

The background is an abstract painting with vibrant, textured brushstrokes. The color palette is dominated by warm tones on the left (orange, yellow, red) and cooler tones on the right (green, teal, dark blue). The overall effect is dynamic and expressive.

# DramArt

Nr. 6 / 2017

**Universitatea de Vest din Timișoara**

**Facultatea de Muzică și Teatru**

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

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

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

Zeitschrift für Theaterstudien

# DramArt

Nr. 6 / 2017

Journal of Theatre Studies

▪ Revistă de studii teatrale ▪

2021

Timișoara — Capitală Culturală Europeană 2021

Temeswar — Europäische Kulturhauptstadt 2021

Timisoara — European Capital of Culture 2021

*Colegiul de redacție / Redaktionskollegium / Editorial Board:*

Conf. univ. dr. **Laura Cheie** (Universitatea de Vest din Timișoara)  
Lector OeAD **Christiane Wittmer** (Universitatea de Vest din Timișoara)  
CDA **Simona Vintilă** (Universitatea de Vest din Timișoara)

*Redactor șef / Redaktionsleiter / Editor-in-Chief:*

Prof. univ. dr. habil. **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. habil. **Sorin Crișan** (Universitatea de Arte din Târgu-Mureș)  
Prof. univ. **Peter Ender** (Zürcher Hochschule der Künste, Zürich)  
Prof. univ. dr. **Karoline Exner** (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien)  
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** (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien)  
Prof. univ. dr. **Cornel Ungureanu** (Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Timișoara)  
Prof. univ. dr. **Violeta Zonte** (Universitatea de Vest din Timișoara)  
Prof. univ. dr. **Yuli Wang** (Arts School of Wuhan University)  
Prof. univ. **Nikolaus Wolcz** (Columbia University New York)

*Contact / Kontakt / Contact:*

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru  
Departamentul: Muzică–Teatru, 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](mailto:dramarttm@gmail.com)

Webpage: <http://www.dramart.uvt.ro>

Coperta / cover: **Diana Andreescu**

Tehnoredactare / design: **Dragoș Croitoru**

EDITURA  
**DIACRITIC**

300127, România, Timișoara, str. Lorena 2B, ap. 13

Tel.: +40 723 298 330; e-mail: [edituradiacritic@gmail.com](mailto:edituradiacritic@gmail.com)

## SUMAR

---

## INHALTSVERZEICHNIS

---

## CONTENTS

---

### **1. Studii teoretice / Theoretische Studien / Theoretical studies**

#### *Teatrul și politica / Theater und Politik / Theatre and Politics*

Tema *Conferinței internaționale de studii teatrale*, ediția a II-a, Timișoara, 13-14 octombrie 2017 / Thematik der zweiten *Internationalen Konferenz für Theaterstudien*, Temeswar, 13.-14. Oktober 2017 / Themes of the second *International Conference for Theatre Studies*, Timisoara, October 13-14, 2017

#### *1.1. Teatrul și politica puterii suverane / Theater und Machtpolitik / Theatre and Superpower Politics*

**Karoline EXNER | 11**

*Spielen heißt handeln! Über politische Vorgänge auf der Bühne*

Jocul înseamnă acțiune! Procese politice pe scenă

Performing Means Action! About Political Processes on Stage

**Violeta ZONTE | 25**

*Betrachtungen über die Macht des Staates und die Macht des Theaters*

Considerații despre puterea Statului și puterea Teatrului

Reflections on the Power of the State and the Power of Theatre

**Kalina STEFANOVA | 37**

*Refugees on Stage and the Stage as a Refuge*

Refugiați pe scenă și scena ca refugiu

Flüchtlinge auf der Bühne und die Bühne als Zufluchtsort

***1.2. Teatrul și politica educațională / Theater und Bildungspolitik / Theatre and Educational Policy***

**Theresia LADSTÄTTER | 61**

*Mit Denken auf der Bühne solidarisch werden. Politisches Theater in der Schule heute*

Împreună prin gândire. *Teatrul politic* în școala de azi

Becoming Solidary through Thinking on Stage. *Political Theatre* in Nowadays School

**Anne HERRMANN & Robert PFÜTZNER | 75**

*Die politische Bühne? Politisches Theater und das ‚Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten‘*

Scena politică? Teatrul politic și problemele umanității

The Political Stage? Political Theatre and the Connection to Human Cause

***1.3. Despre teatrul românesc / Über das rumänische Theater / About the Romanian Theatre***

**Aurelian BĂLĂIȚĂ | 103**

*The Political Game — Resource for Comic in Ion Luca Caragiale's Work*

Jocul politic — sursă a comicului în opera lui Ion Luca Caragiale

Das politische Spiel — Quelle der Komik in Ion Luca Caragiales Werk

**Vasilica BĂLĂIȚĂ | 113**

*Politics — Vector for Dramaturgic Creation. Three Contemporary Models: Nelega, Pippidi, Cărbunariu*

Politicul — vector de creație dramaturgică. Trei modele contemporane: Nelega, Pippidi, Cărbunariu

Das Politische — Vektor der dramatischen Schöpfung. Drei gegenwärtige Modelle: Nelega, Pippidi, Cărbunariu

***1.4. Voci despre teatrul minorităților / Stimmen über das Minderheitentheater / Voices about the Minority Theatre***

**Carmen Elisabeth PUCHIANU | 129**

*Deutschsprachiges Theater der Alternativszene in Rumänien aus der Sicht einer Theatermacherin*

Teatrul de expresie germană pe scena alternativă din România din perspectiva unei creatoare de teatru

German Theatre on the Romanian Alternative Stage from the Perspective of a Theatre Maker

**Simona VINTILĂ | 145**

*Simultanübersetzung oder Übertitelung — zwei wirksame Methoden, um die Sichtbarkeit des Minderheitentheaters zu erhöhen*

Traducerea la casă sau supratitrarea — două metode eficiente de creștere a vizibilității teatrelor minorităților

The Simultaneous Translation or Surtitling — Two Efficient Methods of Increasing the Visibility of the Minorities' Theatres

**2. Teatru în dialog / Theater im Dialog / Theatre in Dialogue****Radu TEAMPĂU | 165**

*Political Theatre and Melodrama*

Teatrul politic și melodrama

Politisches Theater und Melodrama

## **Irina WOLF | 185**

*Through Dante's "Inferno", in Search of the Self*

„Infernul” lui Dante, în căutarea sinelui

Dantes „Inferno”, auf der Suche nach dem Selbst

## **3. Recenzii / Rezensionen / Reviews**

### **Eleonora RINGLER-PASCU | 197**

*Jelineks Sekundärdramen und die Ästhetik der Störung*

Dramele secundare și estetica disfuncției la autoarea Elfriede Jelinek

Jelinek's Secondary Drama and the Aesthetics of Disruption

### **Autorii / Autoren / Authors | 201**

### **Peer reviewers | 225**

#### **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

---

*Teatrul și politica / Theater und Politik / Theatre and Politics*

Tema Conferinței internaționale de studii teatrale, ediția a II-a,  
Timișoara, 13-14 octombrie 2017

Thematik der zweiten *Internationalen Konferenz für  
Theaterstudien*, Temeswar, 13.-14. Oktober 2017

Themes of the second *International Conference for Theatre Studies*,  
Timisoara, October 13-14, 2017



## **1.1.**

**Teatrul și politica puterii suverane**



**Theater und Machtpolitik**



**Theatre and Superpower Politics**





# Spielen heißt handeln!

## Über politische Vorgänge auf der Bühne

Jocul înseamnă acțiune! Procese politice pe scenă  
Performing Means Action! About Political Processes on Stage

**KAROLINE EXNER**

(Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien)

**Abstract:** Inspired by a project by the Swiss theatre-maker Milo Rau, we will pose the question of the socio-political relevance of the institution “theatre.” On the one hand, theatre should keep pace with the times. On the other hand, theatres should not deal too much with politics, particularly current politics — especially when financial subsidies are at risk. This balancing act is both unfeasible and undesirable. Since ancient times, theatre has dealt with the actual and immediate reality of its audience. One major development in present day Europe is the refugee crisis. As events of the past months have demonstrated, the handling of this crisis has fallen primarily to civil society. This fact urgently poses questions of democratic values and how mankind can and should live with one another. These have always been the great questions of theatre. History has shown us how dangerous it can be when artists, wanting only to act on stage, shirk from their responsibility to act in life. Such an escape from life onto the stage, however, is impossible. Performing on stage means action! And an intrinsic element of action is the individual’s stance or posture in relationship to it. What does the demand of action beyond the spoken word mean for present-day theatre and its training institutions?

**Keywords:** Milo Rau; City of Change; Democracy; societal utopia; Elfriede Jelinek; Paula Wessely; acting training.

**Rezumat:** Pornind de la proiectul artistului elvețian Milo Rau vom dezbate relevanța socio-politică a instituției numite „teatru”. Pe de o parte, teatrul trebuie să țină pasul

cu vremurile. Pe de altă parte, teatrele nu ar trebui să se implice prea mult în politică, mai ales în politica prezentă, și cu atât mai mult cu cât subvențiile financiare sunt în pericol. Această relaționare este imposibilă și de nedorit. Din timpuri străvechi, teatrul a fost implicat în realitatea imediată a spectatorilor săi. Una din provocările majore ale Europei actuale este criza refugiaților. Evenimentele trecute au demonstrat că această criză a căzut în primul rând în sarcina societății civile. Această situație impune analiza urgentă a valorilor democrației și ridică întrebări despre modul în care omenirea poate și trebuie să conviețuiască cu semenii săi. Teatrul s-a confruntat dintotdeauna cu astfel de întrebări. Istoria teatrului ne-a demonstrat de nenumărate ori cât de periculos este ca artistul care dorește doar să performeze pe scenă este aruncat în arena vieții și forțat să joace în ea. Evadarea din realitatea vieții în scenă este aproape imposibilă. A juca pe scenă înseamnă a acționa! Și elementul intrinsec al acțiunii este poziția artistului față de și raportul acestuia cu acțiunea. Ce reprezintă acțiunea, dincolo de semnificația cuvântului, pentru teatru și instituțiile sale?

**Cuvinte cheie:** Milo Rau; City of Change; Democracy; societal utopia; Elfriede Jelinek; Paula Wessely; trainingul actoriei.

Im Jahr 2012 plante das Theater St. Gallen, gemeinsam mit dem Schweizer Journalisten und Autor Milo Rau, ein Projekt zur Recherche der Situation der KosovoalbanerInnen in der Schweiz. Die Lebenssituation dieser Minderheit hätte, so hieß es, sich dramatisch verschlechtert, nachdem am 11. Januar 1999 der Kosovoalbaner Ded Gecaj im St. Galler Schulhaus Enegelwies den Lehrer seiner Tochter, Paul Spirig, erschossen hatte. Die Tochter des späteren Täters hatte ihrem Lehrer anvertraut, dass es zu Hause zu sexuellen Übergriffen gekommen sei und der Lehrer habe sich daraufhin bemüht, die Behörden einzuschalten.

Dieser Mordfall hatte weitreichende Folgen für die Gesamtheit der KosovoalbanerInnen: die Ausländerrechte wurden im Kanton St. Gallen verschärft und gelten als die rigidesten der Schweiz; Elternabende, an denen KosovoalbanerInnen teilnahmen, wurden nur noch unter Polizeischutz durchgeführt; von einer massiven Tendenz der Ausgrenzung der KosovoalbanerInnen in der Schweiz war die Rede. Als Ausgangspunkt dieser Entwicklung wurde immer wieder der „St. Galler Lehrermord“

genannt, ein Synonym für diesen Gewaltakt, unter dessen Titel bereits ein Dokumentarfilm im Abendprogramm des Schweizer Fernsehens gelaufen war. In dieser Dokumentation waren viele KollegInnen, FreundInnen und Verwandte des Opfers zu Wort gekommen. Die Frage nach den gesellschaftspolitischen Konsequenzen der Tat blieb aber aus.

Auf Initiative des aus Bern stammenden Milo Rau entschied sich das Theater ein Rechercheprojekt ins Leben zu rufen, ebenfalls mit dem Titel „Der St. Galler Lehrermord“, das sich des Ereignisses und seiner Folgen annehmen sollte. Die Ergebnisse dieser Recherche, so die Vorankündigung des Theaters, sollten in einem noch nicht näher definierten theatralen Projekt dem Publikum am Ende der Spielzeit präsentiert werden.

In der Septemбераusgabe von *Theater der Zeit* 2017 schreibt der Schweizer Autor und Dokumentarfilmer Andres Veiel, der vor allem durch die Verfilmung seines Theaterstücks *Der Kick* bekannt geworden ist: „Weil das Theater gesellschaftlich als weniger bedeutend eingeschätzt wird, gibt es die Möglichkeit, Dinge zu verhandeln, die sonst nicht verhandelt werden. Die Bilder des Theaters werden nicht gespeichert, wie es die Filmrollen oder das Internet tun. Sie tauchen auf und verschwinden. Das ist der Vorteil, wenn Menschen nicht vor die Kamera treten wollen, wenn sie davon negative Konsequenzen erwarten, soziale wie bei ‚Der Kick‘ oder rechtliche wie bei ‚Himbeerreich‘. Indem Theater weniger der treuen Wiedergabe und Abbildung von Wirklichkeit verpflichtet ist, nötigt es zur Chiffrierung. Somit büßt es an Wirkung ein, wird aber ein Kunstprodukt, wird abstrakter, zielt eher auf Strukturen als auf konkrete Personen. Weil das Theater in dieser Hinsicht begrenzt ist, macht es so viel möglich.“<sup>1</sup>

Die Erfahrung, die die Projektbeteiligten nach der Pressekonferenz des Theaters machen mussten, widersprechen der von Andres Veiel aufgestellten These: Das geplante Stück weitet sich zur Medienkampagne aus. Innerhalb einer Woche wurde so in St. Gallen Wirklichkeit, was der Soziologe Richard Sennett als „Zerstörung des öffentlichen Raums“ beschrieben

---

<sup>1</sup> Veiel, Andres: *Welt aus den Fugen*, in: *Theater der Zeit*, Berlin, 09/2017, S. 19.

hat: Mit dem irreführenden Argument, die Gefühle der Hinterbliebenen können verletzt werden, wurde die eigentlich angestrebte Debatte über ein Zusammenleben in einer Einwanderungsgesellschaft und die offene Diskussion zwischen ihren verschiedenen Protagonisten verhindert.<sup>2</sup> Dass die Witwe über das Stück informiert und ein Großteil der Leute, die sich nun in offenen empörten Leserbriefen zu Wort meldeten, bereits in dem Dokumentarfilm „Der St. Galler Lehrermord“ zu sehen gewesen waren, wurde geflissentlich ignoriert.

Theater wurde in diesem Moment offensichtlich als bedrohlicher, weil lebensfeindlicher, empfunden als der Film. Nachdem mehrere Projektbeteiligte in Anrufen und Briefen massiv bedroht wurden und die Schweizer Volkspartei (CVP) im Stadtparlament eine Eingabe zum Verbot des Stücks eingereicht hatte, mit den dazu gehörigen Drohungen, die Subventionen des Theaters massiv kürzen zu lassen, sah sich die Leitung des Theaters St. Gallen gezwungen, noch vor Recherchebeginn das geplante Projekt abzusagen. Vica Mitrovic, ebenfalls in St. Gallen lebender Soziologe und Kosovoalbaner, wird daraufhin ein Interview im *St. Galler Tagblatt* geben, in dem er die vergebene Chance bedauert, die politischen Folgen dieser Tat zu betrachten: „Seit es Theater gibt, werden auf der Bühne gesellschafts- und kulturpolitische Stoffe verhandelt. So etwas unterbinden zu wollen ist entweder Diktatur oder dann sehr provinziell.“<sup>3</sup>

Interessant in dieser ersten Phase des Projekts bis hin zur Absage waren die tiefen Ressentiments gegen Theaterschaffende, die in diversen Leserbriefen und Protestmails zur Sprache kamen: sie wurden als sensationslüsternd dargestellt, letztlich seien sie nur auf den schnellen Erfolg aus. Kein Mensch wäre auf die Idee gekommen, das Filmteam in ähnlicher Art und Weise zu beschimpfen. Im Gegenteil: allzu gerne hatte man vor laufender Kamera den betroffenen und / oder wütenden Schweizer gegeben. Die Unmittelbarkeit von Theater wurde in diesem Fall als bedrohlich

---

<sup>2</sup> City of Change, *Hintergrund*, Programmheft zum Projekt, Hg. Theater St. Gallen, 2011.

<sup>3</sup> Ebenda.

empfunden und ihr offensichtlich mehr Wirkung unterstellt als einer Fernsehdokumentation, gegen deren Ausstrahlung es nie Proteste gegeben hatte.

Nach dieser Absage entwickelte Milo Rau, gemeinsam mit Marcel Bächtiger, Rolf Bossart und weiteren MitarbeiterInnen des von Milo Rau geleiteten IIPM (International Institut of Political Murder), das Folgekonzept der „City of Change“. Erneut stand die Demokratie auf dem Prüfstand: In zwei Projektwochen sollte in mehreren Kunstaktionen im öffentlichen Raum sowie in drei Demokratiekonferenzen im Theater der Frage nachgegangen werden: Ist die Schweiz ein Vielvölkerstaat? Wie können wir mit Konflikten kreativ umgehen? Was ist die Rolle der Kunst in einer sich wandelnden Gesellschaft? Wie können wir einen freien Diskussions- und Handlungsraum schaffen, der sich demokratisch gegen Missverständnisse und Ängste behauptet, wie sie im „St. Galler Theaterskandal“ ein gespenstisches Eigenleben führten?<sup>4</sup> Kernstück dieser Kunstaktionen war unter dem Titel „I’m missing you Democracy“ eine Petition zur Rettung der Demokratie in St.Gallen. Hier wurde unter anderem „ein voll umfängliches Stimm- und Wahlrecht für alle mündigen, in St. Gallen wohnhaften Menschen“ gefordert und folgender Vorschlag unterbreitet: „Die Einsetzung einer Expertenkommission mit Vertretern aus allen Bevölkerungsteilen zur Erarbeitung einer zeitgemäßen und demokratischen Kantonsverfassung!“<sup>5</sup>

Die „City of Change“ wurde damit zur theatralen Aktion einer Gesellschaftsutopie. Ziel war es nun, die St. Galler Bevölkerung mittels verschiedener Kunstaktionen davon zu überzeugen, diese Petition zu unterschreiben. Erneut hagelte es Protest, vor allem von Seiten der Politik. Diese Aktion sei „linker als link“, ätzte ein CVP Politiker. Erneut wurde die Frage gestellt „Darf Theater das?“ und wieder einmal ging es um die Frage

---

<sup>4</sup> Ebenda.

<sup>5</sup> Flugblatt zur City of Change, „I’m missing you Democracy“, Theater St. Gallen, 2011.

der Subventionen: Darf ein Theater, das mit öffentlichen Steuergeldern subventioniert wird, in dieser Art und Weise politisch Stellung beziehen?

Hasko Weber, Intendant des Weimarer Nationaltheaters, äußert in einem Interview, die Demokratie und das Theater brauchen den Mut zur Kontroverse: „Es gibt ein politisches Meinungsspektrum. Und wenn man das Theater als einen Ort der Demokratie vertritt, dann sollte man sich auch unangenehmen Diskussionen stellen. Es geht um Respekt. Respekt ist aber nicht mit Akzeptanz gleichzusetzen.“<sup>6</sup>

Und so wurde auch der CVP-Politiker zu den Demokratiekonferenzen eingeladen, was die paradoxe Situation mit sich brachte, dass er sich einerseits in den Medien deutlich gegen das Projekt „City of Change“ aussprach, zugleich aber Teil dieser Kunstaktion wurde, indem er sich auf das Podium der „City of Change“ begab.

Es soll an dieser Stelle nicht im Detail auf jede Aktion der „City of Change“ eingegangen werden. Wichtig im Zusammenhang mit dem von mir gewählten Titel „Spielen heißt handeln — über politische Vorgänge auf der Bühne“ sei erwähnt, dass die Demokratiekonferenzen auf der Bühne des Theaters stattfanden; eine Vielzahl weiterer Aktionen jedoch im öffentlichen Raum. Hier war es wichtig, die Kunstaktionen auch als solche erkennbar werden zu lassen: der / die SchauspielerIn verlässt den geschützten Raum der Institution Theater. Als wer oder was agiert er oder sie dann aber? Als KünstlerIn, als Privatperson? Als Projektverantwortliche entschieden wir uns für eine deutliche Kennzeichnung der AkteurInnen durch einheitlich schwarze Kleidung, das sichtbar getragene Emblem sowie eine Fahne der „City of Change“. Die Dialoge mit den ZuschauerInnen waren spontan, konnten nicht einstudiert werden, dennoch war es wichtig, die Haltung der „City of Change“ zu vertreten; einige KollegInnen nahmen auch klar definierte Rollen innerhalb des Projektes ein: so gab es einen Interimspräsidenten, eine Propagandaministerin sowie eine

---

<sup>6</sup> Weber, Hasko: *Gegen die allgemeine Ermüdung*, Interview in: *Theater der Zeit*, Berlin, 09/2017.

Justizministerin; in den beiden Folgewochen wurden weitere politische Ämter verlost und von St. Galler BürgerInnen übernommen.

Dennoch kam es immer wieder zu heiklen Situationen, da die ZuschauerInnen die AkteurInnen der „City of Change“ als Privatpersonen annahmen — ähnlich wohl, wie ein Faustdarsteller auch außerhalb des Theaters auf seine Darstellung im Theater angesprochen wird. Allerdings mit dem Unterschied, dass der Zuschauer hier in der Lage ist, Rolle und Privatperson zu unterscheiden. Niemand würde dem Schauspieler die Schuld dafür geben, dass er als Faust das Gretchen geschwängert und dieses dann in den Wahnsinn getrieben hat. Die Aussage des „City of Change“-Darstellers wurde jedoch in der Regel mit der Person des Darstellenden unmittelbar identifiziert. Die Frage, ob ein Darsteller als Privatperson eine andere Haltung zum Ausländerwahlrecht haben könnte, wurde nicht einmal angedacht. Darsteller und Darzustellendes waren für den Betrachter deckungsgleich. Letztlich eine sehr archaische Theatererfahrung.

Zunächst wurde das Projekt vielfach abgelehnt oder als harmlose theatrale Kunstaktion klein geredet, fand auch in der öffentlichen Debatte plötzlich ein Wandel statt. Es wurden in der 80.000-Einwohnerstadt St. Gallen binnen zweier Wochen genügend Unterschriften gesammelt, um das Ergebnis dieser Petition tatsächlich im Stadtparlament einreichen zu können. Plötzlich wurde ein Funke Utopie real. Tatsächlich hatten sich die BürgerInnen dieser Stadt für einen kurzen Moment — wenn auch über den „Umweg der Kunst“ — vorstellen, ihr Ausländerwahlrecht zu ändern.

„Das Fundament der Schauspielkunst ist die Realität des Handelns“, so schreibt Stanford Meisner in seinen Betrachtungen über das Theater.<sup>7</sup> Dieses Zitat lässt sich in dem Kontext dieses Symposiums, das die Fragen nach dem Zusammenspiel von Theater und Politik stellt, aus mehreren Blickwinkeln beleuchten: Schauspielkunst hat, so die Aussage von Stanford

<sup>7</sup> Meisner, Stanford; Longwell, Dennis: *Schauspielen. Die Stanford Meisner Methode*, Übersetzung Tanja Handels, Alexander Verlag, Berlin, 2016.

Meisner, eine Ebene der Realität, nämlich die Realität des Handelns selbst. Und das bedeutet, es findet auf der Bühne ganz konkret etwas statt, nämlich eine Handlung, die über das unmittelbare Geschehen auf der Bühne hinaus weist und für die es als SchauspielerIn eine Verantwortung zu übernehmen gilt – nicht nur gegenüber dem Text, sondern auch gegenüber den PartnerInnen und dem Publikum.

Nicht nur in unmittelbar politischen Kunstaktionen wie der soeben beschriebenen „City of Change“ ist das Theater dazu aufgefordert, Fragen nach dem Zusammenleben zur Disposition zu stellen: „Die kritische Frage der antiken Tragödie war und ist, wie man handeln soll, damit das Weltgeschehen nicht den gleichen Weg wie jenes auf der Bühne nimmt“.<sup>8</sup>

Im Mai 2017 fand in Wien ein Symposium der Jelinek Forschungsstätte zu Elfriede Jelineks Stück *Burgtheater* statt: „Elfriede Jelineks Posse mit Gesang ‚Burgtheater‘ thematisiert das opportunistische Verhalten und die ideologische Mittäterschaft von SchauspielerInnen im Nationalsozialismus sowie die Kontinuitäten der österreichischen Kunstproduktion von den 1930er Jahren über die NS-Zeit bis in die 1950er Jahre. Das Stück, das bereits vor der Waldheim-Affäre die Mitschuld Österreichs am Nationalsozialismus zur Sprache brachte, wurde bei seiner Uraufführung 1985 als Schlüsselstück zur Schauspielerfamilie Paula Wessely-Attila Hörbiger skandalisiert, die öffentlichen Debatten begründeten Jelineks Ruf als ‚Nestbeschmutzerin‘.“<sup>9</sup>

Interessant ist die Machart dieses Textes. Der Untertitel „Posse mit Gesang“ verweist bereits auf die politische Zielrichtung des Stücks: Eine Posse mit Gesang ist traditionellerweise in den Wiener Vorstadttheatern des 19. Jahrhunderts zu finden; Elfriede Jelinek verlagert die Posse nun in den Bereich der Hochkultur — wobei der Untertitel auch auf die Institution des Burgtheaters selbst verweist. Das subversive Potenzial des Stücks setzt auf unterschiedlichen Ebenen an. Es geht nicht nur um Ideologiekritik,

<sup>8</sup> Hayner, Jakob: *Das Unbehagen in der Demokratie*, in: *Theater der Zeit*, Berlin, 09/2017.

<sup>9</sup> Vgl. Flyer des Jelinek Forschungszentrums zum Symposium, Mai 2017.

sondern auch um eine Auseinandersetzung mit der Institution des Burgtheaters selbst, mit dessen Tradition und Funktion als Nationaltheater, als identitätsstiftender Institution, die mit einer gewissen Spielweise bzw. mit einem Natürlichkeitsansatz verknüpft war.

Die Schauspielerin Paula Wessely, und das macht das Stück bis heute interessant, steht nicht nur historisch betrachtet für eine Form des Mitläufertums, wie es unter vielen Kunstschaffenden dieser Zeit verbreitet war; Elfriede Jelinek verweist darauf, dass Spielweise und politische Verführbarkeit unmittelbar miteinander zusammenhängen. Das Drama der Moderne ist auf den Ebenen Inhalt und Form untrennbar miteinander verwoben. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts hat sich die Einheit der Dramenform zusehends aufgelöst — ein Regelwerk, wie ein Theaterstück zu schreiben sei, gibt es nicht mehr. Jelinek erweitert nun dieses dialektische Verhältnis von Inhalt und Form um einen weiteren Aspekt: der Spielweise. Das Theater der Moderne, so die werkimmanente These, zeichnet sich nicht nur über die Inhalte und Formen aus. Der Natürlichkeitsanspruch auf der Bühne, wie ihn Lessing zu Beginn der Aufklärung für ein neues Nationaltheater auf den Bühnen deutscher Zunge einführen wollte, gilt nicht mehr, ja kann sogar in seiner Unreflektiertheit gefährlich werden.

In vielen Rezensionen, die in den 1930er Jahren über Paula Wessely geschrieben wurden, wird betont, „die Wessely hat es nicht mehr notwendig zu ‚spielen‘, sie braucht bloß zu ‚sein‘.“<sup>10</sup> Ihre Art zu spielen sei ident mit ihrer Person; die Fähigkeit immer ‚sie selbst‘ zu sein, mache die Größe und Qualität ihrer Schauspielkunst aus: „[...] die Wessely, ein herrlicher, natürlicher, starker, gesunder Mensch, der sich der Kamera ausliefert, wie er gerade ist [...]. Aus jeder Maske, aus jedem Jahrhundert, aus jedem Milieu läuft sie immer wieder auf sich selbst, auf ihre schöne und reine Menschlichkeit zu.“<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Stigler-Fuchs, Magarete: *Kulturbericht Wien-Film 'Späte Liebe'*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 48, 17.2.1943, S. 4.

<sup>11</sup> Steiner, Maria: *Paula Wessely — Die verdrängten Jahre*, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien, 1996, S. 13.

Die Wissenschaftlerin Maria Steiner kommentiert diese Rezensionen über Paula Wessely folgendermaßen: „Paula Wessely wurde selbst von ihren glühendsten AnhängerInnen nicht mit dem ansonsten gern vergebenen Prädikat einer ‚wandlungsfähigen Schauspielerin‘ bedacht. Im Gegenteil: Es faszinierte offenbar gerade ihre Fähigkeit, jeder Figur den ‚Stempel ihrer privaten Persönlichkeit‘ aufzudrücken. Der von ihr selbst immer wieder betonte Wunsch, keine ihr ‚wesensfremden‘ Rollen spielen zu wollen — an sich kein Qualitätsmerkmal für Schauspielerinnen — wurde durchaus begrüßt.“<sup>12</sup>

Elfriede Jelinek verfolgt diesen Natürlichkeitsansatz für ihre Stücke nicht und vertritt eine Theaterästhetik in der Tradition Brechts, die auf Nicht-Identifikation basiert. Die Körper- und Sprachkomik im Text verweist genau auf diesen Kritikpunkt: dass Spielweisen und Ideologien hinterfragt werden müssen und dass reflektiert werden muss, mit welcher Ästhetik sich Schauspieler bestimmten Ideologien angeschlossen haben. Die Figuren in ihrem Stück *Burgtheater* haben etwas Marionettenhaftes an sich, wie Gliederpuppen, die im Laufe des Abends zerfallen. Von Interesse ist das Bild der Schauspielermarionette, die sich in den Dienst des Theaters stellt, und andererseits der Menschenmarionette, die sich in den Dienst der Ideologie gestellt hat.<sup>13</sup>

Dennoch ist es kein Stück über die Person Paula Wessely, wohl aber ein Stück über das, was Paula Wessely sozusagen „schauspielerisch-ideologisch“ vertreten hat. Da das Wesen von Schauspielerei sich in der Verwandlung zeigt, spricht sie Paula Wessely nicht ab, ein Publikumsliebbling gewesen zu sein: dieser Umstand war eventuell sogar der Tatsache zu verdanken, dass die vorherrschende politische Ideologie von ‚Natürlichkeit‘ und ‚sich zur Verfügung stellen‘ ihrem Spiel auf der Bühne und vor der Kamera entsprach; indirekt spricht Jelinek ihr jedoch ab, eine große Künstlerin

<sup>12</sup> Ebd., S. 14.

<sup>13</sup> *Das Komische als subversives Potential. Elfriede Jelineks Burgtheater*; Karoline Exner und Monika Meister im Gespräch; in: *Elfriede Jelineks Burgtheater — Eine Herausforderung*, Hg. Janke, Pia u.a. Wien, (in Druck).

gewesen zu sein, da es eine strikte Trennung geben muss zwischen persönlichem und privatem Sein in der Kunst.

Elfriede Jelinek beschreibt in mehreren ihrer Essays, so zum Beispiel in *Ich möchte seicht sein* ihre Theaterästhetik: „Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Leute sollen nicht etwas sagen und so tun, als ob sie lebten. Ich möchte nicht sehen, wie sich in Schauspielergesichtern eine falsche Einheit spiegelt: die des Lebens. [...] Der Schauspieler ahmt sinnlos den Menschen nach, er differenziert im Ausdruck und zerrt eine andere Person dabei aus seinem Mund hervor, die ein Schicksal hat, welches ausgebreitet wird. Ich will keine fremden Leute vor den Zuschauern zum Leben erwecken. [...] Ich will kein Theater. Vielleicht will ich einmal nur Tätigkeiten ausstellen, die man ausüben kann, um etwas darzustellen, aber ohne höheren Sinn. Die Schauspieler sollen sagen, was sonst kein Mensch sagt, denn es ist ja nicht Leben. Sie sollen Arbeit zeigen. Sie sollen sagen, was los ist, aber niemals soll von ihnen behauptet werden können, in ihnen gehe etwas ganz anderes vor, das man indirekt von ihrem Gesicht und ihrem Körper ablesen könne. Zivilisten sollen etwas auf einer Bühne sprechen! Vielleicht eine Modeschau, bei der die Frauen in ihren Kleidern Sätze sprechen. Ich möchte seicht sein! [...]

Die Schauspieler haben die Tendenz, falsch zu sein, während ihre Zuschauer echt sind.“<sup>14</sup>

2015 wurde Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* in Wien gezeigt: „Schutzbefohlene performen Jelineks Schutzbefohlenen“, so der Titel. „35 junge Männer, die derzeit im Erstaufnahmelaager in Traiskirchen leben und fünf Frauen, die in den letzten Wochen aus Traiskirchen in ein Heim in Baden gebracht wurden, haben ihre Situation mit Worten aus Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen* auf die Bühne gebracht, inszeniert von Tina Leisch und Bernhard Dechant (Die schweigende Mehrheit sagt

<sup>14</sup> Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*, in: *Theater Heute*, Jahrbuch 1983, Berlin, S. 102.

JA), unterstützt von österreichischen SchauspielerInnen und musikalisch arrangiert von Sun Sun Yap und Julia Pervolaraki. Dafür wurden Jelineks Texte ins Arabische und Farsi und die Geschichten und Erzählungen der Flüchtlinge ins Deutsche übersetzt. Eine theatralische Verdichtung all dessen, was im Moment an den Grenzen und Bahnhöfen, vor den und in den Flüchtlingslagern Europas zum Verzweifeln und zum Hoffen bringt.<sup>15</sup>

Authentizität soll also nicht durch das handelnde Spiel der Schauspieler auf der Bühne hergestellt werden, sondern, wie auch bei Rimini Protokoll oder vergleichbaren Performanceprojekten, indem der „Experte des Alltags“, in diesem Fall der Flüchtling selbst, die Schauspieler ersetzt. Das ist kein allzu neuer Trend, zahlreiche Bürgerbühnen, an vielen Theatern im Rahmen von Vermittlungsprojekten üblich geworden sind, verfolgen ähnliche Konzepte.

Das heißt im Falle von *Die Schutzbefohlenen*, dass Flüchtlinge auf der Bühne über das sprechen, was sie erlebt haben: über Fluchterfahrungen — entweder in eigenen Worten oder eben in denen einer Nobelpreisträgerin. Der gewünschte Effekt ist ein höchstes Maß an Authentizität; indem der Flüchtling selbst erzählt, soll die Wirkung größer sein, als wenn es der Schauspieler täte. Das Theater läuft allerdings Gefahr, anbiedernd zu wirken und rechtfertigt seine gesellschaftspolitische Relevanz auf dem Umweg scheinbarer Integrationskultur.

Doch stehe ich heute nicht als Dramaturgin eines Theaters oder als Theaterwissenschaftlerin vor Ihnen, sondern als Leiterin einer Wiener Schauspielausbildungsstätte. Die Frage, die sich meine KollegInnen und ich immer wieder stellen müssen, ist, was junge AbsolventInnen brauchen, um heute am Theater (über)leben zu können. Die traditionelle Spielweise des Identifikationstheaters, wie sie von Elfriede Jelinek verworfen wird, findet tatsächlich immer weniger auf den Bühnen statt. Junge Menschen performen politische Inhalte, wie in der eingangs erwähnten „City of

<sup>15</sup> Ankündigungstext zur Performance auf der Homepage des Theaters WERK X im Jahr 2015.

Change“; sie müssen ebenso die Textfläche verkörpern sowie mit Laien im gemeinsamen Theaterevent der Bürgerbühnen agieren können. Diese sehr unterschiedlichen Herangehensweisen an Theater fordern jeweils sehr unterschiedliche Spielweisen, auf die junge Menschen, die den Beruf des Schauspielers erlernen wollen, in ihrer Ausbildung vorzubereiten sind und die dennoch einiges gemeinsam haben: die virtuose Verfügbarkeit von schauspielerischem Handwerk; die klare Trennung von persönlichem und privaten Zugriff auf das, was verhandelt werden soll (das unterscheidet sie vom Laiendarsteller), sowie eine innere und äußere Haltung zum Geschehen, die es jungen Menschen zu vermitteln gilt. Und das nötige Selbstvertrauen, diese Haltung auch zu vertreten.

Wenn Theater Spiegel der Gesellschaft sein soll, dann müssen wir uns darüber hinaus fragen: Für welches Theater bilden wir aus? Wie stellen wir uns ein Theater der Zukunft vor? Und was bedeutet das auch für die Schauspielinstitute im Kontext der viel diskutierten Flüchtlingskrise? Vielleicht müssen wir noch radikaler umdenken lernen: ebenso wie die „City of Change“ ein neues Ausländerwahlrecht forderte, hieße volle Integration neuer MitbürgerInnen in Kunst und Kultur, dass Menschen aller Nationalitäten, die in unserem Land leben, vollen Zugang zu unseren Ausbildungsstätten und somit auch zu den Kunst- und Kultureinrichtungen bekommen. Und zwar nicht nur als „Experten des Alltags“, sondern indem ihnen künftig in den identitätsstiftenden Institutionen, wie beispielsweise dem Wiener Burgtheater, unabhängig von ihrer Herkunft das vollumfängliche Rollenrepertoire zur Verfügung steht.

Die Lehrenden der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien haben sich entschieden, sowohl Menschen mit migrantischem Hintergrund, als auch junge Menschen mit Fluchterfahrung als Studierende aufzunehmen. Das ist keine große Revolution und doch mehr als nur ein kleiner Schritt, da sich das Kollegium die Frage stellen muss, was einem Menschen aus einem komplett anderem Kulturraum für das hiesige Theater mitzugeben ist: Ist es Sinn der Sache, ihm Bühnendeutsch beizubringen? Geht es darum, dass ein junger Mensch aus Afghanistan am Ende der Ausbildung Goethe,

Schiller und Kleist kennt? Und ist der Wissenstransfer ein einseitiger oder lassen wir uns tatsächlich auf eine andere Sicht der Dinge ein: auf jene gesellschaftliche Konventionen und Erzähltraditionen, die unsere neuen Studierenden mitbringen? Und können wir über die Ausbildung junger Menschen verändernd in das Theatergeschehen eingreifen? Unsere Gesellschaft befindet sich längst im Wandel und somit auch das Theater. „Spielen heißt handeln“ und so werden am Ende — hoffentlich auch über das Bühnengeschehen hinaus — „den Worten auch Taten folgen“.

### **Literaturverzeichnis:**

- City of Change, Programmheft zum Projekt, Hg. Theater St. Gallen, 2011.  
 Flyer des Jelinek Forschungszentrums zum Symposium, Mai 2017.  
 Hayner, Jakob: *Das Unbehagen in der Demokratie*, in: *Theater der Zeit*, Berlin, 09/2017.  
*Das Komische als subversives Potential*. Karoline Exner und Monika Meister im Gespräch, in: Janke, Pia u.a. *Elfriede Jelineks Burgtheater — Eine Herausforderung*, Praesens Verlag, Wien, (in Druck).  
 Meisner, Stanford; Longwell, Dennis: *Schauspielen. Die Stanford Meisner Methode*, Übersetzung Tanja Handels, Alexander Verlag, Berlin, 2016.  
 Steiner, Maria: *Paula Wessely — Die verdrängten Jahre*, Verlag für Gesellschaftskritik, Wien, 1996.  
 Stigler-Fuchs, Margarete: *Kulturbericht Wien-Film 'Späte Liebe'*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 48, 17.2.1943.  
 Veiel, Andres: *Welt aus den Fugen*, in: *Theater der Zeit*, Berlin, 09/2017.  
 Weber, Hasko: *Gegen die allgemeine Ermüdung*, Interview in: *Theater der Zeit*, Berlin, 09/2017.  
 Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*, in: *Theater Heute*, Berlin, Jahrbuch 1983.  
<http://werk-x.at/produktion/schutzbefohlene-performen-jelineks-schutzbefohlene>  
 [1.10.2017]

# Betrachtungen über die Macht des Staates und die Macht des Theaters

Considerații despre puterea Statului și puterea Teatrului  
Reflections on the Power of the State and the Power of Theatre

VIOLETA ZONTE  
(Universitatea de Vest din Timișoara)

**Abstract:** The present study reflects on the idea of power in relation with diverse political and philosophical systems. A fundamental difference exists between the ethic state, governed by the idea of universal right, and the tyrannical state, maintained through fear, terror and physical suppression.

The idea of an ethic state, postulated by Aristoteles and Plato, is present in their philosophical works, but also in Greek drama. The dialectic relation between tyranny and democratic government is well represented in the Greek drama — in Sophocles' *Electra* and *Antigona*, as both of them represent the restoring of the moral order in the state, while Aristophanes brings in his comedies a harsh parody on democracy.

Theatre borrows the freedom of the fool in order to say the truth on stage and thus the millenary truth of the theatre survives the ephemeral political paradigms.

**Keywords:** state; politics; political power; theatre; Plato; Aristoteles; Socrates; Sophocles; Aristophanes.

**Rezumat:** Prezentul studiu reflectă asupra ideii de putere în relație cu diverse sisteme politice și filosofice. Există o diferență fundamentală între statul etic, guvernat de ideea dreptului universal, și statul tiranic, menținut prin teamă, teroare și oprimare psihică.

Ideea unui stat etic, enunțată de Aristotel și de Platon, este prezentă nu numai în operele lor filosofice, ci și în tragedia greacă. Relația dialectică dintre un guvern tiranic și unul democratic este reprezentată în tragiile lui Sofocle, *Electra* și *Antigona*,

care tratează restaurarea ordinii morale în stat, în timp ce Aristofan parodiază în comediile sale ideea de democrație.

Teatrul împrumută termenul de libertate a nebunului pentru a aduce în scenă adevărul și pentru a facilita supraviețuirea adevărului milenar, propovăduit de teatru în detrimentul paradigmelor politice efemere.

**Cuvinte cheie:** stat; politică; putere politică; teatru; Platon; Aristotel; Socrate; Sofocle; Aristofan.

## I. Elemente der politischen Philosophie

Seit alten Zeiten ist das Politische fest von dem Machtkonzept bzw. von der Legitimität der Machtausübung bedingt. Die Idee des idealen Staates hat den Geist der Dichter und der Philosophen angefacht, indem sie die kollektive Phantasie bei der Konstruktion politischer Utopien objektiviert hat. Politische Utopien sind erdachte Projektionen einer perfekten Gesellschaft, in der alle Bürger wohlhabend, frei und glücklich sind. Unter den großen Utopien der Menschheit erwähnen wir: Platons Dialog *Politeia*, Thomas Morus' *Utopia*, *Die Sonnenstadt* von Tommaso Campanella, *Neu-Atlantis* von Francisc Bacon usw.

Wir stoßen sowohl bei Platon, als auch bei Aristoteles auf die Idee des idealen Staates, der auf dem Sinn von Gerechtigkeit und Tugend der Bürger aufgebaut ist. Folglich wird das Problem des Staates zu einem Problem der Bildung, und die Politik wird mit der Moral verwechselt. Deshalb kann der Staat nur von König-Philosophen geleitet werden, da nur ihnen die transzendenten Werte zugänglich sind und nur sie die Form des „Guten“ sehen können. Die zur Regierung vorherbestimmten Philosophen-Könige erhalten die Macht als eine Pflicht, die ihnen von der Gemeinschaft auferlegt wird, und nicht als ein Mittel, um ihre persönlichen Interessen zu befriedigen. Deshalb wird ein Politiker nicht improvisiert und auch nicht „herbeigezaubert“. Daraus folgt, dass die politische Macht nur für die

Einhaltung der Gesetze und die Errichtung des Gemeinwohls der Festung verwendet werden darf.

Platon unterzieht die bestehenden Regierungsformen einer kritischen Analyse: die Demokratie, die Oligarchie, die Demokratie und die Tyrannei, wobei die Tyrannei als die am meisten entartete Regierungsform gilt, die durch Machtergreifung und Gewalt erlangt wurde.

Die Idee des ethischen Staates beibehaltend, argumentiert Aristoteles, dass es zunächst den Staat und nicht das Individuum gab, weil das Ganze vor seinen Teilen existiert. Die politische Macht muss nur im Namen der Gesetze ausgeübt werden, die wiederum ihre rationalen und moralischen Gründe haben. Die absolute aristotelische Neuheit in seiner *Politik* ist die Idee der Gewaltenteilung im Staat: die gesetzgebende, die durchführende und die gerichtliche Macht. Dabei besagt der Philosoph, dass der Staat nicht gut geführt werden kann, wenn diese drei Befugnisse nicht getrennt ausgeübt werden. Die Nichteinhaltung dieses Prinzips führt zur Entstehung tyrannischer Regierungen.

Bezüglich des „Porträts“ des Tyrannen, meint Aristoteles: „dagegen beachtet die Tyrannis das gemeine Beste nicht, als höchstens, wo ihr eigener Vortheil dabei im Spiele ist. Das Ziel des Tyrannen ist die Lust [...] Es erhellt, dass die Tyrannis der Menge misstraut, weshalb sie ihr auch die Waffen wegnehmen lässt. Auch die Misshandlung der Menge und deren Austreibung aus der Stadt und Absendung in Kollonien hat die Tyrannis mit der Oligarchie gemein.“<sup>1</sup>

Zugleich sorgen sich der Monarch und der Tyrann um Verschwörungen, die sie (gewaltsam, offensichtlich) von der Macht stürzen sollen. Die Ungerechtigkeit, die Angst und die Verachtung, die der Tyrann für andere zeigt, führen zur Organisation der Verschwörung. In Bezug auf die Mittel der Tyrannen, um ihre Macht zu erhalten, ist Aristoteles extrem explizit:

<sup>1</sup> Aristoteles: *Politik*, Philosophische Bibliothek, Band 7, Übersetzt von J. H. v. Kirchmann, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1880 <http://gutenberg.spiegel.de/buch/politik-9246/1> [21.11.2017].

„Auch muss der Tyrann sorgen, dass nichts von dem verborgen bleibe, was die Unterthanen sprechen oder thun [...] Auch gehört es zu solcher Tyrannenherrschaft, dass man die Leute sich einander verleumden und gegen einander verfeinden lässt; ebenso dass die Freunde und ebenso das Volk mit den Vornehmen, und die Reichen untereinander entzweit werden, und dass man die Unterthanen arm macht, damit die Leibmacht erhalten werden kann und die Unterthanen, um das tägliche Brot zu verdienen, keine Zeit zu Nachstellungen behalten.“<sup>2</sup>

Der Philosoph insistiert darauf, dass die Besonderheit des Tyrannen darin besteht, jede freie und stolze Seele abzulehnen, da nur er sich zu diesen edlen Eigenschaften befähigt sieht. Instinktiv hasst der Tyrann diese edlen Naturen und betrachtet sie als gefährlich für seine Herrschaft. Das permanente Ziel der Tyrannei ist „die moralische Erniedrigung der Untertanen, denn gedemütigte Seelen denken niemals an Verschwörung.“<sup>3</sup>

Schlussfolgernd finden wir eine grundlegende Disjunktion zwischen dem ethischen Staat, der von der Idee des universellen Guten und dem Tyrannenstaat regiert wird, der durch Angst, Terror und physische Unterdrückung aufrechterhalten wird.

## II. Die Idee der Tyrannei in der griechischen Tragödie

Ein deutlicher Fall von Familientyrannei, der für die Politik ausgeübt wird, beschreibt Sophokles in *Elektra*. Nach der Ermordung von Agamemnon (durch das eheliche Paar Aigisthos — Klytaimnestra) verwandelte sich die Mutter-Tochter-Beziehung in eine tyrannische Beziehung: „So sage ich dir: du gibst zu, den Vater / Hast du ermordet! — Welches Wort / Könnte schamloser noch sein als dieses? [...] Auch seh ich eine Fronherrin viel mehr / In dir

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Ebd.

als eine Mutter gegen mich, die ich / Ein Leben lebe mühevoll und vielen Übeln / Bin zugesellt durch dich.“<sup>4</sup>

Doch voller Angst, unter der Drohung des Todes, unterwirft sich die Festung dem Tyrannenpaar. Elektra ist die einzige freie, stolze Seele, die dem Terror nicht nachgibt. Alle Männer der Stadt versteckten sich vor Angst, während sie allein, diese Jungfrau, dem Tyrannen gegenübersteht.

Die Einmaligkeit Elektras, die Verachtung des Todes, die Verleugnung eines Lebens, das in Elend und Demut gelebt wird, erhebt sie in die Kaste der Helden, darauf hinweisend, dass der Grund für ihr Handeln grundsätzlich ethisch ist: die Rache des Vaters und die Wiederherstellung der moralischen Ordnung in der Festung. Im Gegensatz zu Elektra befindet sich ihre Schwester Chrysothemis, die das Joch der Tyrannei akzeptiert, nur um ihr Leben zu retten. „Doch soll ich als Freie leben, / Muß ich den Mächtigen in allem hören.“<sup>5</sup> Elektras Versuch, sie an der Rache teilhaben zu lassen, ist zum Scheitern verurteilt. Der Grund? Angst, Hungersnot, Angst vor Folter, Todesangst, Angst vor Tyrannei, verteidigt durch Waffengewalt.

Die Geschichte lehrt uns, dass für die Tyrannen keine größere Freude existiert als der Tod der Rivalen, der legitimen Nachfolger, die sie vom Thron stürzen könnten. In diesem Sinne versucht Aigisthos den vorgetäuschten Tod von Orestes politisch auszunutzen und seine politischen Machtansprüche vor denen zu festigen, die auf die Wiederherstellung der legitimen Regierung hofften. Darum verordnet er, dass der leblose Körper des Orestes vor den Toren der Festung gelegt werden solle:

„Schweigen gebiete ich und aufzutun die Tore / Für alle Mykärer und Argeier / Zur Schau: so daß, wenn jemand unter ihnen / In leeren Hoffnungen auf diesen Mann / Sich früher hat erhoben, er denn jetzt, / Wenn er den Leichnam sieht, den Zaum annehme / Von mir, und ihm

<sup>4</sup> Sophokles: *Elektra*, Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, Reclam, Stuttgart, 2006, S. 26-27.

<sup>5</sup> Ebd., S. 17.

nicht erst gezwungen, / Wenn er den Zuchtmeister in mir gespürt /  
Erwachse der Verstand!“<sup>6</sup>

Antigone ist eine andere erhabene Jungfrau, die sich der Tyrannei auf Kosten des Todes stellt. Sie begräbt Polyneikes trotz Kreons Befehl und verurteilt sie zum Weg ohne Rückkehr. Die Jungfrau verletzt das Gebot des Tyrannen in dem Bestreben, die göttlichen Gesetze zu beachten und nicht einer weltlichen Laune zu folgen. Daher glaubt sie, dass politische Entscheidungen nicht über göttliche Gesetze hinausgehen können. „So groß / Schien dein Befehl mir nicht, der sterbliche, / Daß er die ungeschriebnen Gottgebote, / Die wandellosen, konnte übertreffen. / Sie stammen nicht von heute oder gestern, / Sie leben immer, keiner weiß, seit wann.“<sup>7</sup>

Diese Worte lösen Kreons Machtparanoia aus, da Antigone die Vorherrschaft der göttlichen Macht angesichts seiner weltlichen Macht erkennt. Der Gedanke, dass etwas oder jemand über seinem absoluten Willen steht, verdunkelt seinen Verstand. Die Tyrannen kennen nur eine Angst, wenn ihnen widersprochen oder entgegnet wird: es ist die Angst, ihre Macht zu verlieren. Aus Angst vor dem Absurden beschuldigt er Antigone und Ismene, ihn vom Thron entfernen zu wollen: „Du krochst an mich heran wie eine Natter / Und sogst mein Blut im stillen! Ahnungslos / Zog ich zweifachen Fluch und Umsturz groß.“<sup>8</sup>

Die Konfrontation zwischen Antigone und Kreon offenbart die hervorragende Einzigartigkeit und Würde einer Seele geboren um frei zu sein. Antigone ist sich der stillen Zustimmung der Thebaner für ihre Tat bewusst, aber auch ihres schuldigen Schweigens, das aus Angst geboren wurde. Kreons Vorwurf, dass von allen Thebanern, sie die einzige ist, die so denkt, antwortet Antigone ernsthaft: „All diese sprächen freudig ja /

<sup>6</sup> Ebd., S. 69.

<sup>7</sup> Sophokles: *Antigone*, Übersetzung Wilhelm Kuchenmüller, Reclam, Stuttgart, 1991, S. 22.

<sup>8</sup> Ebd., S. 26.

Dazu, verschlüsse Furcht nicht ihren Mund. / [Auch darin hat es herrlich der Tyrann: / Frei darf er tun und sagen, was er will].<sup>9</sup>

Das fortwährende Misstrauen seinen eigenen Leuten gegenüber, die Angst, dass alle, vor allem aber die eigene Familie, gegen ihn verschwören, bestimmte somit die Entmenschlichung Kreons. In der Szene mit Hämon rechtfertigt der Tyrann die Verurteilung Antigones durch politische Argumente, die nur das Wohl der Festung betreffen. Im Grunde ist seine politische Philosophie auf den absoluten und bedingungslosen Gehorsam der Bürger gegenüber dem Willen des Gouverneurs reduziert, auch wenn er falsch liegt.

Nur durch diese Autokratie und durch blinde Gehorsamkeit kann Aufruhr und Chaos vermieden werden. Die Festung muss unter diesem Druck des Terrors aufrechterhalten werden, mit der Begründung, dass die Aufruhr eher zum Zusammenbruch der Stadt als zum Zusammenbruch des Tyrannen führen würde. Das Aufbauen der freigeistigen Menschen wäre eine politische Katastrophe, weil „Zuchtlosigkeit, das ist das Allerschlimmste! / Sie stürzt die Staaten, sie verheert die Häuser, / Sie reißt die Speergenossen auseinander / Zu feiger Flucht.“<sup>10</sup> Daher muss dieser „Sozialpakt“ des Terrors um jeden Preis aufrechterhalten werden, um das „Gleichgewicht“ der Festung zu gewährleisten. „Die aber standhaft sind, / Was sie zumeist erhält, das ist die Zucht. / Drum gilt's, das Ordnung-Schaffende zu schützen.“<sup>11</sup> Dieses ausgleichende Paradies der Ruhe und des Gehorsams aus Angst ist das von allen Tyrannen der Menschheit erträumte Paradies.

Haimon kann nicht durch diese Theorie des bürgerlichen Glücks getäuscht werden, das unter dem „Schutz“ der eisernen Sohle des Tyrannen entstanden war. Deshalb signalisiert er mit Bitterkeit und Verachtung die grundlegende Disjunktion zwischen dem singulären Diskurs des Autokraten und

<sup>9</sup> Ebd., S. 24.

<sup>10</sup> Ebd., S.31-32.

<sup>11</sup> Ebd., S. 32.

dem kollektiven Diskurs: „Das Volk von Theben sagt einmütig: Nein! / [...] Das ist kein Staat, der einem nur gehört.“<sup>12</sup>

Versteckt im Schatten und entsetzt vor Angst beschuldigen die Thebaner den Tyrannen Antigone verurteilt zu haben und bewundern sie für den Mut, dass sie ihre Pflicht gegenüber ihrem Bruder erfüllt hat. Haimon hört sie flüstern: „Mir aber kommt es insgeheim zu Ohren, / Wie sich die Stadt um dieses Mädchen härt: / Sie, die unschuldigste von allen Frauen, / Soll elend sterben für die schönste Tat!“<sup>13</sup>

Wie jeder Tyrann ist Kreon nicht nur taub für die Wünsche der Menschen, sondern er ist davon überzeugt, dass die Festung bzw. das Land von ihm und nur für ihn regiert werden muss. Haimons beeindruckende Antwort ist zutreffend für die absolute Vereinsamung des Tyrannen, seinem Rückzug in den Abgrund der Verzerrung des Realen — „Allein herrschst du am besten in der Wüste.“<sup>14</sup>

Aus einem bestimmten Blickwinkel gesehen erinnert Antigones Verurteilung an die Schuldigsprechung von Sokrates, so schön in Platons Werk *Des Sokrates Verteidigung*<sup>15</sup> beschrieben. Ähnlich wie Antigone bezeugt Sokrates den Mut anders zu denken als die Mächtigen. Die Bemühungen des „barfüßigen Gelehrten“ zielen in Richtung Tugend, die er versucht einer Welt aufzuzwingen, beherrscht von Sophisten, den berühmten „Gelehrten-Händler“, die wegen materiellen Gewinnen die größten Wahrheiten verfälschten.

Anton Dumitriu<sup>16</sup> hebt hervor, dass die sokratische Tugend die Integration des Individuums im „menschlichen Universum“ der Festung voraussetzt,

<sup>12</sup> Ebd., S. 34.

<sup>13</sup> Ebd., S.32.

<sup>14</sup> Ebd., S. 34.

<sup>15</sup> Vgl. Platon, *Des Sokrates Verteidigung. Apologie*, Übersetzung: F.D.E. Manfred Fuhrmann, [http://gutenberg.spiegel.de/buch/apologie-des-sokrates-4887/2\\_\[21.11.2017\]](http://gutenberg.spiegel.de/buch/apologie-des-sokrates-4887/2_[21.11.2017])

<sup>16</sup> Vgl. Dumitriu, Anton: *Eseuri. Știință și cunoaștere. Aletheia. Cartea întâlnirilor admirabile*, Editura Eminescu, București, 1984.

in der Harmonie und moralischen Ordnung der Polis, gefolgt von der Intergration in dem unendlichen Universum.

So wie Hamlet findet auch Sokrates, dass die Zeit bzw. die Welt aus den „Fugen“, aus einer universellen moralischen Ordnung geraten ist. In der verfallenen Festung ist Sokrates Schuld daran, anders als andere zu denken, ihr eine moralische Katharsis aufzuerlegen, das Verbrechen, das wie in Antigones Fall mit dem Tode bestraft werden soll. „Nicht gut sprichst du, lieber Mensch, wenn du glaubst, Gefahr um Leben und Tod müsse in Anschlag bringen, wer auch nur ein wenig nutz ist [...] und müsse nicht vielmehr allein darauf sehen, wenn er etwas tut, ob es recht getan ist oder unrecht, ob eines rechtschaffenen Mannes Tat oder eines schlechten.“<sup>17</sup>

### **III. Das absolut Komische in der Demokratie und in der Parabel von Aristophanes**

Widerstand gegen die Tyrannei leistet die Demokratie, nach Platon unter den falschen Regierungsformen eingegliedert, zusammen mit Timokratie, Oligarchie und Tyrannei. Demokratie ist jene Form der Organisation und politischen Führung der Gesellschaft, die auf dem Prinzip der Ausübung von Macht durch das Volk beruht.

Aristoteles stellt in der *Politik* fest, dass das politische Recht in der Demokratie die vollkommene Gleichheit aller Bürger ist, da es keinen Unterschied zwischen ihnen gibt als ihre Anzahl. Daraus folgt, dass die Demokratie Quantität und nicht Qualität fördert; mit dem Hinweis, dass das Recht der Anzahl das Verdienstrecht ersetzt. Deshalb behaupten die Anhänger der Demokratie, dass recht ist nur was die Mehrheit entscheidet. „In Bezug auf die Gemeinschaftsversammlung haben alle Bürger das Recht, sich daran zu beteiligen [...] Die mangelhaftesten Arten von Demokratie existieren, in der Regel, in sehr bevölkerten Staaten, in denen

<sup>17</sup> Platon: *Des Sokrates Verteidigung* <http://gutenberg.spiegel.de/buch/apologie-des-sokrates-4887/2> [21.11.2017].

es schwierig ist, die öffentlichen Versammlungen zu vereinigen, ohne diejenigen zu bezahlen, die an ihnen teilnehmen.”<sup>18</sup>

Dieses egalitäre und wertlose System parodiert der brillante Aristophanes in seiner Komödie *Frauen in der Volksversammlung*. Frauen, die bereit sind, an die Macht zu kommen, verkleiden sich als Männer und gehen zur Volksversammlung. Von Praxagora belehrt, imitieren Frauen die Gesten und Verhaltensweisen von Männern in den Versammlungen: „Allerdings sollten wir wählen / mit unserer hohen Hand, Entriegelung / Arm bis zur Schulter [...] Wie siehst du deine Männer?“<sup>19</sup> Mitten in der Nacht stehen die Frauen die Tuniken und Stiefel der Männer, kleben sich dann falsche Bärte auf die Wangen. Das größte Anliegen einer Demokratie ist die Gewinnung der Wahlen, wobei die Wählermassen getäuscht, geschmeichelt und betrogen werden. Daher die „Regie“. Praxagora ist äußerst präzise: „Setz dich neben den Mann, und stimme mit deinen Händen ab / alles, was deine Stimme für deine Schwestern sein wird.“<sup>20</sup>

Die kompakte Gruppe und das geltende Wahlrecht erzeugen immer Angst und Verwirrung in den Versammlungen, da es ein Modell der Massenmanipulation sein kann. Es spielt keine Rolle mehr, ob das, was der Redner vorschlägt, recht oder unrecht ist; was zählt ist nur die Gewissheit, dass eine Gruppe existiert, die Druck ausüben kann. Zur geistigen Verwirrung und zum Zweifel ist hinzuzufügen: Wenn so viele Leute diese Idee unterstützen, ist es wohl nicht fair, für diese Idee seine Stimme zu geben?

Nicht zufällig erzählt ein Zeuge, erstaunt, was in der Versammlung passiert ist: „Es war eine riesige Menschenmenge, als würde man nie zusammenkommen [...] eine wunderbare Sache, in der Versammlung so viele weiße

<sup>18</sup> Aristoteles: *Politik*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/politik-9246/1> [21.11.2017].

<sup>19</sup> Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*, Übersetzung Niklas Holzberg, Reclam, Stuttgart, 2004, <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019480-5.pdf> [21.11.2017].

<sup>20</sup> Ebd.

Gesichter zu sehen.”<sup>21</sup> Durch Täuschung, Travestie und Manipulation erlangen die Frauen die Macht. Aristophanes Ironie über die Schwächen des demokratischen Systems ist maximal: Jede Person (Mann / Frau) kann vorschlagen, dass er / sie das sei was er / sie nicht ist, jede Entscheidung, egal wie absurd sie sei, werde genehmigt, vorausgesetzt die Wählerzahl sei groß genug und es gäbe einen klugen Redner, um sie der Versammlung zu präsentieren.

Was das von Frauen gegründete neue politische Regime betrifft, identifiziert es sich mit einem primitiven Kommunismus, der sich auf die gesetzliche Festlegung des Volkseigentums stützt: alle haben dieselben Rechte und alles gehört allen. Offensichtlich ist dieser Traum vom gemeinsamen und glücklichen Leben, für alle und mit allen, eine Utopie, eine Projektion des Menschheitstraumes eine perfekte Gesellschaft zu erschaffen. Aristophanes lustige Utopie ist Teil der Symphonie berühmter Utopien. Die absolute Parodie besteht in der Verwandlung einer Frau in ein gemeinnütziges Gut bzw. eine gemeinnützige Frau, die für immer ihre Freiheit der sexuellen Option verlieren wird. Sowohl der Mann als auch die Frau sind verpflichtet sich zu opfern, durch sexuelle Leistungen zum Wohl der Gemeinschaft. Wie wird die Zukunft der Festung aussehen? Gemeinsame Mahle, gemeinsames Reichtum, gemeinsame Liebe, alles gleich und für alle zugänglich. Offensichtlich wird in dieser absoluten Gemeinschaft das Prinzip der Individualität endgültig aufgehoben.

Das dialektische Spiel zwischen tyrannischer Herrschaft und demokratischer Regierungsführung wird vom antiken griechischen Theater in all seiner Pracht und seinen wichtigsten Nuancen überrascht. Wenn Platon sagte, die Politik sei die Kunst des „königlichen Gewebes“, könne das Theater die Struktur des Gewebes der Penelope aus den jeweiligen Zeiten und politischen Regimes nicht ignorieren, die sich immer wieder änderten und dennoch gleich blieben. In seiner Essenz widersetzt sich das Theater der Macht durch die überwältigende Kraft der Bühne. Das Theater nimmt

---

<sup>21</sup> Ebd.

etwas aus dem kohärenten und selbstmörderischen Wahnsinn des Narren. Vor der absoluten und blutigen Macht des Königs kann nur der Narr die Wahrheit sagen. Die jahrtausendalte Wahrheit des Theaters überlebt die ephemeren politischen Paradigmen.

Übersetzung aus dem Rumänischen:  
**Andrea Wolfer**

### Literaturverzeichnis

- Aristophanes: *Frauen in der Volksversammlung*, Übersetzung Niklas Holzberg, Reclam, Stuttgart, 2004, <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019480-5.pdf> [21.11.2017].
- Aristoteles: *Politik*, Philosophische Bibliothek, Band 7, Übersetzt von J. H. v. Kirchmann, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung, Leipzig, 1880, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/politik-9246/1> [21.11.2017].
- Dumitriu, Anton: *Eseuri. Știință și cunoaștere. Aletheia. Cartea întâlnirilor admirabile*, Editura Eminescu, București, 1984.
- Platon, *Des Sokrates Verteidigung. Apologie*, Übersetzung: F.D.E. Manfred Fuhrmann <http://gutenberg.spiegel.de/buch/apologie-des-sokrates-4887/2> [21.11.2017]
- Sophokles: *Antigone*, Übersetzung Wilhelm Kuchenmüller, Reclam, Stuttgart, 1991.
- Sophokles: *Elektra*, Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, Reclam, Stuttgart, 2006.

# Refugees on Stage and the Stage as a Refuge

Refugiați pe scenă și scena ca refugiu

Flüchtlinge auf der Bühne und die Bühne als Zufluchtsort

KALINA STEFANOVA

(National Academy for Theatre and Film Arts in Sofia)

**Abstract:** The refugees' topic has been among the hottest ones in today's Europe for quite a while now, provoking a heated debate, causing sharp divisions in and among countries, and putting under question basic moral values. How has theatre responded to all this? Could such unseen for decades, Teutonic-scale changes in the human landscape of the old continent be grasped by theatre without the usually required time-distance? Does it need even more help from the other arts in order to recreate the nuances of the phenomenon? Has theatre's take on it been primarily confined to the documentary drama and the 'verbatim theatre' for the obvious reasons of building up on the true stories of refugees?

Theatre itself has always been a refuge for topics, characters and emotions chased away from the establishment and expelled by the bon tone. How has it been maintaining this so important a role nowadays? And in a time of an ardent strife for universal recognition of the right of free speech, how has theatre been defending another no less essential right of ours — that of preserving human dignity. For it's exactly human dignity that frequently turns out to be the heaviest burden that has to be abandoned if a refugee is on the run from the "lower" land of suffering and oppression to the "upper" land of freedom and prosperity.

Finally, is there a difference in theatre's handling of the topic before and after the current refugee crisis? And if so, what is it and why? Do the differences stem only from the medium of the theatre or they have deeper socio-cultural roots?

This article is an attempt to tackle these questions by means of analyzing an array of shows on the topic both from the last crop and back from the last over a decade now. A special focus, in the last part of the text, is placed on two of the best shows

currently running having to do with the topic – *Sanctuary* of the South African Brett Bailey and *Vangelo* of the Italian Pippo Delbono.

**Key words:** refugee's topic; documentary theatre; Ariane Mnouchkine; Brett Bailey; Pippo Delbono.

**Rezumat:** Problema refugiaților este de ceva timp un subiect în vogă în Europa zilelor noastre și totodată cauza dezbaterilor acide, a disensiunilor dintre țările europene care pun sub semnul întrebării valorile morale. Cum se raportează teatrul la această problemă? Ar fi posibil ca aceste schimbări uriașe, invizibile de decenii, și care au afectat teritoriul bătrânului continent să fie descifrate de teatru fără a avea o noțiune minimă temporală? Este nevoie și de celelalte arte pentru a recrea nuanțele acestui fenomen? A preluat teatrul misiunea să transpună scenic poveștile reale ale refugiaților pornind de la teatrul de tip documentar și cel de tip *verbatim*?

Teatrul a fost întotdeauna un refugiu pentru povești, personaje și emoții rejectate de autorități și înlăturate de conservatorismul de bon ton. Cum a reușit să se păstreze astfel până în zilele noastre? Și cum a reușit să apere unul din drepturile fundamentale ale omenirii, cel al demnității umane, în vremurile în care se dădea o luptă acerbă pentru recunoașterea dreptului la liberă exprimare? Pentru că tocmai această preservare a demnității umane este cea mai grea povară purtată de refugiați și abandonată de aceștia în evadarea lor de pe un teritoriu al suferinței și opresiunii spre un teritoriu al prosperității și libertății.

Mai mult, se poate vorbi despre o abordare diferită de către teatru a problemei refugiaților înainte și după această criză? Și dacă da, de ce și cum? Această abordare diferită este specifică doar teatrului sau ea este cauzată de rădăcinile adânci socio-culturale?

Acest studiu încearcă să răspundă la aceste întrebări și să analizeze câteva spectacole care abordează acest topic, atât în prezent, cât și cu un deceniu în urmă. În finalul acestei lucrări ne vom opri la două dintre spectacolele aflate încă în derulare și care au ca temă subiectul amintit mai sus, anume *Sanctuar* al sud-africanului Brett Bailey și *Vangelo* al italianului Pippo Delbono.

**Cuvinte cheie:** tematica refugiaților; teatru documentar; Ariane Mnouchkine; Brett Bailey; Pippo Delbono.

## When True Stories Are Not Enough

“My name is Saad Saad, which means Hope Hope in Arabic, and in English Sad Sad; from one week into another, sometimes from one hour into another, and even in one moment only my truth slips from the Arabic

to English, and, depending on whether I feel an optimist or a wretch, I turn into Saad the Hope or Saad the Sad.

From the birth lottery one draws a lucky ticket or an unlucky one. If you land in America, Europe or Japan, you land and that's it: you are born once and forever, and you don't need to start anew. While if one sees the light of the day in Africa or the Middle East. [...]

I often imagine that I have been before I was born, that I am present in the last minutes before my conception and then I correct things, I direct the wheel which mixes the molecules, the cells, the genes, and I turn it towards another direction, so that the result is different. Not that I make myself different. No, just so that I sprout up somewhere else. Of course, in the same womb, in the same mother, whom I adore, but a womb that could place me on a land where I could thrive rather than in a hole out of which 20 years later I'll have to get myself out. [...]

My name is Saad Saad, which means Hope Hope in Arabic, and in English Sad Sad. Sometimes I'm Saad the Hope, sometimes Saad the Sad, although in the eyes of most people I'm nobody.

At the end of this journey and in the beginning of a new one, I'm writing these pages, so that I take the blame off me. I was born in a place where I should not have been born, I decided to leave that place, I asked for an immigrant status and I started falling from one identity into another: an immigrant, a beggar, an illegal alien, someone without documents. Without rights, without work, the only word that defines me now is an outlaw. A parasite would be too sparing. A freeloader too, a charlatan even more so. No, an outlaw, only, an outlaw: welcome nowhere, everywhere a stranger.

On some days I have a feeling I'm getting to be a stranger even to the human race..."<sup>1</sup>

This may sound as an excerpt from one of the many documentary or verbatim shows devoted to the refugees' topic, currently in the repertoire of

<sup>1</sup> Schmitt, Eric-Emmanuel: *Ulysses from Baghdad*, Albin Michel, 2008.

the European stages. It is not. It's the beginning of a novel: *Ulysses from Baghdad* by the French Eric-Emmanuel Schmitt, written back in 2008. And I quote it not only because it's an extraordinary piece of literature but also because it presents an excellent spring-board for reflecting on theatre's handling of this so topical and painful issue today.

The true stories of these “homeless” of the world frequently sound more fictional than the made-up ones and prove to be of the same material the best dramas and, alas, tragedies are made of. Yet, doesn't theatre nowadays seem to rely too much on having an impact just by repeating them on stage? Hasn't the ubiquity of fragmentation — of everything brought down to bits and pieces, this consequence of the deconstruction being considered already as a ‘norm’ — made theatre not so careful about the very putting together of the bits and pieces of the true stories into a theatrical narrative? This being even more odd in a time when the art of montage has grown up from an important ingredient of contemporary theatre into a main one, even into a recognizable part of the trademark of the best theatre-makers today at that!

During the last two years I've had the chance to see a host of ‘refugee’ shows in different countries, yet the bulk of them seem quite alike. Here's a brief description of three of them where an array of the main similar features could easily be traced down:

*Hemsbach Protocol* (of the Canadian art collective Mammalian Diving Reflex, directed by Darren O'Donnel in Germany, with the support of the Culture Office of the Metropol region of Rhine-Neckar) was presented in the Fall of 2016 at the Schauspiel Frankfurt in the framework of the second Fluchtpunkt Festival — a three-day event of a finely-balanced mixture of guest performances, talks / discussions and *Cooking Beyond the Plate* in the cafeteria, all bound by the refugees' topic and with the participation of refugees themselves. The show warms up in the foyer, where a group of men (most of them with shades of dark skin) and a fair-haired girl dance around a tape-recorder to the sound of the popular song *Call me on the cell*

*phone*. Then, inside the hall, we are to find out that they, seated on the first row, are residents of two refugee shelters in the small city of Hemsbach, while the girl is a local from there. With a mike in hand they tell us pieces of their stories. Intertwined in that, brief footage about their current home, problems, and attempts for entertainment or connecting with their homeland run on screens, along with titles of the thematically grouped episodes. The girl and the director piece all this together via direct interaction both with the refugees and the audience who is involved by raising hands in answer to questions (like, how many times you have invited a refugee at home, or: do you have friends who are refugees, etc.). For the last episode, entitled “Love”, audience members are invited to sit on cushions on stage and some very touching viewpoints on the topic are shared, as a result of which the atmosphere at long last gets really warm. However, when immediately afterwards we are asked how many of us are singles and who would like to date some of the evening’s heroes, only one hand is up in the air: a man would like to date the German girl. The director openly curses us, putting a rather embarrassing end of the show. It continues, though, with a lively discussion with those of us who want to stay — about the current crisis and what we could do to help and stop the very reason for people having to leave their homes. One more detail: during the show we are being treated with tea and popcorn, which comes especially helpful in the moments when the show tends to sag.

With a treat — this time tea and dates — and again in the foyer starts *May Peace Be on You*, so far the only Bulgarian show on the topic (done by the Studio for documentary theatre Vox Populi, directed by Neda Sokolovska, and performed at the Red House, Sofia). Then the couple who have met us there (an actress and an already-settled-in-the-country immigrant) lead us into the hall and in a mix of live acting and again projections on several screens we are told (in Bulgarian, English and Arabic, and with subtitles) pieces of stories of refugees, migrants and Bulgarians involved in the issue. The show is based on a sociological survey carried out at three border points by Vox Populi — a verbatim theatre formation that has

been gaining high critical acclaim during recent years. Indeed some of the stories gathered there and chosen for the show are striking and truly memorable, especially one of a Syrian woman whom we see projected, and they bring undeniable depths to the narrative. However, as soon as the “action” gets off the screen and evolves into some live episodes supposedly aimed at piecing the stories together (like using stones to depict borders, or pomegranates juice as blood, or extras lying on stage in the end as corpses), the show “soars” to the surface rather than gaining a theatrical edge and the depth and weight integrity implies.

*Evros Walk Water* (Daniel Wetzel / *Rimini Protocol*) is “a set and audio drama”, developed in Greece, that I saw in Latvia in the framework of Homo Novus Festival. The audience is limited to 20. We get first to see the famous *Water Walk* by John Cage on a TV and are then told the story of the show’s creation — 15 boys, refugees from Iran, Afghanistan and Syria, already settled in Greece, will tell us the stories of their journeys as well as their life now and will also guide us to perform Cage’s work with instruments arranged on a small stage; all that via headphones, since they are not allowed to travel. Only then are we invited to an improvised stage, covered with green carpet and full of odd objects, inclusive of an inflatable boat. Following the instructions in the headphones, we move around, change places, produce sounds with different objects and listen to the stories. In brief, the audience is cast in the unusual double role of fully being the performers too, and supposedly “experiencing” what it would feel to be the boys themselves at least for an hour and 15 minutes.

With the exception of some story lines in *May Peace Be Upon You*, none of the three shows truly moved me as whole pieces of theatre. The biggest disappointment, though, was *Evros Walks Water*. Of course, because of the high expectations that come with the renown of *Rimini Protocol*, some of whose previous shows I will always remember. But mainly because of the gimmick that is used now to create a “shared experience”. It seems to overwhelm everything else and the unusual “experience” prevails over the

“shared” one, which makes the gimmick and the whole show feel rather pretentious and superficial.

Despite the different degrees of disappointment I find several common features between the three shows and those alike that, I believe, are part of the reasons why the obviously noble and worthy intentions of their creators are not being on a par with the final results.

In the first place, they all rely too much on the power of the refugee stories themselves — both to hold the shows together and to influence the audience. As the creators of the Bulgarian show directly put it, “In *May Peace Be on You* the refugee crisis relates itself via the stories of its participants.”<sup>2</sup> Obviously the creators of all these shows have gathered and sifted through a lot of preliminary material. Yet, just by the virtue of being true and dramatic or even tragic a story does not automatically become convincingly powerful on stage. It has to be turned into a piece of theatre. And it requires a huge talent, original vision, and a lot of work to make an authentic piece of life feel truthful on stage and, moreover, to make it feel *our* story too. As it has been brilliantly demonstrated during the last nearly two decades now by the very powerful wave of European, and especially Eastern European, theatre inspired by true stories whose main figures, like the Latvian Alvis Hermanis, the Romanian Gianina Cărbunariu and the Croatian Oliver Frlić, are among the hottest directors now.

Secondly, exactly because the type of collages the above-outlined three shows and the like have produced, the montage they have applied to the raw material does not manage to help life from the stories transcend into life on stage, we end up getting only *to know* the stories, not so much *to feel* them, which would be the only way for them to become ours. In brief, they remain only *en route* from TV, Radio, and any news media *to* the theatre. I.e. we are enriched with more *information* but not with more *shared experience*, which is what great theatre can do when it makes us relive other people’s lives and stories. So, in the end, the shows do not get to be more

---

<sup>2</sup> From the promotion materials of *May Peace Be on You*.

moving or convincing than regular TV reportages and at best they are rather acts of activism than pieces of high-quality art.

Thirdly and very importantly: there is an a-priori divide between ‘us’ and ‘them’ in these shows which provokes in the first place *judgment* and only then *empathy* or *compassion*.

Finally, the common ground between ‘us’ and ‘them’ that is being emphasized, especially in *Evros Walk Water* and *Hemsbach Protocol*, is rather superficial: it’s the territory of *having fun* — treats, talks about popular music, techno devices, games, flirting, etc. This, to me, is a reflection of one of the most dangerous trends of our time: that having fun, i.e. *feeling good* has become more important than *being good*! In other words, the common ground the shows, at least to an extent, seek is not so much in that we are all human beings who deserve dignified human treatment, but rather in that we are all human beings who deserve to have fun.

Fun, though, borders on boredom. Abundance of something also borders on boredom and, since TV and the news media have for a long time been bombarding us with refugee stories, there’s the danger that these shows and the like could make us feel exactly bored and indifferent to the topic, i.e. could further contribute to the divide between ‘us’ and ‘them’.

Before the current crisis, I had seen quite a few excellent shows on the refugee topic. Three of them are, I think, still overshadowing most of the current avalanche of “refugee” shows.

### **A Look Back at a Previous and Richer Crop**

*Le Dernier Caravansérail (The Last Inn)* with a subtitle *Odysseys* was created back in 2003 by the French Ariane Mnouchkine and her *Theatre du Soleil*. In it, too, there was food. Even a whole big hall was devoted to it; but only nearly so. Inscriptions and graffiti in different languages, alphabets and fonts adorned the walls — ordinary messages, quotes, poetry — plus a huge map of the world. Not an ordinary atlas map, though, but the

refugees' itineraries marked by arrows: from Afghanistan towards Europe, through Turkey and Bulgaria; from Iran towards Australia, through India and Malaysia; from Algeria towards France and England; from Timour towards New Zealand... The same roads were the subject of books attached with strings to short library shelves standing at different places in the hall. In brief: this hall was like a three-dimensional playbill of the show. It was the place where part of the words preceding the show dwelled in. At the same time a culinary feast with food samples from all over the world was in full swing there: as if this hall was the essence of life's material side. Then, there was another hall — empty and with subdued light and Buddhist frescos in different nuances of red — that made the audience quiet down, whisper, walk on tiptoes. One would palpably feel that the Material world was behind our backs already and we were in the territory of the Spirit. And therefore, we could be received by the Theatre, since, as usual with Mnouchkine, we could see here the open dressing rooms of the actors and observe how make-up was put on their faces and costumes on their bodies. In the third hall, housing already the stage and the audience seats, the ceiling above the seats was even and wooden, whereas above the stage it rose like a dome and consisted of many white spread sails, like a sailboat moving in full sail. It's with this boat that we were to embark on a voyage around the world — along the roads marked on the map in the first hall.

The stories narrated on the stage were connected with Sangatte, a French refugee camp, closed in 2002, and a predecessor of the present-day Jungle: some of them happened there, for other characters it remained the Promised Land which they never managed to reach. Every story began with a title projected on a screen. Then, some were told only in words, without images — the text being projected on a screen. Others were enacted on the scene almost without words. In a third kind, the flood of words was simply an attempt to hide the sorrow behind them. The words were said in languages they were actually uttered in reality preceding the text. For the text was almost entirely documentary, assembled from parts of letters and stories *of* and *about* refugees. Moreover: some of the actors came

from the countries of their characters and others were refugees themselves telling their own stories.

It was with a very simple and extraordinary trick that Arianne Mnouchkine had managed to transform all that documentary-base into a high-class theatre that made us feel as if literally experiencing, with all our senses, what the characters had gone through. Both the characters and the sparse sets were brought in onto and taken out of the bare stage (or rather flown in and out of it!) on wheeled wooden platforms moved on the run by stage hands or actors, like in some traditional Asian theatre. The feeling was as if the stories themselves rushed and even thrust themselves upon us, one after another, overwhelmed us with their pain and transmitted to us the extreme tension they were charged with. This directorial move emphasized the feverish frenzy of the stampede — the general ‘state of being’ of the heroes of these stories which at times made them look more like chased animals than people. People who could even “envy” animals, as one of the refugees put it: “In Europe a dog lives better than us!”

The show made one wonder if it’s only the world these people were trying to escape from that had to bear the whole blame for the pain resulting from their lost dignity? Or should the responsibility be equally shared with the world that very often met them exactly as if they were indeed homeless animals who had dared to rush into its inviolable territory and disturb its comfort? Mnouchkine didn’t let us wonder at all what her answer to these questions was.

Five years later, in 2007, I had the privilege to work as a dramaturge of *Pentecost*, by David Edgar (written back in 1994), directed by the late Mladen Kiselov at the Stratford Festival of Canada, the biggest repertory theatre in North America. The action takes place in the Balkans, so the stage was turned into a Bulgarian church, famous for its pre-Renaissance frescoes, where refugees held art historians as hostages in order to receive asylum or the right to travel to other countries. I will not get into describing the show, since I was an insider. I would only like to mention that

it was so powerful that, right after the premiere, audience members and actors started a fund for helping refugees.

Then, in 2012 *Exhibit B* by the South African director Brett Bailey saw the light of the day. It is still traveling the world and, I believe, it remains one of the best pieces of art that have to do with the refugees' topic — fully on a par with the novel by Eric-Emmanuel Schmitt. Why I say “have to do” is because the installation is on the surface only partially about that.

At first sight it is a “*meditation on the dark history of European racism in relation to Africa*”, as Bailey had subtitled his *Exhibit A* (created two years earlier, with a focus on the so called Deutsch-Südwestafrika and then expanded to incorporate atrocities from the Belgian and French Congos as well). Actually, Bailey argues that this too is “only an aspect”. “*Exhibit B* is not about the horrors of colonization,” he insists. “It’s about the representation of the Other, the distortion that was done by the colonizers...”<sup>3</sup>

*Exhibit B* is made of live human installations, most of them standing-still *tableaux-vivants* of Africans, and is built on an array of contrasts. Contrasts between the startling beauty of the “exponents” and the location (I saw it in an abandoned factory with a chilling atmosphere); between them and the old-museum style typewritten small card in front of them, where one can read bare facts about the unthinkable acts of cruelty and inhumanity perpetrated by Europeans in Africa while milking its riches (like in the German South West Africa at the turn of the 20<sup>th</sup>c. the punished native Herero men were decapitated and their heads were sent in sacks to the Herero women’s camp, where the inmates had to boil them and scrape off the flesh with shards of glass; then the skulls, packed in wooden boxes, were sent to universities and museums in Europe in order to serve as items of proof in the “scientific research” on the black race’s inferiority).

Even more startling in *Exhibit B*, though, is the contrast between the usual museum-like visitor-exponents relationship and the one that takes place here, since the ‘specimens’ look back (they are real people, immigrants

<sup>3</sup> Brett Bailey at a discussion at the DIALOG Festival, Poland, 2013.

living in the respective country in which the installation is being presented). They do not move at all, not even a muscle, only their eyes do. And it's the observer who becomes observed and morally measured. It's as if the spirits of all the dead sufferers have been summoned and, through the eyes of their descendants, they are watching the descendants of those culpable for their suffering. It's this unique spiritual side of *Exhibit B* that turns the mere learning of the facts presented there into a profound awareness of a whole phenomenon. This is why and how they stop being just knowledge and become an experience — the experience of a whole race's plight as if it were our own.

There are not only 'remote-time' 'specimens' in *Exhibit B*. There are also few modern ones: refugee-asylum-seekers, with their photos (face and profiles) and their identity forms, very similar to the anthropological measurement tables of 'exponents' of the colonial times. Only one of them has the shocking effect of the other exponents, though: on an air-plane seat a man sits with plaster tape over his mouth, his hands and feet tied. "Survival of the Fittest" reads the caption and the text informs us about the suffocation of an asylum-seeker on a deportation flight from Germany.

So, while inside, one tends to overlook the contemporary 'entries'. However, after one leaves, it's exactly they that come more clearly in focus. Since *Exhibit B* has the effect of an eye-opener, it's like the lifting of a curtain in our souls and hearts — a revelation that helps turn our understanding of the world, or at least of an important part of the established stereotypes, upside down. And this revelation — very importantly! — is not only in terms of history per se. It's about the direct relationship between history and our own time and life. Because the majority of Europeans have come to take the "old riches" of the continent for granted — as something they are simply entitled to by virtue of their privileged "birth lottery ticket" (to quote again Eric-Emmanuel Schmitt)<sup>4</sup> — without ever questioning the moral aspect of their origin.

---

<sup>4</sup> Eric-Emmanuel Schmitt, *Ulysses from Baghdad*, Albin Michel, 2008

So, in the end, the “the plight of African immigrants, living and being deported from Europe” — i.e. the refugee topic — defined as one of the focuses of Bailey’s work, actually becomes of major importance. Also, it stops being an issue, appealing only to our human compassion but starts resonating very politically as a reverberation of a bloody and disgracefully earned wealth that has come out of Africa and never gone back there.

As Ziyana Lategan, a South African researcher and lecturer, put it without any politically correct beating about the bush at a Symposium “On Homelands and the Stateless as the World Tilts Right” (organized by the Onassis Cultural Center in May 2017): “Europeans say, ‘Oh, there is a refugee crisis!’, Oh, no, I say, you made it centuries ago.”<sup>5</sup>

Or as Prof. Deanna Dadusc, Lecturer at the University of Brighton, wrote it in her article *How Refugees are Fighting Back against Border Control*, in *The Conversation*: “While many European governments are treating migration as a security threat, NGOs and charities have responded by framing it as a humanitarian emergency. In charity appeals, migrants are often portrayed as victims, who need to be saved and protected. This paternalistic approach is supported by a “spectacle of suffering”, which turns migrants into objects of compassion and piety. Rather than addressing the global violence, dispossession and inequality that lie at the root of forced migration, these issues are depoliticised and reduced to a humanitarian problem requiring a humanitarian kind of solution. What’s more, it prevents European citizens from holding governments to account, when they should be taking responsibility for those harms. While offering valuable help to people living through very difficult experiences, migrants in humanitarian camps are still controlled and closely monitored, in similar ways to state-run detention centres.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ziyana Lategan, at a Symposium “On Homelands and the Stateless as the World Tilts Right” (organized by the Onassis Cultural Center in May 13<sup>th</sup> 2017).

<sup>6</sup> Dadusc, Deanna: *How Refugees are Fighting Back against Border Control*, *The Conversation*, July 25<sup>th</sup> 2017.

Back to the “spectacle of suffering” on stage: why have the bulk of the current ‘refugee’ shows not been achieving anything even reminiscent of such powerful an impact? I think the answer is to a great extent not exactly limited within the territory of the theatre *per se*.

### **Why the Difference?**

First, the world has speeded up its pace and in the haste we live our lives it’s not easy to have a clear view of the new and constantly changing picture. Second, part of this speeded-up mode of living is the false feeling of ease, inclusive of easily producing ‘art’ products — something certainly helped by the false axiom that everything could pass for art, which, alas, has already been accepted as a norm.

Third, for years now the media has been distorting the core nature of the classical catharsis by constantly serving us pieces of information about the n<sup>th</sup> war or human tragedy in our very living rooms, offices and other safe places, thus making us feel privileged that all this is not happening to us.

Fourth, and it’s a direct result of the third: the media has distorted our sense of reality — creating double standards for reality: one that is ‘ours’ and one that is ‘theirs’, of the ‘strangers’ from some faraway places, as if not on the same Earth, or as if ‘their’ reality is somewhat virtual, just on the screen, therefore not exactly ‘real’.

So, despite us being so well attuned to the new-age all-are-connected creed, now, when that other, ‘their’ reality is in a process of literally spilling into ours, it’s so difficult for us to perceive the fact that it is actually one and the same real reality; especially given our already substantially raised threshold of tolerance to other people’s suffering, again thanks to the very same ‘diet’ that we’ve been fed on by the media. As a result of all that, it’s not easy both for us, ordinary people, and for the theatre to find our way in this ‘mix’ of real, not virtual, realities.

Finally, the anxiety, the literal fear in our societies is certainly not of help either. In 2010 there were over 42 million refugees around the world

but then they were indeed concentrated in other places, not so much in Europe, even less so in Eastern/Central Europe, as it is now. So fear is understandable. Yet, this is fear of losing the privileges of our lifestyle, of our material comfort, and, yes, our time of consumerism has turned them into a priority. So, in the final analysis, it's for the sake of the material comfort, which includes the ubiquitous present-day 'right' of having fun, we are scared of people in need and not willing to help them!?! But what about if we were to become refugees?! It's a matter of an avalanche of natural disasters and voila!

I come from a country where for the last nearly three decades the society has been torn apart by struggles between 'us' and 'them' on all levels of life. The result of these divisions is a constant plummeting slide downwards. I myself have been in on-the-edge situations and have literally begged for help, and people whom I know, not strangers, have at times just shrugged shoulders only because they had some 'having-fun' planned just for then and could not bother to pay any attention to my problem. It has felt totally illogical and unperceivable, viewed from on-the-edge. And yet I do have a home...

"It's not a refugee crisis, it's a crisis of solidarity," says Peter Bonin from the German Agency for Mutual Aid, GIZ (Deutsche Gesellschaft für Internationale Zusammenarbeit).<sup>7</sup> I do fully agree with him. And I believe it is this view-point towards the situation — that implies being profoundly engaged both as a human being and as a citizen of the world — that could serve — and has served — as a spring-board for the theatre to create powerful shows on that topic. Here are some formidable examples of that already in existence or in the making:

### **Back to Today's Theatre, in Hope**

The highlight of the Fluchtpunkt Festival was *The Syrian Monologues* of the *Ashtar Theatre*, Jerusalem. Alas, I couldn't see it. Yet I have read the

---

<sup>7</sup> Peter Bonin in a speech at the European Parliament, January 26<sup>th</sup> 2016.

script of their famous *The Gaza Mono-Logues*, based on stories of children and teenagers in Gaza and performed in more than 80 cities in 40 countries, and translated in 18 languages. It's a paragon of an excellent montage applied to a fully documentary material — a script worthy to be included in a textbook for documentary-based theatre, and I believe this is one of the reasons for the success of the show. This makes me think that *The Syrian Monologues* could well be of the same caliber and impact.

My hope is also in the forthcoming production of the National Theatre in London *The Jungle*, in development now by director Stephen Daldry and the Good Chance Theatre (set up in Calais in 2015 as an arts centre and community hub for refugees).

What makes my hope grounded, though, are two shows I've already seen — the best to me from the recent crop. It's exactly the pain for the lost sense of solidarity on a global scale that underlies them. And what's interesting is that they treat the refugee topic from a very different perspective.

The first one is actually the newest work of Brett Bailey: the performance-installation *Sanctuary*. It premiered in the framework of the fourth edition of the very well-devised Fast Forward Festival (of the Greek Onassis Cultural Center) in May 2017, in an abandoned warehouse of the Port of Piraeus, a city with a rich history of refugees' arrival and settlements.

The sign of the Minotaur, imprisoned according to the Greek myth in a labyrinth, is on the production's poster, and, appropriately, the show is set in a nearly dark labyrinth made of net fences, reinforced at places with black plastic panels (the show's design is also created by Bailey). Like in *Exhibit B*, the audience gets let inside in small batches and what 'leads' us figuratively is Ariadne's ball of yarn that we find in the first premise — a reference to another main character in the same myth, the girl who helped Theseus defeat the Minotaur and save all the sacrificial victims. Before entering each premise we read a title. *Prologue* is the first one and inside we see projections of beautiful and wealthy European cities. After this glimpse of Paradise, we enter the circles of Hell. Ruins of cities, ruins

of lives, people in limbo — in their destroyed homelands, on the run, in make-shift camps en route to the coveted Promised Land, in immigration rooms, already there; also, there are few citizens of the “upper” land, feeling threatened by these “intruders”.

Unlike *Exhibit B*, here it's not so much the eye-contact with these people whom we encounter that is shattering (again they are not professional actors but refugees, activists, immigrants). It's the feeling of being literally immersed into the very core of their suffering, their helplessness and despair. Overwhelming is the experience of listening to a man who plays clarinet in a refugee-shelter room in Germany and then exactly when we have got off the grip of being on tenterhooks — after all his is a sight of a lucky one — the light brightens up and we realize that out of the ruins next to us (from where he obviously escaped) there are two legs sticking — of another musician whose broken violin is another part of the debris. Overwhelming is also the *Epilogue* where from the site of the n'th bomb blast in a European city, behind a fence and amongst the scattered remnants of the peaceful life, a man talks to us, as if a spirit trying to connect with those still alive and able to find a way out of this world of darkness...

At times we are able to glimpse through the net walls of the labyrinth and see places we've already been to or other people like us, wandering through hell. The voices of all the participants, as well as all the episodes' accompanying sounds, blend unhindered into an omnipresent rumble. And the feeling that we are visitors there quickly leaves us; it's as if we altogether are in a make-shift camp and all this hell around us is our world, our only world. Our world that a new Big Bang — a man-made one — has thrown into pieces; a world in disintegration, in a state of centrifugal movement, where remnants of homes, lives, people are in a process of flying away from each other. But isn't this a mode of life that we so well know, even without being refugees: that estrangement not only from others but from our own selves too, so much encouraged and even inspired by our materially-driven, fear-motivated, solidarity-scorning times?!

One goes out of Bailey's *Sanctuary* with a newly gained, or rather more focused, awareness of all this, not just intellectually but both with one's mind and body, with one's whole human essence. At the same time, when I saw it, it was still uneven artistically — there were episodes not fully clear as a narrative. However, it was in the process of improvement: I saw it twice in one day (it was presented several times a day) and during the second time there were already substantial and very productive changes. This, alongside with the aforementioned stunning, eye-opening effect, are the main reasons for me to hope that *Sanctuary*, like *Exhibit B*, will — and most probably has already — become a truly life-changing experience, something the already getting booked up tour-schedule of the show for the next year attests to.

While Brett Bailey has proven to be a master of depicting, analyzing and making us aware of the centrifugal process that takes place on so many levels in our world, another extraordinary original talent, the Italian Pippo Delbono, in his *Vangelo*, brilliantly demonstrates that the opposite, centripetal process — i.e. of bringing back the disintegrated pieces and restoring integrity — is also within theatre's grasp. His show feels like an improbable rewinding of one's own essence, like a soul's resurrection.

*Vangelo* is defined as 'a contemporary opera' and employs music, film projections, first-person narrative, songs and dance. The cast consists of Delbono's 10+ member company — both professionals and non-professionals, among whom people with physical and mental disorders (deaf and dumb, and a person with Down syndrome) — as well as Croatian actors (since the show premiered at the Zagreb National Theatre).

Despite all the abundance of means of expression and the visual exuberance on stage, it's in effect a monologue of Delbono — utterly intimate and bear-hearted account of his relationship with Christ (in Italian *Vangelo* means *Gospel*). Something like an all-mask-down confession about his fears, resentment, resistance and irony of faith, and even toying with the

other 'side', and then about the path back to restoring his inner harmony, to regaining his inner wholeness.

Initially, for quite a while, it's only Delbono's voice that resounds in the hall, telling us about his mother, who at her deathbed asked him to create a show about Christ, and how it all started. Then he appears in the dark, from behind the audience, ascending along the middle aisle, clad casually in black trousers and a black T-shirt, with a torch in hand and a stack of papers in the other one. He talks and reads and throws away the already finished pages. Meanwhile his actors are all on stage — initially sitting on chairs in one line facing us, with an odd and extravagant slant to their outfits and with looks having nothing to do with classical beauty. At that point and quite further into the show, their whole appearance and presence edge on the distorted and even the phantasmagoric. Delbono directs them in front of us: from the aisle he jumps on stage, dances together with them, being, again together with them, as if an extension of the projections, of the music which resounds or the songs sung by them. Then for brief and very subdued, intimate moments of the story, he sits on a seat in the front row and continues his directing from there. Then he even leaves the hall, as if merely letting the actors sing and dance, or just be present on stage, along with the images, and in a short while he is back to the stage; at times he leads his actors by hand, when arranging, for instance, the figure of Christ himself, or of the innocence itself, when he installs the man with the Down syndrome in sort of a baby bed.

It's like the most emotional conducting we've seen — of maestros like the Venezuelan Gustavo Dudamel, for instance, and yet, a huge step further, for during this idiosyncratic, 'open' rehearsal, it's as if it's not only some pre-written material that gets enlivened on stage; it's like we witness the very birth of the whole piece in front of us at that very moment. Delbono's sincerity is entirely disarming and this is as important for this show as his mighty talent and the impeccable flair for montage. It's like he is a child who hands us a simple cylinder, makes us look through it and makes us imagine it's actually a real kaleidoscope just by changing by hand one

picture after another at the other end. No wonder his actors look at times as parts of *tableaux-vivants*, or mere illustrations of his strange visions, or just as pieces of color or even as two-dimensional paper-cuts. And the startling thing is that all these initially separate and disparate pictures soon start sticking together, as if drawn by a magnet and start even looking different. By the end, the transformation is even more astonishing: all these people on stage, who initially look like having rolled out of Bosch paintings, become strikingly beautiful, as if to remind us of something we tend to forget in our façade-obsessed time: that harmony is not in the outer proportions only but in the first place in the light and the inner peace they get to exude.

Not by chance, by the end of the show, does one feel a special type of lightness, like no more under the power of Earth's gravity. Indeed, with *Vangelo* Delbono lets us see and relive together with him his own home-coming to his soul, and via that, he makes us experience the strength of another type of gravity, a non-scientific one — that comes with the inner integrity regained. It's like experiencing a revelation, a breathtaking encounter with something that is sublimity and humility at once. And this encounter comes both with indescribable joy and with some sort of rarely felt trepidation that I feel even now, when I write these lines.

Where does the refugee topic come into all this? At the most important, the turning point: exactly when the centrifugal process turns into a centripetal one! It is *the* catalyst. Delbono is alone on stage and the back dark-gray wing unexpectedly starts moving towards him — omnipresent and unrelenting, as a wave threatening to swipe him from its way. He runs, falls, crawls breathlessly in an attempt to escape. At the moment when he is already nearly at the edge of the *avant*-stage, the wall stops and a projection turns it into a huge high-grass field; inside it, between the green leaves — predominantly dark-skinned people. Refugees, who stand silently there, while at the same time their stories start resounding in the hall. Then the image disappears and a live and real refugee comes in front of the wall, and again his story resounds in the hall, while he just stays

silently there. Later on, more projections bring us to a site in Italy where immigrants have been murdered.

Only that! But interwoven in the whole structure these episodes do have the impact of a catharsis — shattering, shocking, transforming and then appeasing. The same way meeting refugees has been affecting Delbono in his own real life. “And I lost myself — as it always happens when I create a new play — in forgetting those Gospels, or maybe in only keeping their name,” writes he in the program. “And I ended up meeting new people from Africa and Middle East who had come by sea, crossing oceans, deserts, boundaries, prisons and walls... I started spending time with those refugees, getting to know them, sharing my life with them. They came to stay in my house, and I went to stay in refugee camps. We shared stories, food, and time... Among these people who have experienced hell, there are many true artists, people who are connected to something deep down that we have lost. When I visit them at the refugee camps, I’m not there to help them, but to help myself. Whenever I get confused or sad, I go there and I think of nothing. It rescues me. I can merely give them money for cigarettes or something else, but staying there with them, in the madness surrounding us — even in the theatre — is, perhaps, what the Gospel is to me.”<sup>8</sup>

After *Vangelo* one feels truly purified and very strong. It is one of the rare instances when theatre does not only make you think, or entertain you, or both, but when it manages to rescue us by responding to the SOS signals we more and more do not bother to emit.

And as the pieces of the whole mosaic in *Vangelo* flew towards each other, the show itself (I saw it at the brilliant Sibiu Theatre Festival in Romania) came as a natural continuation of something else. Less than a month before that, at the aforementioned Symposium at the Onassis Cultural Center, Benvenuto Chavajay, a multimedia artist from Guatemala, said: “Before, in our country, people did not know how to write but were able to speak

---

<sup>8</sup> Pippo Delbono, in the program of *Vangelo*.

with the stones, with the water of the lakes. Now they have lost touch with all that... When one is ill, the healer conducts a ritual for bringing that person's soul back to himself. The same is with Guatemala: in order to recover, we have to rescue our soul.”<sup>9</sup>

Maybe the refugee crisis and the refugees' topic in the theatre, when handled as in *Vangelo*, can help us exactly with this, only on a broader scale.

**Note:** Since I have been interested in the refugees theme and have been researching it for many years now, I have used in this article fragments of my previous texts on it, as well as from abstracts for symposia devoted to it which I have prepared.

---

<sup>9</sup> Benvenuto Chavajay at a Symposium “On Homelands and the Stateless as the World Tilts Right” (organized by the Onassis Cultural Center in May 13th 2017).

## **1.2.**

**Teatrul și politica educațională**

---

**Theater und Bildungspolitik**

---

**Theatre and Educational Policy**

---



# Mit Denken auf der Bühne solidarisch werden. *Politisches Theater in der Schule heute*

Împreună prin gândire.

*Teatru politic în școala de azi*

Becoming Solidary through Thinking on Stage.

*Political Theatre in Nowadays School*

THERESIA LADSTÄTTER

(Universität Wien / Gymnasium Rahlgasse)

**Abstract:** Pupils of one Viennese Secondary School Gymnasium (15 up to 18 years old) value *political theatre* as it demands a “new way of thinking” because “it gives room to people and their opinions that is often denied” and because it enables them to develop “empathy and solidarity”. Thus it is crucial to further nurture ethical and political reasoning about humans and humanity.

In this respect I am following the pedagogical concept of training reading and perception skills of Calcutta-born literary scholar Gayatri Chakravorty Spivak, who teaches at Columbia University, New York, as well as at rural schools in India.

In the spring of 2017 Spivak gave the opening speech for the “Academy of Unlearning” at the *Wiener Festwochen*. Her work with students and pupils is to be considered a sequel to her key text *Can the Subaltern Speak?* It is about the subaltern’s articulation skills and possibilities and especially about the problem of whether he or she is being heard.

This question — whether someone is heard or not — is the starting point of my discussions with my pupils before, during and after performances of *political theatre*. In the past school year we examined *badluck aleppo* and *Traisikirchen. Das Musical*, both enacted by refugees. I am going to show how pupils can unleash their solidarity and action via an exchange of an association of their thought with the action (or silence) on stage.

**Keywords:** *political theatre; badluck aleppo; Gayatri Chakravorty Spivak; the subaltern; political education; learning solidarity; activate thinking; nowadays school.*

**Rezumat:** Elevii unei școli gimnaziale din Viena (15-18 ani) apreciază teatrul politic ca „un nou mod de gândire” pentru că „permite oamenilor să își exprime părerile, care adesea le sunt refuzate” și pentru că facilitează dezvoltarea „empatiei și solidarității”. De aceea este vital să hrănim în continuare exprimarea opiniilor politice și etice despre oameni și umanitate.

În acest sens, am adoptat conceptul pedagogic de antrenare a capacităților de citire și percepție puse în practică de Gayatri Chakravorty Spivak, un literat născut în Calcutta și care predă atât la Universitatea Columbia din New York, cât și în școli rurale din India.

În primăvara anului 2017, Spivak a ținut un discurs de deschidere a *Wiener Festwochen* despre „Academia nonînvățării”. Munca pe care o desfășoară cu studenții și elevii are ca punct de pornire un text de-al ei care se numește *Pot subalternii să vorbească?* În acest text se discută despre abilitățile subalternilor de a articula și despre întrebarea care se naște, anume dacă subalternii sunt sau nu auziți.

Această întrebare stă la baza discuțiilor mele cu elevii, atât înainte, cât și în timpul sau după reprezentațiile scenice ale teatrului politic. Anul școlar trecut am analizat *badluck aleppo* și *Traiskirchen. Das Musical*, ambele jucate de refugiați politic. În continuare voi prezenta modul în care elevii dau frâu liber exprimării solidarității și acțiunilor lor, pornind de la asocierea gândirii lor cu acțiunea sau tăcerea scenică.

**Cuvinte cheie:** *teatru politic; badluck aleppo; Gayatri Chakravorty Spivak; subalternul; educație politică; învățarea solidarității; gândire activă; școala contemporană.*

## Eignung und „Schauplatz“

In Timișoara im Rahmen eines internationalen Kongresses zum Thema „*Politisches Theater in der Schule heute*“ zu sprechen, war für mich eine spannende Aufgabe. In Timișoara — einer Stadt in Europa zwischen politischen, geographischen, berufspraktischen, persönlichen und nicht zuletzt sprachlichen Welten. So können in dieser Stadt Schauspielstudierende in verschiedenen Sprachen studieren, sogar in deutscher Sprache. Einem solchen Unterricht sind grenzüberschreitende Erfahrungen inhärent, wie jeglicher Arbeit mit Studierenden oder Schüler\*innen jenseits *einer* Landessprache.

An solchen Orten des Lehrens und Lernens zwischen Ost- und Westeuropa, jedenfalls jenseits österreichischer Grenzen, wurde ich selbst

als Hochschul- und dann als Gymnasiallehrerin sozialisiert: in Polen und später Südengland an Germanistischen Instituten und in Prag am Österreichischen Gymnasium unter anderem für das Fach Philosophie.

Mit der Öffnung in Richtung Demokratie haben sich diese Länder der öffentlichen Aushandlung unterschiedlicher Positionen verschrieben. Wobei das Theater seit jeher ein Ort dafür war, worauf Eleonora Ringler-Pascu in ihrer Konferenzbeschreibung „Theater und Politik“ hinweist: „Theater diente schon seit der Antike als politischer Austragungsort. Der griechische Urbegriff *théatron* bezeichnete einen ‚Schauplatz‘, einen Ort, an dem eine Kommunikation zwischen Darstellenden und dem Publikum zu dem Topos Demokratie stattfand.“<sup>1</sup>

Was kann *Politisches Theater* heute für Schüler\*innen sein? Ist es angemessen, wenn die Bühnenhandlung ein „Austragungsort“ unterschiedlicher Sichtweisen ist, sodass Schüler\*innen eine für sie passende Position wählen? Oder gilt es nach wie vor Position für die sozial Benachteiligten zu beziehen, wie Bertolt Brecht im frühen 20. Jahrhundert von seinem Publikum verlangt: „Glottz nicht so romantisch!“? Kann die Bühne heute, im Zeitalter der Globalisierung, ein politischer Ort der Repräsentation für Menschen jenseits individualisierter Verortungen sein? Kann die Bühne ein Ort für Andere sein? Antworten auf die von mir gegebene Denkaufgabe: „*Politisches Theater* ist wichtig, weil...?“ geben Schüler\*innen wie folgt.

### **Ausgangssituation in der Schule**

15- bis 18-jährige Schüler\*innen eines Wiener Gymnasiums, der AHS-Rahlgasse im 6. Bezirk, schätzen *Politisches Theater* nach eigener Aussage, weil es eine „neue Art zu denken“ fordert, weil „Menschen (und ihren Meinungen) Bühne gegeben wird, die ihnen oft verwehrt wird“, weil sie

<sup>1</sup> Eleonora Ringler-Pascu: *Call for Papers* für: *Teatrul și Politica / Theater und Politik / Theatre and Politics*. Zweite Internationale Konferenz für Theaterstudien, Universitatea de Vest din Timișoara, Timișoara, 13. und 14.10.2017.

„Empathie und Solidarität“ entwickeln können.<sup>2</sup> Diese wörtlichen Zitate aus den Antworten der Schüler\*innen lassen eine Tendenz erkennen, die Frage — ob *Politisches Theater* in der Schule heute zur Solidarität führen kann — zu bejahen.

Darzustellen ist, wie im schulischen Rahmen Schüler\*innen Teil demokratischer Prozesse werden. Auf der einen Seite beginnt das bereits bei den Lehrer\*innen durch deren Interpretation des Bildungsauftrages, der im Lehrplan festgeschrieben ist. Auf der anderen Seite fängt bei den Schüler\*innen die Beteiligung bereits bei der Entscheidung für bestimmte schulstufenübergreifende Wahlmodule an, im konkreten Fall „So ein Theater!“ und „Friedenspsychologie und der scheinbare Vorteil von Krieg“. In beiden Fällen hatten sich interessierte Schüler\*innen bereits im Vorfeld der zweiten Modulwahl-Runde erfolgreich für das Erreichen der notwendigen Teilnehmer\*innenzahl engagiert, sodass diese Wahlmodule in die Studentafel für das Schuljahr 2016/17 aufgenommen worden waren.

In einem nächsten Schritt fördert die Interaktion zwischen der Lehrperson und den Schüler\*innen den demokratischen Prozess — genauso wie die aktive Zusammenarbeit der Schüler\*innen untereinander — im Hinblick auf die gemeinsame Auswahl des Gegenstandes, der Theaterstücke und der Herangehensweisen. Solche möglichen Herangehensweisen sind Referate oder Diskussionsleitungen der Schüler\*innen vor oder nach Theaterbesuchen, Gespräche oder Interviews mit Regisseur\*innen, Autor\*innen, Schauspieler\*innen, Bühnenbildner\*innen, Kostümschneider\*innen in der Schule oder vor Ort in Werkstätten oder Theatern. Das Beteiligen von Eltern oder anderer persönlicher Theaterkontakte einzelner Schüler\*innen hat sich als förderlich erwiesen.

Wichtig ist schließlich, dass die zeitlichen Rahmenbedingungen so sind, dass Module geblockt werden können (im Prinzip ist für Wahlmodule

<sup>2</sup> Vgl. „*Politisches Theater* ist wichtig, weil ...?“ — Mindmap der Schüler\*innen im Wahlmodul „Friedenspsychologie“, Gymnasium Rahlgasse in Wien, März 2017.

ein zweistündiges Fenster am Nachmittag vorgesehen), damit abendliche Theaterbesuche etc. jedenfalls in der Unterrichtszeit stattfinden.

### **Wahl der Stücke**

Nicht zufällig fällt in diesem demokratischen Austausch zu Beginn des Sommersemesters 2017 die Wahl auf zwei Produktionen, die die Flucht aus dem Nahen Osten und deren Folgen zum Thema haben, *aleppo* und *Traiskirchen*.

Im Fall von *badluck aleppo. Augenzeugen berichten* geht es um den Ort, die Stadt Aleppo, die aufgrund vieler Berichte in den Jahren 2015/16 in österreichischen Medien für *den* Kriegsort im Nahen Osten steht. In der Aufführung *badluck aleppo*, einem Projekt von Karl Baratta, Natascha Soufi und Thomas Bischof, erzählen und reflektieren Geflüchtete auf der Bühne im Theater Nestroyhof Hamakom im 2. Wiener Gemeindebezirk ihre eigenen Erfahrungen in ihrer Stadt, aus der sie vom Krieg geflohen sind.<sup>3</sup> Die Darsteller (selbst „Augenzeugen“) berichten von der fortschreitenden Zerstörung eigener Lebens- und Handlungsräume in der Stadt, durch Bildprojektionen im Bühnenhintergrund unterstützt.

Im Fall von *Traiskirchen. Das Musical* mit dem Übertitel *Die Schweigende Mehrheit* ist das Flüchtlingslager Traiskirchen der Ort der Handlung. Es handelt sich dabei um ein großes Erstaufnahmezentrum für Asylwerber\*innen in Niederösterreich, über das 2015 durch die vielen Flüchtlinge aus dem Nahen Osten häufig und sehr verschieden in den Medien berichtet wurde. Das Stück wurde im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Volkstheater als Musical unter der Regie von Tina Leisch und Bernhard Dechant aufgeführt.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> *badluck aleppo. Augenzeugen berichten*, Projekt von Karl Baratta, Natascha Soufi und Thomas Bischof, Theater Nestroyhof Hamakom in Wien, Uraufführung am 25.02.2017.

<sup>4</sup> *Traiskirchen. Das Musical. Die Schweigende Mehrheit*, Regie von Tina Leisch und Bernhard Dechant im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Volkstheater in Wien, Uraufführung am 09.06.2017.

Die Darsteller\*innen, genannt das Künstler\*innenkollektiv „Die Schweigende Mehrheit“, hatten zusammen mit aus dem Lager Traiskirchen Geflohenen bereits bei der Inszenierung von Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*<sup>5</sup> für Aufmerksamkeit gesorgt. Die Rezeption beider Stücke war sehr kontrovers.

Die Schüler\*innen haben sich ausgesprochen gerne, überraschend persönlich und teilweise sehr intensiv mit dem ersten der oben genannten Stücke auseinandergesetzt, und dieser Prozess soll in weiterer Folge genauer ausgeleuchtet werden.

### **Das pädagogische Konzept von Spivak**

In diesem Zusammenhang bot sich mir das pädagogische Konzept von Gayatri Chakravorty Spivak an, sowohl in Bezug auf den theoretischen Hintergrund wie auch im praktischen Herangehen.

Der Förderung und Forderung von ethischen und politischen Grundhaltungen gegenüber dem Menschen als solchen gibt Gayatri Chakravorty Spivak in ihrem pädagogischen Konzept zur Ausbildung von Lese- und Rezeptionsfähigkeit Raum. So hat die aus Kalkutta stammende Literaturwissenschaftlerin mit ihrem Hauptwerk *Can the Subaltern Speak?*<sup>6</sup> einen zentralen Text der Postkolonialen Theorie geschaffen, in dem es kurz gesagt um das Hören und das Gehört-Werden des Anderen, der Anderen geht. Mit der Bezeichnung „Subalterne“, die von Antonio Gramsci übernommen wurde, meint Gayatri Chakravorty Spivak die Anderen einer

<sup>5</sup> Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*, Urlesung am 21.09.2013, St.-Pauli-Kirche in Kooperation mit Thalia-Theater Hamburg; Uraufführung unter der Regie von Nicolas Stemmann, Thalia-Theater Hamburg, im Rahmen des *Theater der Welt-Festival* im Nationaltheater in Mannheim, am 23.05.2014; österreichische Erstaufführung unter der Regie von Michael Thalhammer, Burgtheater Wien, am 28.03.2015.

<sup>6</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* [1988, aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny], Turia + Kant, Wien und Berlin, 2008.

Gesellschaft, jene, welche weder Rechte noch Stimme haben, folglich nicht gehört werden.

«Die Subalterne kann nicht sprechen», meint demnach, dass sogar dann, wenn die Subalterne eine Anstrengung bis zum Tode unternimmt, um zu sprechen, sie [...] nicht fähig ist, sich Gehör zu verschaffen — und Sprechen und Hören machen den Sprechakt erst vollständig.<sup>7</sup>

In Indien sind die Anderen die Witwen. Mittels Spivaks Reden über diese Anderen, die im Wortsinn aus der indischen Gesellschaft ‚gebrannt‘ werden, führt Spivak das Nicht-Gehört-Werden der Anderen und Nicht-Hören der Gesellschaft vor. Sogar ein Verbot der Witwenverbrennung, wie es die Kolonialmacht in Indien erlassen hatte, bedeute für die Andere eben nicht, dass ihr zugehört, dass sie gehört wird.

Gayatri Chakravorty Spivak hält solchen hegemonialen Machtverhältnissen ihr Konzept des „subversiven Zuhörens“ entgegen, das zum Sprechen ermächtigt. Dieses Sprechen erfolge aus einer Verbundenheit mit der Anderen, wie sie in einem Interview ihre eigene schmerzende Verbundenheit mit dieser Anderen offenlegt, die es in ihrem Verwandtenkreis gegeben hatte. In diesem Sinne ist Spivaks pädagogisches Konzept der Ausbildung von Rezeptionsfähigkeit fruchtbar, weil es für beide Seiten des „Sprechaktes“ eine Vorgabe — das Hören, das Gehört-Werden und das Sprechen — gibt. Und mit viel Zuwendung transformiert Spivak in den von ihr gegründeten Schulen im ländlichen Raum Indiens das Hören, Gehört-Werden und Sprechen in die Praxis.

Zur Illustration möglicher Grenzen der Rezeptionsfähigkeit seien an dieser Stelle zwei Beispiele aus der Inaugurationsrede der „Akademie des

<sup>7</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty: *Ein Gespräch über Subalternität* [Interview mit Donna Landry und Gerald Maclean 1993, aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny], in: Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* [1988], Turia + Kant, Wien und Berlin, 2008, S. 119–149, S. 127.

Verlernens“ angeführt, die Gayatri Chakravorty Spivak im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Frühjahr 2017 gehalten hat.

Zunächst erzählte Spivak von einem ihrer Studenten an der Columbia University in New York, der als erfolgreicher Student der Analytischen Philosophie galt, obwohl er nicht imstande war zu lesen. Er war mehrfach zur Nachhilfe in ihr Büro gekommen und hätte schließlich aus Verzweiflung über sein Nicht-Lesen-Können sogar geweint.

Dann führte die Literaturwissenschaftlerin in ihrem Vortrag in Wien eine Videoaufnahme vor, in der sie drei ihrer Schülerinnen in Westbengalen die titelgebende Frage ihres Vortrags gestellt hatte: *How late is it on the World Clock now?* Darin zeigte sich, dass die Frauen mit der Frage nichts anzufangen wussten, sie konnten sie weder beantworten noch verstehen.

Die amerikanisch-indische Literaturwissenschaftlerin veranschaulichte anhand dieser zwei Beispiele die Realisierung des Konzeptes ihrer pädagogischen Arbeit zwischen zwei Welten, wobei sie sowohl Schüler\*innen als auch Studierende an die Grenzen ihres Hörens und Sprechens heranzuführt.

Das pädagogische Konzept von Spivak den eigenen Schüler\*innen nahe zu bringen, kann jene zu einer differenzierteren Auseinandersetzung mit möglichen Grenzen von Rezeptionsfähigkeit führen. Eine solche Gelegenheit bot sich, durch das gemeinsame Hören von Gayatri Chakravorty Spivaks Vortrag im Wiener Rathaus. Anschließend stellte ich den Schüler\*innen u.a. Fragen zu den beiden Beispielen: was der Student „nicht hören kann“ und worüber die Frauen „nicht sprechen können“. Den Studenten betreffend kamen Überlegungen, es mangle ihm an Empathie gegenüber Anderen in Form von literarischen Figuren, er könne immanente ästhetische Formen nicht verstehen, Formen wie Andere in der Literatur zur Sprache kämen. Zu den Frauen hingegen fiel es den Schüler\*innen schwerer, Ansatzpunkte zu finden, was für diese an der Frage *How late is it on the World Clock now?* unverständlich gewesen sein mochte. Assoziationen tauchten dahingehend auf, dass diese Frage für die drei Frauen in ihrer

Welt keine praktische Rolle spielen, sie zu „Zeit“ ein anderes Verhältnis hätten.

Nun könnten beide Positionen weiter ausgeleuchtet und zueinander entwickelt werden, indem Schüler\*innen die Aufgabe bekommen, einen Dialog zwischen beiden Welten zu formulieren,<sup>8</sup> der des Studenten der Columbia University und der Frauen in der Schule in Westbengalen, indem beide soweit gelangen, miteinander zu sprechen und vor allem einander zu hören und gehört zu werden. Denn im Sinne Spivaks geht es schließlich um die Artikulationsfähigkeit und -möglichkeit der/des Subalternen und insbesondere darum, ob sie/er gehört wird.

### Die pädagogische Praxis

Die Frage, ob jemand gehört oder nicht gehört wird, ist die Ausgangsfrage, mit der ich Schüler\*innen vor, während und nach dem Besuch von *Politischem Theater* konfrontiere. Als Beispiel diene im Frühjahr 2017 *badluck aleppo*. Ich werde zeigen, wie Schüler\*innen im Austausch ihres Mitdenkens mit dem Geschehen (bzw. dem Schweigen) auf der Bühne solidarisch und wirkmächtig werden können.

#### *Vor dem Theaterbesuch*

Die Idee, das Theaterstück *badluck aleppo* im Hamakom Wien zu besuchen, kam von einem Schüler. Nach dessen kurzer Präsentation des Inhalts und der gemeinsamen Besprechung des Theaterortes unter Zuhilfenahme

<sup>8</sup> Die Idee Spivaks Konzept von Bildung von beiden Seiten der „Hegemonie“ zu beleuchten und zu entwickeln, ist den Pädagoginnen Vildan Aytekin und Mai-Anh Boger geschuldet, die sie insbesondere im Kapitel „Zwei Projektionslinien emanzipatorischer Bildung“ analysieren. Vgl. Aytekin, Vildan und Boger, Mai-Anh: *Subalterne Vorstellung von Bildung* [„Zwei Projektionslinien emanzipatorischer Bildung“, S. 115 ff.], in: Stephan Geuenich; Daniel Krenz-Dewe; Janek Niggemann; Robert Pfützner; Kathrin Witek (Hrsg.): *Wozu brauchen wir das? Bildungsphilosophie und pädagogische Praxis*, Westfälisches Dampfboot, Münster, 2016, S. 112–122.

von Smartphones — dieses Theater mit jüdischer Geschichte steht für engagiertes und unabhängiges Kellertheater — waren die Teilnehmer\*innen des Wahlmoduls sofort an einem Besuch der Vorstellung interessiert. Dieser Schüler übernahm auch gleich die Kartenreservierung für die Gruppe, da er Kontakte zum Theater Hamakom und zu Beteiligten der Produktion hatte.

An dieser Stelle sei angemerkt, dass genau dieser Schüler am Theaterabend seine Solidarität mit Benachteiligten einer Gesellschaft, mit den Anderen, besonders deutlich machte, indem er an einer Demonstration gegen die Abschiebung von Afghan\*innen in der Wiener Innenstadt teilnahm. Kurz zuvor hatte Österreich, anders als Deutschland, Afghanistan als sicheres Herkunftsland beurteilt. Selbstverantwortlich hatte der politisch engagierte Schüler in diesem Moment den anderen Ort seines Engagements für den Abend gewählt. Er kommunizierte sein Handeln rechtzeitig und besuchte dann *badluck aleppo* am nächsten Vorstellungstermin.

### *Während der Vorstellung*

Die Aufgabe für die Schüler\*innen während der Vorstellung *badluck aleppo. Augenzeugen berichten* am 28. März 2017 bestand darin, sich auf das Geschehen auf der Bühne einzulassen und zu überlegen, ob jemand gehört oder nicht gehört wird, also weder Rechte noch eine Stimme hat.

Beispielsweise berichtete ein Darsteller, Augenzeuge aus Aleppo, von einer Taxifahrt, bei der es ihm unmöglich gewesen war, seine eigene politische Position für oder gegen die kriegsführenden Machthaber gegenüber dem Taxifahrer zu artikulieren, weil dieser ihn mit einer schussbereiten Pistole unter dem Fahrersitz danach gefragt hatte. Wenn die Darsteller Arabisch oder Englisch sprachen, wurden Übertitel in Deutsch eingeblendet.

In einem anderen Bericht ging es um erlebte Schwierigkeiten bei Besuchen von Internetcafés und deren Folgen. Insgesamt wurde ein kritischer Blick auf die Kriegsberichterstattung, auf bewussten oder unbewussten Missbrauch von Bildern aus dem Krieg geworfen, wobei manipulierte,

datierte Bilder von Kriegsschauplätzen und unbearbeitete Bilder derselben Orte auf den Bühnenhintergrund nebeneinander projiziert wurden.

Ein dritter Augenzeuge, Lehrer von Beruf, berichtete von der schrittweisen Zerstörung seiner Schule, der aufgrund mehrerer Bombardements immer weniger Räume für den Unterricht zur Verfügung gestanden waren, bis sie schließlich geschlossen werden musste. Auf den Bühnenhintergrund wurden gleichzeitig dazu Bilder projiziert, die diese Zerstörung dokumentierten.

Der letzte Darsteller, ein Ingenieur aus Aleppo, hatte sich zur Aufgabe gemacht, eine Antwort darauf zu geben, was mit den im Krieg verbrauchten Mitteln anderes gemacht hätte werden können. Eine Powerpoint-Präsentation im Hintergrund zeigte statistisches Zahlenmaterial über die Kosten des Krieges im Nahen Osten und verglich diese mit dem Aufwand, der nötig wäre, damit weltweit niemand mehr Hunger leide.

Auch war eine Pause vorgesehen, die für einen gemeinsamen Austausch, für Gespräche mit Schauspieler\*innen genutzt werden konnte. In dieser erzählte mir eine Schülerin zuerst von ihrem Vater, der jetzt Regisseur in Berlin sei und dann vom Mann ihrer Mutter, der aus Syrien stamme. Ein Radiosender in Syrien war ausgebombt worden, kurz nachdem ein Lied der Band im Radio gespielt wurde, die der Mann ihrer Mutter leitete. Ein solcher individueller Bezug einer Schülerin könnte nach dem Theaterbesuch im Unterricht weiter vertieft werden, auch in Verbindung mit zusätzlichen Rechercheaufgaben.

### *Nach dem Theaterbesuch*

In der darauffolgenden Unterrichtseinheit wurde in einem ersten Schritt der Theaterbesuch ins Klassenzimmer geholt, indem jede\*r Schüler\*in Erinnerungen daran an die Tafel schrieb. Ausgehend davon besprachen alle gemeinsam die Aufführung, die Pausengespräche und insbesondere wie der Krieg in Aleppo die Artikulations- und Handlungsmöglichkeiten von einzelnen Augenzeugen bis zu deren unausweichlicher Flucht reduziert hatte.

In einem zweiten Schritt erarbeiteten die Schüler\*innen ein Plakat<sup>9</sup> zur Aufführung *badluck aleppo*, auf dem sie politische Haltungen, *Politisches Theater* verorteten. Dabei bildeten sie mehrere Kategorien mit Unterpunkten.

Eine Kategorie lautet beispielsweise *Form & Inhalt*, und dazu notierten sie Aspekte wie: „authentisches Material mit Zitaten“, „Zeitzeugen berichten“, „Darsteller sind im unterschiedlichen Maß politisch“ und eine „distanzierte Analyse mit Quellen“. Eine weitere Kategorie wurde mit *Aufklärung* bezeichnet, und darunter benannten die Schüler\*innen Punkte wie: „Alltag im Krieg“, „Aktivismus in Syrien“, „Manipulation von Fotos“. Eine andere Kategorie hieß *direkte Appelle ans Publikum*, und dafür skizzierten sie Bereiche wie: „kritischer Umgang mit Medien“, „eigene Bildung“ und „Solidarität mit Geflüchteten, insbesondere in Verbindung mit Geldspenden“.

Der *Ort* der Aufführung selbst, das jüdische Theater Hamakom, war für die Schüler\*innen eine eigene Kategorie, die sie als „Ort der politisch besetzt“ ist bezeichneten, dessen „Atmosphäre ist privat“ und sie hoben hervor, dass es dort die Möglichkeit der „freiwilligen Spende“ gab.

In einem dritten Schritt gestalteten die Schüler\*innen eine Mindmap zum Thema: „*Politisches Theater* ist wichtig, weil...?“ Hier schließt sich der Kreis, und es darf auf die Antworten ganz oben in diesem Aufsatz verwiesen werden.

## Fazit

Unter folgenden Rahmenbedingungen können Schüler\*innen im Austausch ihres Mitdenkens mit dem Geschehen auf der Bühne solidarisch und wirkmächtig werden.

*Es bedarf der Möglichkeit für Schüler\*innen, selbst „gehört“ zu werden und mitzugestalten.* Schüler\*innen haben die Wirkmächtigkeit ihres Engagements bereits beim Zustandekommen des Wahlmoduls erfahren, wie auch bei

<sup>9</sup> „*Politisches Theater* in *badluck aleppo*“ — Plakat der Schüler\*innen im Wahlmodul „Friedenspsychologie“, Gymnasium Rahlgasse in Wien, März 2017.

der Auswahl des Theaterstückes. Diese Erfahrung von Selbstorganisation zeigt, dass selbstverantwortlich zu sein, nicht zu verwechseln ist mit der Wahl und dem Konsum aus einem vorgegebenen Sortiment.

*Es bedarf einer Aufführung, in der das Nicht-Gehört-Werden des einzelnen Menschen „gelesen“ werden kann. badluck aleppo* hat sich als dafür geeignet erwiesen, weil gezeigt wird, wie in der Stadt Aleppo das totalitäre Regime durchgeschlagen hat. In diesem Sinne waren die Augenzeugen im Stück, an diesem Ort Subalterne, die Anderen einer Gesellschaft, die weder Rechte noch Stimme hatten. Das Gehört-Werden des/der Anderen wird somit durch eine Bühnenszenierung an einem anderen Ort, nicht in Syrien, möglich.

*Es bedarf einer Lehrperson, die im Unterricht Zeit und Fachkönnen einbringt, um in einem Prozess des miteinander Nachdenkens „subversives Zuhören“ lernen und üben zu können.* Eine gemeinsame ethische und politische Analyse und Reflexion des Geschehens auf der Bühne ermöglicht den Schüler\*innen, ihr Hören zu schärfen und dem Menschen gegenüber Empathie und Solidarität zu entwickeln.

## Literaturverzeichnis

Aytekin, Vildan; Boger, Mai-Anh: *Subalterne Vorstellung von Bildung*, in: Stephan Geuenich, Daniel Krenz-Dewe, Janek Niggemann, Robert Pfützner, Kathrin Witek (Hrsg.): *Wozu brauchen wir das? Bildungsphilosophie und pädagogische Praxis*, Westfälisches Dampfboot, Münster, 2016, S. 112–122.

*badluck aleppo. Augenzeugen berichten*, Projekt von Karl Baratta, Natascha Soufi und Thomas Bischof im Theater Nestroyhof Hamakom in Wien, Uraufführung am 25.02.2017.

Geuenich, Stephan; Krenz-Dewe, Daniel; Niggemann, Janek; Pfützner, Robert; Witek, Kathrin (Hrsg.): *Wozu brauchen wir das? Bildungsphilosophie und pädagogische Praxis*, Westfälisches Dampfboot, Münster, 2016.

„*Politisches Theater in badluck aleppo*“ — Plakat der Schüler\*innen im Wahlmodul „Friedenspsychologie“, Gymnasium Rahlgasse in Wien, März 2017.

„*Politisches Theater* ist wichtig, weil...?“ — Mindmap der Schüler\*innen im Wahlmodul „Friedenspsychologie“, Gymnasium Rahlgasse in Wien, März 2017.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* [1988, aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny], Turia + Kant, Wien und Berlin, 2008.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *Ein Gespräch über Subalternität* [Interview mit Donna Landry und Gerald Maclean 1993, aus dem Englischen von Alexander Joskowicz und Stefan Nowotny], in: Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation* [1988], Turia + Kant, Wien und Berlin, 2008, S. 119–149.

Spivak, Gayatri Chakravorty: *How late is it on the World Clock now?* Inaugurationsrede der „Akademie des Verlernens“ im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Wiener Rathaus, Vortrag am 13.05.2017.

*Traiskirchen. Das Musical. Die Schweigende Mehrheit*, Regie Tina Leisch und Bernhard Dechant im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Volkstheater in Wien, Uraufführung am 09.06.2017.

# Die politische Bühne? Politisches Theater und das ‘Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten‘

Scena politică? Teatrul politic și problemele umanității  
The Political Stage? Political Theatre and the Connection  
to Human Cause

ANNE HERRMANN & ROBERT PFÜTZNER

(Berlin)

**Abstract:** The connections and the boundaries between aesthetics and politics has been a matter of intense debate ever since, and especially the political meaning of theater is controversial. The Brazilian theater maker Augusto Boal clearly argued for the political, democratizing function of participatory theater. With regard to the political theory of Hannah Arendt we discuss the nexus of theater and politics while using current practical examples to illustrate the potentials as well as the limitations of political theater.

**Keywords:** Augusto Boal; Hannah Arendt; political theater; Milo Rau; GRIPS theater; democracy; participation.

**Rezumat:** Conexiunile și granițele dintre estetică și politică au constituit dintotdeauna un subiect de dezbatere, iar importanța politică a teatrului o controversă. Creatorul de teatru brazilian, Augusto Boal, a dezbătut cu argumente funcția politică și democratică a teatrului participativ. Vom discuta conexiunile dintre teatru și politică, pornind de la teoria Hannei Arendt și aducând exemple practice recente pentru a ilustra atât potențialul cât și limitele teatrului politic.

**Cuvinte cheie:** Augusto Boal; Hannah Arendt; teatru politic; Milo Rau; GRIPS theater; democrație; participare.

*Unseren Ahnen galt einstmal die Zukunft als der sicherste und verheißungsvollste Ort, auf den man seine Hoffnungen setzen konnte — wir hingegen neigen dazu, sie vor allem als Projektionsfläche für unsere vielfältigen Ängste, Sorgen und Befürchtungen zu nutzen.<sup>1</sup>*

## 1. Einleitung

Die vom Soziologen Zygmunt Bauman so treffend beschriebene Signatur gegenwärtiger Zukunftsorientierung als eine Orientierung am Schlechten und Bedrohlichen, das sich zuweilen — und so gar nicht unberechtigt — zum Apokalyptischen steigert, scheint auf den ersten Blick nicht neu. ‚Früher war alles besser‘ ist ein so geläufiges wie falsches Beispiel für die Verklärung des Vergangenen. Jenseits sozialpsychologisch begründbarer Plattitüden aber scheint doch eine neue Epoche im Anbruch zu sein: Neue und scharfe soziale Verwerfungen im Zentrum des kapitalistischen Weltsystems (von Oliver Nachtwey 2016 auf die griffige Formel von der ‚Abstiegsgesellschaft‘ gebracht<sup>2</sup>), veränderte Kräfteverhältnisse an der Peripherie, Migrationsbewegungen globalen Ausmaßes und die inzwischen weltweit wahrnehmbaren Folgen des Klimawandels sind nur einige damit verbundene Phänomene. Politisch geht mit diesen Veränderungen und den damit einhergehenden Ängsten aber keine Aufbruchstimmung im Sinne einer radikalen Transformation der Gesellschaft hin zu mehr Demokratie und sozialer und ökonomischer Gleichheit einher, sondern ein politischer Rechtsruck, der die Rettung des je ‚Eigenen‘ im sauber abgesteckten nationalen oder regionalen Vorgarten zu vermögen meint. ‚Die große Regression‘ als Hauptmerkmal des politischen Zeitgeistes wird von Intellektuellen rege

<sup>1</sup> Bauman, Zygmunt: *Symptome auf der Suche nach ihrem Namen und Ursprung*. In: Heinrich Geiselberger (Hg.): *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*, Suhrkamp, Berlin, 2017, S. 39.

<sup>2</sup> Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegsgesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Suhrkamp, Berlin, 2016.

diskutiert<sup>3</sup> während das politische Feld — nicht nur in Mitteleuropa — mehr und mehr von rechtskonservativen, chauvinistischen, fremdenfeindlichen und antidemokratischen Positionen dominiert wird.

In unserem Artikel soll es nicht darum gehen das Warum? dieser Entwicklungen zu analysieren und zu diskutieren. Die Gründe sind vielfältig und werden von berufeneren Autor\*innen bearbeitet (vgl. u.a. die genannten Bände von Geiselberger und Nachtwey). Wir gehen davon aus, dass *ein* Grund dieser politischen Regression in der mangelnden demokratischen Teilhabe in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen liegt. Colin Crouch hat die gegenwärtigen Gesellschaften als ‘Postdemokratien’ bezeichnet, in denen zwar *formal* Mitbestimmung möglich, *inhaltlich-materiell* aber de facto suspendiert sei.<sup>4</sup> Folgen wir dieser Defizitdiagnose, so wäre ein Weg, den aktuellen rechtspopulistisch-regressiven Tendenzen zu widerstehen, die stärkere Demokratisierung *aller* gesellschaftlicher Teilbereiche. Diese These wollen wir im Folgenden am Beispiel des Zusammenhangs von Politik und Theater begründen und diskutieren.

Im ersten Schritt werden wir unser Verständnis des Politischen im Anschluss an die politische Theoretikerin Hannah Arendt verdeutlichen, um im nächsten Schritt die Potentiale theatraler Arbeitsmethoden für eine gesellschaftliche Demokratisierung am Beispiel des Legislativen Theaters von Augusto Boal zu illustrieren. Abschließend diskutieren wir die Probleme und Möglichkeiten einer *Demokratisierung durch das Theater* und einer *Demokratisierung des Theaters* anhand exemplarischer Praxisbeispiele.

## 2. Politik — Vom Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten

Die Diskussion um die Bestimmung der Sache, die im deutschen Sprachraum gemeinhin mit dem Wort ‘Politik’ bezeichnet wird, geht

<sup>3</sup> Vgl. aktuell die Beiträge in: Heinrich Geiselberger (Hg.): *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*, Suhrkamp, Berlin, 2017.

<sup>4</sup> Crouch, Colin: *Postdemokratie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.

in der europäischen Tradition mindestens zurück bis in die griechische Antike und hat seither eine schwer zu überblickende Bandbreite an Definitionsvorschlägen hervorgebracht. Für die Entwicklung der Argumentation in diesem Aufsatz halten wir eine Annäherung an den Begriff im Anschluss an das Denken Hannah Arendts für sinnvoll. Ihr, an der griechischen Philosophie geschulter, Vorschlag das Politische zu denken, erscheint uns sehr geeignet, um die Verbindungen zwischen Politik und Theater zu diskutieren.

Kurz und bündig lesen wir in Arendts Text *Was ist Politik*: „Aufgabe und Zweck der Politik ist die Sicherung des Lebens im weitesten Sinn. Sie ermöglicht es dem Einzelnen, in Ruhe und Frieden seinen Zwecken nachzugehen, das heißt unbehelligt von Politik zu sein [...]“<sup>5</sup> Politik wird also nicht als Selbstzweck oder als eines unter vielen Subsystemen moderner Gesellschaften verstanden, sondern als Aufgabe, die Bedingungen einer friedlichen Lebensgestaltung sicherzustellen. Noch deutlicher wird das im weiteren Fortgang des Textes: „Der Sinn des Politischen hier [in der Polis, Anm. A.H./R.P.] [...] ist, daß Menschen in Freiheit, jenseits von Gewalt, Zwang und Herrschaft, miteinander verkehren, Gleiche mit Gleichen, die nur in Not-, nämlich Kriegszeiten einander befehlen und gehorchten, sonst aber alle Angelegenheiten durch das Miteinander-Reden und des gegenseitigen Sich-Überzeugen regelten.“<sup>6</sup> Gewiss, die griechische Polis war kein universales Muster für Demokratie, das wusste Arendt sehr wohl: Frauen und Sklaven waren von Freiheit und zwanglosem Miteinander-Reden ebenso ausgeschlossen wie Fremde. Dass der Ausschluss dieser Menschen und ihre Verbannung aus der Sphäre politischen Handelns in die Sphäre (häuslichen) Arbeitens die Freiheit der Polis erst bedingte, kann aber kein Argument gegen das eben skizzierte Verständnis des Politischen sein. Vielmehr bildet dieser historische Hintergrund das Argument dafür, den Gedanken der Polis universal zu denken, da „Freiheit, jenseits von

<sup>5</sup> Arendt, Hannah: *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 2006, S. 74.

<sup>6</sup> Ebd., S. 77.

Gewalt, Zwang und Herrschaft“ eben nur Heuchelei bleibt, wenn sie für wenige gilt und auf Gewalt, Zwang und Herrschaft gegenüber anderen ruht.

Dieser politisch-demokratische Gedanke findet bei Arendt Eingang in einen Schlüsselbegriff politischen Denkens, der in der Regel negativ konnotiert ist, oder zumindest unter dem Verdacht des Gefährlichen zuweilen Unrechtmäßigen steht: den Begriff der Macht. Arendt unterscheidet zwischen Macht und Stärke. Stärke beschreibe etwas, das „immer einem Einzelnen, sei es Ding oder Person“ zukomme, mithin also eine „individuelle Eigenschaft [ist], welche sich mit der gleichen Qualität in anderen Dingen oder Personen messen kann [...]“. <sup>7</sup> Macht hingegen „entspricht der menschlichen Fähigkeit, nicht nur zu handeln oder etwas zu tun, sondern sich mit anderen zusammenzuschließen und im Einvernehmen mit ihnen zu handeln. Über Macht verfügt niemals ein Einzelner; sie ist im Besitz einer Gruppe und bleibt nur solange existent, als die Gruppe zusammenhält.“ <sup>8</sup> Von einer ‘mächtigen Person‘ zu sprechen, so Arendt, heißt in diesem Sinne dann auch, mit zu denken, dass dieser Person die Macht nur zukommt, weil sie „von einer bestimmten Anzahl von Menschen ermächtigt ist, in ihrem Namen zu handeln.“ <sup>9</sup>

Es lohnt hier auf den kategorialen Unterschied zur oft zitierten Machtdefinition Max Webers hinzuweisen. Dieser definierte Macht als „jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance geruht.“ <sup>10</sup> Mit Arendt könnten wir dieses Phänomen eher als Stärke bezeichnen, die jemandem zukommt, oder als etwas zufälliges, eine „Chance“, wie Weber es selbst nennt, die jemandem aufgrund irgendwelcher Umstände zufällt. Wie dem auch sei, lässt sich mit Weber nur ein wenig kooperatives Politikverständnis denken, es geht mehr um Konfrontation und

<sup>7</sup> Ebd., S. 87.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Verlag Mohr, Tübingen, 1980, S. 28.

Durchsetzung von eigenen Interessen, auch wenn diese — wie beispielsweise in der Staatstheorie Thomas Hobbes — durchaus im Hinblick auf das Gemeinwohl legitimiert werden können.

Während der an der Weberschen Definition illustrierten Denktradition ein antagonistisches Politikverständnis zugrunde liegt, können wir mit Arendt — vielleicht gegen die gesellschaftlichen Realitäten — einen optimistischen und kooperativen Begriff des Politischen denken, der uns für das Entwerfen und Praktizieren einer alternativen, demokratischen Gestaltung des Gemeinwesens das begriffliche Werkzeug in die Hand gibt.

Statt über Kämpfe um Macht, Ressourcen oder Einfluss zu schreiben, denkt Arendt über die Möglichkeiten und die Bedingungen gemeinsamen Handelns in der Welt nach. Dieses gemeinsame Handeln findet *zwischen* Menschen in Bezug auf die Welt, in der sie leben statt. Zwei Zwischenräume sind daher für Arendt von Bedeutung. Der erste Zwischenraum ist die Welt selbst, die „wie jedes Zwischen [...] diejenigen, denen sie jeweils gemeinsam ist [...] verbindet und trennt.“<sup>11</sup> Es handelt sich bei diesem Zwischen, auf dem sich das *Inter-esse* der Menschen richtet: die sicht-, greif- und handhabbaren Dinge der Welt. In diesem Raum finden, so Arendt, die Tätigkeiten des Arbeitens und des Herstellens statt, bei denen es um die Konsumtion oder Verarbeitung eben jener weltlicher Dinge geht. Für das Politische aber ist für Arendt ein zweiter Zwischenraum bedeutsam: „Dieses zweite Zwischen, das sich im Zwischenraum der Welt bildet, ist ungreifbar, da es nicht aus Dinghaftem besteht und sich in keiner Weise verdinglichen oder objektivieren läßt; Handeln und Sprechen sind Vorgänge, die von sich aus keine greifbaren Resultate und Endprodukte hinterlassen. Aber dies Zwischen ist in seiner Ungreifbarkeit nicht weniger wirklich als die Dingwelt unserer sichtbaren Umgebung. Wir nennen diese Wirklichkeit das Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten, wobei die Metapher des

---

<sup>11</sup> Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München, Berlin und Zürich, 2016, S. 66.

Gewebes versucht, der physischen Ungreifbarkeit des Phänomens gerecht zu werden.“<sup>12</sup>

Dieses *Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten* soll uns als zentraler Leitbegriff der Argumentation dieses Artikels dienen. Wenn wir in Anlehnung an Hannah Arendt behaupten können, der Zweck von Politik sei, ein Leben *aller* in Freiheit ohne Gewalt und Zwang sicherzustellen und dies nur möglich ist, indem prinzipiell alle die Möglichkeit haben, ihren Faden in das Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten, das wir Politik nennen, zu weben, dann stellt sich die Aufgabe, Gesellschaft so zu organisieren, dass alle diese Möglichkeit erhalten.

Dass diese Möglichkeit, das Politische zu denken, kein geisteswissenschaftliches Glasperlenspiel ist, wird auch in diagnostischen Passagen, wie der folgenden, deutlich, die gleichwohl vor über 40 Jahren geschrieben, die aktuelle gesellschaftliche Situation in Mitteleuropa präzise auf den Punkt bringen: „Ein merkliches Abnehmen des gesunden Menschenverstands und ein merkliches Zunehmen von Aberglauben und Leichtgläubigkeit deuten daher immer darauf hin, daß die Gemeinsamkeit der Welt innerhalb einer bestimmten Menschengruppe abbröckelt, daß der Wirklichkeitssinn gestört ist, mit dem wir uns in der Welt orientieren, und daß daher die Menschen sich der Welt entfremden und begonnen haben, sich auf ihre Subjektivität zurückzuziehen.“<sup>13</sup> Nicht nur die virtuellen Echokammern des so genannten World Wide Webs oder auf wohlfeilen Innerlichkeits- und Authentizitätsfetisch abhebende Lebensratgeberliteratur, auch die

<sup>12</sup> Ebd., S. 225. In Zeiten von Facebook und der nahezu instantanen und ubiquitären Dokumentation von Sprech- und Handlungsakten in einem — potentiell — allen zugänglichen Medium erscheint die These, dass sich Handeln und Sprechen nicht verdinglichen lassen, überholt. Es wäre sicher interessant über die epistemologischen und politischen Implikationen dieses Wandels sich vertieft Gedanken zu machen. Unter Umständen müsste dann die gesamte Argumentation dieses Artikels in Frage gestellt werden. An dieser Stelle kann dieser Gedanke leider nicht weiter ausgeführt werden.

<sup>13</sup> Ebd., S. 265.

zunehmende Unfähigkeit mit Menschen, die andere Meinungen haben, zu sprechen, illustrieren diese Weltentfremdung vorbildlich.

Wenn wir diese Diagnose zugrunde legen, ist offensichtlich, dass das Theater als Institution dieser sozialen und politischen Transformation der Gesellschaft nichts Prinzipielles entgegenhalten kann. Es kann aber — immerhin — als Heterotopie im Sinne Foucaults dienen, und ein Ort der Artikulation dessen sein, was als ‘anderes’ möglich *und nötig* wäre. Theater kann aber, wenn es seines institutionellen Charakters befreit wird, Methoden und Formen bereitstellen, die ihm ermöglichen, tatsächlich politisch zu intervenieren (im Sinne von Hannah Arendt: Macht zu realisieren): „Mit realisierter Macht haben wir es immer dann zu tun, wenn Worte und Taten untrennbar miteinander verflochten erscheinen, wo also Worte nicht leer und Taten nicht gewalttätig stumm sind, wo Worte nicht mißbraucht werden, um Absichten zu verschleiern, sondern gesprochen sind, um Wirklichkeit zu enthüllen, und wo Taten nicht mißbraucht werden, um zu vergewaltigen und zu zerstören, sondern um neue Bezüge zu etablieren und zu festigen, und damit neue Realitäten zu schaffen.“<sup>14</sup> Um dieses Etablieren neuer Bezüge und Schaffen neuer Realitäten — das gemeinsame Weiterweben am Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten — soll es im Folgenden gehen, wenn Augusto Boals Konzept des Legislativen Theaters vorgestellt wird.

### **3. Augusto Boal und das Legislative Theater**

#### *3.1. Augusto Boal und das Brasilien der 1990er Jahre*

Es geht uns nicht darum, Augusto Boals Legislatives Theater als unbedingt umzusetzende Methode zu propagieren. Vielmehr sollen anhand seines Konzeptes die Grenzen und Möglichkeiten einer Demokratisierung von gesellschaftlichen Teilbereichen durch theatrale Methoden diskutiert werden. Zum Verständnis des Legislativen Theaters ist aber zuerst ein kurzer Exkurs zur Biographie und dem Werk Augusto Boals nötig.

---

<sup>14</sup> Ebd., S. 252.

Augusto Boal wurde am 16. März 1931 in der brasilianischen Metropole Rio de Janeiro geboren, wo er am 2. Mai 2009 auch verstarb. Mit seinem Wirken als politischer Theatermacher trug er sich den Ehrentitel „Bertolt Brecht Lateinamerikas“<sup>15</sup> ein. In den 1950er und 60er Jahren entwickelte er in Sao Paulo sein wohl bekanntestes Theaterkonzept, das *Theater der Unterdrückten*.<sup>16</sup> Auch nach dem das Militär 1964 gegen den demokratisch gewählten Präsidenten João Goulart geputscht und eine Militärdiktatur installiert hatte<sup>17</sup>, engagierte sich Boal weiter mit politischer Theaterarbeit. Aufgrund seines politischen Engagements wurde er vom Regime 1971 verhaftet und gefoltert. Nach seiner Haftentlassung musste er Brasilien verlassen und lebte bis 1986 in Argentinien, Portugal und Frankreich im Exil. Seine Theaterarbeit führt er dort fort, entwickelte seine Methoden weiter und unterrichtete Schauspieler\*innen und Laien in ganz Europa.

Nach seiner Rückkehr nach Brasilien assoziierte er sich mit der oppositionellen Arbeiterpartei (*Partido dos Trabalhadores*) für die er 1991 für fünf Jahre in den Stadtrat seiner Geburtsstadt Rio de Janeiro gewählt wurde. In dieser Zeit entwickelte und erprobte er die im folgenden darzustellenden direktdemokratischen Methoden des Legislativen Theaters. Boal verstand seine Wahl nicht als Berufswechsel. Er orientierte sich auch nicht am — zumindest im bundesdeutschen Grundgesetz — zentralen Konzept<sup>18</sup> der persönlichen Gewissensfreiheit eines jeden Abgeordneten. Vielmehr sah er in seiner Funktion als Abgeordneter eine neue Möglichkeit, die politische Arbeit, als die er seine Theaterarbeit verstand, auf einer anderen Ebene fortzuführen und dabei die in der Theaterarbeit entwickelten

<sup>15</sup> Rinke, Moritz: Nachruf. *Augusto Boal: Lateinamerikas Bertolt Brecht*, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/nachruf-augusto-boal-lateinamerikas-bertolt-brecht/1506546.html> [letzter Zugriff: 31. Oktober 2017].

<sup>16</sup> Vgl. ausführlich: Augusto Boal: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.

<sup>17</sup> Vgl. einführend u.a.: Hans-Joachim König: *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 2010, S. 678ff. und Nikolaus Werz: *Lateinamerika. Eine Einführung*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2005, S. 173f.

<sup>18</sup> Vgl. Art. 38,1 GG.

gemeinschaftlichen Vorstellungen und Forderungen in den institutionellen politischen Prozess einzubringen: „Our mandate’s project is to bring theatre back into the centre of political action — the centre of decisions — by making theatre as politics rather than merely making political theatre.“<sup>19</sup> Theater wurde von ihm also nicht (nur) als Ort der politischen Bildung oder der Meinungsbildung verstanden, sondern es sollte direkt der Vorbereitung und Anbahnung politischer Entscheidungen, legislativer, also gesetzlicher, Maßnahmen dienen. In diesem Sinne sollte Politik für Boal auch nicht in der Abgeschlossenheit von Hinterzimmern oder der ausschließlichen und auserlesenen Gesellschaft von Parlamentarier\*innen stattfinden, sondern in der Öffentlichkeit, in der möglichst viele unterschiedlichen Menschen sich beteiligen können, vor allem aber alle, die von den jeweiligen Themen betroffen sind. In diesem Zuge stellt er dem Legislativen Theater auch öffentliche und aktive Aufgaben: „In the Legislative Theatre the aim is to bring the theatre back to the heart of the city, to produce not catharsis, but dynamisation.“<sup>20</sup>

Dabei ist zu beachten, dass sich die Bedingungen, unter denen Augusto Boal und seine Mitstreiter\*innen dieses Konzept realisieren wollten, nicht mit der Situation in Zentraleuropa zu vergleichen ist. Auch wenn die Militärdiktatur seit 1989 beendet war, so herrschten in Rio doch nicht demokratische und erst recht nicht friedliche Bedingungen. Generell war in Brasilien, und ist bis heute, durch die Folgen der Militärdiktatur, aber auch durch extreme ökonomische Ungleichheit die „Bevölkerung polarisiert, die Gesellschaft tief gespalten.“<sup>21</sup> Aus dieser Spaltung folgte ein unerhörtes Gewaltniveau, das nicht nur die freie politische Betätigung, sondern auch das soziale Leben nahezu abtötete. Todesschwadronen oder für mafiöse Strukturen arbeitende Polizeieinheiten sorgten für Angst und Schrecken. Boal selbst beschreibt ein eindringliches Beispiel dieser alltäglichen Gewalt:

<sup>19</sup> Boal, Augusto: *Legislative Theatre. Using performance to make politics*, Routledge, London und New York, 1998, S. 20.

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> König, 2010, S. 686.

„In August 1993, a number of street-children lay sleeping in the front of the closed doors of the beautiful Candelaria Church in the centre of Rio de Janeiro: a small group of hooded policemen jumped out of a van and emptied their guns into them at point-blank range — seven children died without waking. A few played dead and saved their own lives.“<sup>22</sup>

Als Resultat, so diagnostiziert Boal, verbreitete sich Agonie: „In Brazil — and so many other countries — the people don't believe in anything anymore.“<sup>23</sup> Dieser triste Hintergrund führte Boal nun aber nicht selbst zur Stagnation, sondern motivierte ihn vielmehr, sowohl ethisch, wie politisch Partei zu ergreifen: für die Unterdrückten, gegen politische Machtmissbrauch und Gewalt, und zwar mit den handwerklichen Mitteln, die ihm als Theatermacher zur Verfügung standen: „In the light of all the above, we felt that since our profession — our craft, our art, our duty — was theatre [...], we should create a theatrical form to contribute to the resistance, because today's Brazil as far as the poor and the unemployed in the cities and the landless in the countryside are concerned, that is what we are talking about, resistance [...].“<sup>24</sup>

### 3.2. *Das legislative Theater*

Vor diesem Hintergrund versuchte Boal sein politisches Mandat dazu zu nutzen, eine partizipative und demokratische Politik mittels Theater zu machen. Besser: Theatermethoden zu nutzen, um demokratische Politik zu machen, Gesetze zu entwickeln. Das Theater wurde nicht nur als Ort des Darstellens genutzt, sondern auch — im Sinne von Hannah Arendt — als Ort des (politischen) Handelns. Die Nähe zu Arendt wird deutlich, wenn wir die Sprache wechseln. Boal spricht im Englischen von *to act* — was sowohl auf der Bühne etwas darstellen bedeutet, als auch (politisch) handeln. Eine Bedeutungsnahe, die im Deutschen: darstellen — handeln

<sup>22</sup> Boal, 1998, S. 32.

<sup>23</sup> Ebd., S. 36.

<sup>24</sup> Ebd., S. 37.

nicht so gegeben ist. Wenn wir aber vom *actor* sprechen, kommt die politische Dimension des Auf-der-Bühne-*Handelns* deutlich zur Geltung.

Wie funktionierte nun das Legislative Theater? Wie oben beschrieben, wirkte Boal schon vor seiner Wahl in der Theaterarbeit in zahlreichen Basisgruppen mit den Methoden des *Forumtheaters* bzw. des *Theaters der Unterdrückten*. Diese Gruppen bildeten den Ausgangspunkt der politischen Theaterarbeit. Zielpunkt war die Abgeordnetenversammlung von Rio, denn nur diese konnte Gesetze letztlich legal beschließen. Die Aufgabe bestand nun darin, aus den in den Theaterbasisgruppen formulierten sozialen Problemen und politischen Lösungsvorschlägen ein wasserdichtes Gesetz zu machen. Dies geschah nach folgendem Muster:

In den Gemeinschaften, die in Kontakt mit den Theatergruppen waren, kamen bestimmte Themen auf, die diskutiert wurden und die einer — legislativen — Lösung bedurften. Hatte sich ein bestimmtes Problem in einer Gruppe herausgebildet, versuchte man durch die Methode des *Theaters der Unterdrückten* Lösungsmöglichkeiten zu diskutieren und am Ende Vorschläge für eine konsensfähige Problemlösung vorzuschlagen. Diese wurde dann in Form einer oder mehrerer Theatervorführungen im öffentlichen Raum vor- und zur Diskussion gestellt. Boal hält fest, dass es wichtig sei, nicht nur diese öffentliche Präsentationen sondern schon die Proben als politisches Handeln zu verstehen: „It should be understood that the rehearsals are already a cultural-political meeting in themselves. Theatre will be the medium of the encounter, theatre will be enacted, but it is very important to be aware that it is the citizens who will be making the theatre, around their own problems, trying their own solutions. In this context, every exercise, every game, every technique is both art and politics.“<sup>25</sup>

Die öffentliche Präsentation aber öffnete diesen (Selbst-) Verständigungsprozess nun für weitergehende und kontroverse Diskussionen: „While the workshop element of the process may evolve in

---

<sup>25</sup> Boal, 1998, S. 48.

an atmosphere of reasonable intimacy, the performance itself is presented publicly and is therefore open to all the unforeseen events which characterise popular shows.“<sup>26</sup>Hieraus resultierte die so genannten *Chamber in the Square*, in der die Probleme und Lösungsvorschläge mit allen diskutiert wurden: Wie soll ein Gesetz aussehen, das dieses im Stück vorgestellte Problem löst? Hier wurden dann auch Hinweise von Jurist\*innen hinzugezogen. Denn es sollten ja keine utopischen Vorhaben entstehen, sondern Gesetzestexte, die die realen Lebensbedingungen der Menschen vor Ort bessern.

Nachdem die *Chamber in the Square* den Gesetzestext beschlossen hatte, begann der normale parlamentarische Alltag, indem der Abgeordnete Augusto Boal versuchen musste, im Parlament eine Mehrheit für das entsprechende Gesetze zu finden. Dabei ist die politisch-ethische Haltung Boals zentral, der eben nicht — wie im repräsentativ-demokratischen System üblich — den Anspruch auf Stellvertretung erhob, sondern der sich eher als Medium begriff, *durch das* Gesetze gemacht werden. Leicht ironisch schließt Boal seine Ausführungen dann auch mit dem Satz: „I am a lawmaker who has never made a law!!!“<sup>27</sup> Und dennoch wurden durch seine Vermittlung etliche Gesetze beschlossen. So zum Beispiel ein Gesetz, das Zeugen in Gerichtsprozessen besser schützt; ein Gesetz, das allen staatlichen Schulen vorschreibt, über Kindergärten und Krippen für die Kinder der angestellten Lehrer\*innen, Mitarbeiter\*innen und Schüler\*innen verfügen zu müssen; ein Gesetz, das alle städtischen Krankenhäuser verpflichtet, Spezialärzte für Geriatrie zu haben; ein Gesetz, das Motels verpflichtet, von allen Gästen den selben Preis zu verlangen, unabhängig von deren sexueller Orientierung u.s.w.

Uns erscheint ein solches Experiment durchaus auch für den parlamentarischen Alltag in den Parlamenten europäischer Städte, Kommunen oder Staaten lohnenswert. Boals *Legislative Theater* macht ebenso deutlich, wie durch und durch politisch jedes Theater(spielen) ist. Das bedeutet aber

<sup>26</sup> Ebd., S. 52.

<sup>27</sup> Ebd., S. 105.

auch, dass politisches Handeln nicht nur dargestellt werden sollte, sondern auch im Rahmen des Theaters möglich sein sollte. Die Möglichkeiten, das *Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten*, wie Hannah Arendt das nannte, zu weben, kann — und muss? — Theater nutzen. Nicht zuletzt der Rede von ‘abgehobenen politischen Eliten‘ oder der oft beklagten Entfremdung zwischen politischen Mandatsträger\*innen und normalen Bürger\*innen könnte so mit einem lebhaften und tatsächlich demokratischen Diskurs der Boden unter den Füßen entzogen werden. Dabei muss ein Anfang nicht zwingend in der großen Politik gesucht werden. Schon auf lokaler Ebene kann Theater demokratische Handlungsweisen unterstützen — nicht zuletzt, indem es selbst demokratischer wird. Am Beispiel des Berliner Kinder- und Jugendtheaters GRIPS und der Arbeit der GRIPS Werke e.V. sollen zum Abschluss dieses Artikels einige mögliche Impulse diskutiert werden.

#### **4. Praxisbeispiele: Partizipatives Kinder- und Jugendtheater & Politik durch Theater mit Erwachsenen**

Im Folgenden werden drei Praxisbeispiele vorgestellt, um anhand diesen zu diskutieren, inwiefern Theater eine demokratisierende Aufgabe im Sinne Augusto Boals wahrnehmen kann. Das GRIPS Theater als emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater verfolgt seit seiner Gründung diese Ansätze und soll daher Teil dieses Abschnitts sein, in dem auch auf ein Theater-Stück näher eingegangen werden wird, das im demokratischen Sinne etwas Greifbares bewirkt hat. Außerdem soll es um das Erste KinderTheaterParlament gehen. An diesem Beispiel wollen wir illustrieren wie Ansätze aus Boals *Legislativen Theater* mit Kindern und Jugendlichen umgesetzt werden können. Das Beispiel ist ein Projekt des GRIPS Werke e.V. in Kooperation mit dem GRIPS Theater. Beide unmittelbar miteinander verknüpften Institutionen werden vorab kurz vorgestellt. Zuletzt soll auf das im November 2017 von Milo Rau inszenierte Projekt *General Assambly* in Berlin eingegangen werden, bei dem versucht

wurde, im regulären politischen Diskurs marginalisierten oder verschwiegenen Stimmen Gehör zu verschaffen.

#### *4.1. GRIPS Theater und GRIPS Werke*

Das GRIPS Theater wurde Ende der 1960er Jahre in Berlin unter Volker Ludwig gegründet. Es gilt als erstes emanzipatorisches Kinder- und Jugendtheater. An dieser Stelle bedeutet das, dass sich die Stücke im Haus nicht nur mit Märchen, Utopien oder phantastischen Geschichten befassen, sondern die Wirklichkeit ihrer Besucher\*innen — von Kindern und Jugendlichen — auf die Bühne bringen und immer wieder in direktem Kontakt mit ihnen stehen sollen. Es war das erste Theater weltweit, das sich gesellschaftskritisch mit dem Leben und den Lebensbedingungen von Kindern und Jugendlichen auseinandersetzte und daraus hervorgehende komödiantische und musikalische Uraufführungen hervorbrachte. Das Theater möchte seinen Zuschauer\*innen Mut machen und ihnen — in der Tradition von Marx und Brecht stehend — zeigen, dass die Welt sowohl im Kleinen als auch im Großen veränderbar ist. Aktuell steht das Theater unter der künstlerischen Leitung von Philipp Harpain und der Geschäftsführung seines Gründers Volker Ludwig.

GRIPS Werke e.V. ist ein gemeinnütziger Verein, der im Jahr 2007 gegründet wurde. Der Verein schafft rund um das GRIPS Theater kulturelle Angebote zur Verstärkung emanzipatorischer kultureller Bildungsarbeit und Theaterpädagogik am GRIPS Theater. In den theater- und kulturpädagogischen Projekten der GRIPS Werke werden Kinder und Jugendliche selbst aktiv und setzen sich spielerisch und praktisch mit ihren eigenen Themen auseinander, sie besprechen und debattieren das, was sie bei Theaterbesuchen gesehen haben, oder entwickeln selbst Szenen oder ganze Stücke, in denen sie ihren Themen, Herausforderungen oder Wünschen eine ästhetisch-theatrale Ausdrucksform verleihen. Dabei finden unter anderem schulische und außerschulische Projekte mit Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen, kostenlose Theaterbesuche für Kinder und Jugendliche aus einkommensschwachen Familien, theaterpädagogische Produktionen

und innovative Praxisprojekte, Vernetzung und Zusammenarbeit mit Schulen, Kinder-, Jugendprojekten, anderen Institutionen und Initiativen, sowie Fortbildungen und Fachtagungen für Multiplikator\*innen statt. Darüber hinaus entstehen Dokumentationen, Handreichungen und weitere Publikationen für Multiplikator\*innen und Interessierte.<sup>28</sup>

Partizipation spielt in beiden Institutionen eine große Rolle. Das Verständnis reicht hier — in Anlehnung an die Systematik Nina Simons — von *Teilhabe* über *Mitwirken* bis hin zum *Mitbestimmen*.<sup>29</sup> In beiden Einrichtungen gibt es mehrere Möglichkeiten für Kinder, Jugendliche und Erwachsene am Theatergeschehen teilzuhaben: Unter anderem *contribution* (Beitrag leisten), *collaboration* (Zusammenarbeit) und *co-creation* (gemeinsame Autor\*innenschaft).<sup>30</sup> Ganz im Sinne Augusto Boals kann die inhaltliche Mitarbeit an den Projekten, unter der Prämisse, dass die Themen der Teilnehmer\*innen im Zentrum stehen, zu einer Ausweitung demokratischer Formen beitragen. Selbst wenn die Übersetzung der in den Projekten erarbeiteten Themen auf die formal-institutionelle Ebene der politischen Gesetzgebung nicht oder nur selten stattfindet, schaffen die partizipatorischen Methoden und Arbeitsweise des GRIPS Theaters und der GRIPS Werke doch (wenn auch kleine) Räume, in denen es möglich wird, dass Kinder und Jugendliche, die sonst von gesellschaftlicher Mitbestimmung weitestgehend ausgeschlossen sind, ihren Faden in das *Bezugsgewebe menschlicher Angelegenheiten* einweben können. Konkret kann das an zwei Projekten demonstriert werden: Der Kampagne *Hier geblieben!* und dem *Ersten KinderTheaterParlament*.

<sup>28</sup> Für weiterführende Informationen vgl. Fabian Scheidler, Stefanie Kaluza, Marc Amann: *Theater in Bewegung. Globale Gerechtigkeit spielend voranbringen. Ein Handbuch*, Grips Werke e.V., Berlin 2010 und die Websites: [www.grips-theater.de](http://www.grips-theater.de) und [www.gripswerke.de](http://www.gripswerke.de).

<sup>29</sup> Nina Simons Verständnis von Partizipation bezieht sich vorrangig auf Museen, kann aber auf andere Institutionen, Medien bzw. Kunstformen angewandt werden. Ihr Buch *The Participatory Museum* kann frei im Internet gelesen werden: [www.participatorymuseum.org](http://www.participatorymuseum.org) [letzter Zugriff: 27. November 2017].

<sup>30</sup> Vgl. Simon, Nina: *The Participatory Museum*, chapter 5ff., <http://www.participatorymuseum.org/chapter5/> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

#### 4.2. Die Kampagne *Hier geblieben!*

Der Umgang mit aus ihrer Heimat geflüchteten Menschen rückte seit dem so genannten *Sommer der Migration* im Jahr 2015 schlagartig ins Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit. Aber schon seit dem so genannten Asylkompromiss, der das Recht auf Asyl in der Bundesrepublik Deutschland empfindlich beschnitt, gibt es ständig Ausweisungen und Abschiebungen von Menschen aus Deutschland. Auch vor den aktuell skandalisierten Sammelabschiebungen ins vermeintlich sichere Afghanistan gab es zahlreiche Abschiebungen, in denen Kinder und Jugendliche, die zum Teil ihr gesamtes Leben in Deutschland verbracht hatten über Nacht aus dem Land geschafft wurden. Einer dieser Vorfälle war Anlass für die Kampagne *Hier geblieben!*, die von 2005 bis 2011 unter anderem von PRO ASYL, dem Flüchtlingsrat Berlin, der GEW Berlin und dem GRIPS Theater durchgeführt wurde. Die Initiative zur Kampagne ging von einem Besuch einer Gruppe Jugendlicher vom Berliner Beratungs- und Betreuungszentrum für junge Flüchtlinge und Migranten und von Vertreter\*innen des Flüchtlingsrats im GRIPS Theater aus: „Die Jugendlichen schilderten uns [dem GRIPS Theater, A.H./R.P.] ihre Lebenssituation, Residenzpflicht, Arbeits- und Ausbittungsverbot und die ständige Angst vor der Abschiebung. Sie berichteten von Kindern, die in Einzelhaft gesperrt und von ihren Familien getrennt worden waren — so im Fall von Tanja Ristić<sup>[31]</sup>, der uns später noch sehr beschäftigen sollte.“<sup>[32]</sup> Aus diesem Gespräch heraus entstand ein Bündnis, das sich zum Ziel gesetzt hatte, die Abschiebungen von Menschen aus Deutschland zu verhindern und vor allem darauf hin zu wirken, den gesetzlichen Schutz vor Abschiebungen und das Asylrecht wieder zu stärken sowie die in der UN-Kinderrechtskonvention formulierten Rechte in Deutschland zu sichern.

<sup>31</sup> Die damals 13-jährige Schülerin der Fritz-Karsen-Schule Tanja Ristić wurde 2005 von der Polizei aus dem Schulunterricht geholt, um mit ihrer Familie nach Bosnien abgeschoben zu werden (vgl. Scheidler, Kaluza, Amann, 2010, S. 32).

<sup>32</sup> GRIPS Theater (Hg.) (2011): *Hier Geblieben. Ein Rückblick — ein Ausblick*, <http://www.hier.geblieben.net/HierGebliebenEinRueckblickEinAusblick.pdf> [letzter Zugriff 27. November 2018].

Im Rahmen der Kampagne kam es zu einer Vielzahl von Veranstaltungen, Protesten, Diskussionen, Mailaktionen an Politiker\*innen und der Entstehung eines Theaterstücks. Dieses entstand, nachdem sich die Klasse von Tanja erfolgreich gegen die Abschiebung ihrer Mitschülerin und deren Mutter gewehrt hatte. Gemeinsam mit Autor\*innen des GRIPS Theaters wurde darauf hin ein Stück zur Problematik der Abschiebungen entwickelt. „Am 2. Mai 2005 hatte das Stück Hier geblieben! in der Schiller-Theater-Werkstatt Premiere, obwohl es eigentlich noch nicht ganz fertig war. Die Premiere musste schon stattfinden, denn die Zeit bei Tanja und ihrer Mutter bis zum nächsten Abschiebetermin drohte abzulaufen. Ihr Vater und die Schwester Sanja waren bereits abgeschoben worden. Deshalb wurde nach der erfolgreichen Premiere das Stück einfach weiter geprobt bis auch wir zufrieden waren.“<sup>33</sup> Das Stück wurde über 270 Mal in der gesamten Bundesrepublik aufgeführt, und konnte so einen Beitrag zur politischen Debatte um das Thema Abschiebungen und Kinderrechte leisten. Zu den konkreten Erfolgen der Kampagne gehört auch, dass es in einzelnen Fällen gelungen ist, „Menschen direkt vor der Abschiebung zu retten und sogar, wie bei der Familie von Tanja Ristic, wieder zurück zu holen. Was wir mit dem Aktionsprogramm Hier geblieben! gemacht haben, geht weit über das Verständnis von herkömmlichem Theater hinaus. Es ist, wie der Name schon sagt, ein Aktionsprogramm: Politische Bewegung, die Theater macht und Theater, das politisch bewegt. — Diese Beschreibung trifft es vielleicht am besten und genau darin lag und liegt die Stärke von Hier geblieben!“<sup>34</sup>

Diese Kampagne, in der ein Theater und die Erarbeitung und Inszenierung eines Theaterstücks als Knotenpunkt diente, macht deutlich, wie politisch Theater sein kann — und in unserer Zeit sicher auch sein muss. Sie zeigt aber auch, dass Theater allein nichts bewirkt, sondern — ähnlich wie bei Boals *Legislativem Theater* — eine breite zivilgesellschaftliche Vernetzung nötig ist um Handlungsmacht aufzubauen. Leider demonstriert sie aber

---

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Ebd.

auch, dass trotz der großen ermächtigenden Wirkungen des Projekts Demokratisierung und Partizipation dort an Grenzen stößt, wo staatliche Akteure und andere Interessengruppen weg hören oder es sich leisten können, die formulierten Anliegen zu ignorieren.

#### 4.3. *Das Erste KinderTheaterParlament*

Ein etwas anderes Beispiel, das nicht an erster Stelle auf eine Außenwirkung, sondern auf eine innere Demokratisierung des Theaters zielt, ist Das Erste *KinderTheaterParlament*. Es ist Teil des Großprojektes *Theater nur mit uns*<sup>35</sup>, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, Artikel 31 der UN-Kinderrechtskonvention ernst zu nehmen und Kindern die Möglichkeit auf kulturelle Selbstbestimmung zu bieten. In besagtem Artikel heißt es: „Die Vertragsstaaten erkennen das Recht des Kindes auf Ruhe und Freizeit an, auf Spiel und altersgemäße aktive Erholung sowie auf freie Teilnahme am kulturellen und künstlerischen Leben. Die Vertragsstaaten achten und fördern das Recht des Kindes auf volle Beteiligung am kulturellen und künstlerischen Leben und fördern die Bereitstellung geeigneter und gleicher Möglichkeiten für die kulturelle und künstlerische Betätigung sowie für aktive Erholung und Freizeitbeschäftigung.“<sup>36</sup>

Die Realität sieht aber zum Teil anders aus. Zwar gibt es viele Theater für Kinder und Jugendliche in Berlin, der Zugang zu diesen ist aber, *erstens*, aufgrund finanzieller, zeitlicher und sozialer Hürden begrenzt. *Zweitens* ist der Besuch von Theatern für Kinder und Jugendliche oft mit Zwang verbunden, da sie in den seltensten Fällen den Theaterbesuch selbst wählen, sondern dieser mit Institutionen wie Schule oder dem Elternhaus einher geht und den Charakter einer Zwangsbildungsveranstaltung hat. Beides bilden Hindernisse für eine Realisierung der Kinderrechtskonvention und

<sup>35</sup> Weiterführende Informationen unter: [www.theater-nur-mit-uns.de](http://www.theater-nur-mit-uns.de) [letzter Zugriff: 27. Februar 2018].

<sup>36</sup> Vereinte Nationen: *Übereinkommen über die Rechte des Kindes*, <https://www.kinderrechtskonvention.info/uebereinkommen-ueber-die-rechte-des-kind-370/> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

damit auch dafür, das Theater als eine demokratische und demokratisierende Institution zu nutzen.

Im Projekt *Theater nur mit uns* sollte nun erprobt werden, wie Kinder selbst zu Wort kommen können: Wie sie den Theaterprozess beeinflussen, Gehör finden, Wünsche und Forderungen äußern und entwickeln können. Kurzum es geht im Projekt um kulturelle Selbstbestimmung von Kindern und Jugendlichen. Doch was bedeutet das? Ist das überhaupt möglich oder sinnvoll für Menschen im Alter von 9 bis 12 Jahren? Im Teilprojekt *KinderTheaterParlament* konnten Kinder und Jugendliche dieses Alters Demokratie im Theater erfahren, ausprobieren und erproben.

Das Projekt begann mit 100 Interessierten, die den Deutschen Bundestag besuchten, eine Führung dort bekamen und mit dem Vorsitzenden der Kinderkommission des Bundestages, Norbert Müller, sprechen konnten. Später gab es eine gesamte Woche, in der die Beteiligten in verschiedenen künstlerischen Workshops die Gelegenheit hatten sich auf spielerische Weise mit ihren eigenen Themen auseinanderzusetzen und dabei die Form eines Parlaments zu nutzen. Am Ende des Prozesses wurden die *KinderTheaterGesetze*<sup>37</sup> verabschiedet und ein Beirat auf ein Jahr gewählt, der bei verschiedenen Sitzungen dem GRIPS Theater beratend zu Seite steht. So können demokratische Grundfähigkeiten geübt werden und durch die theatrale Re-Inszenierung politischer Prozesse kann die kreative und politische Handlungsfähigkeit von Kindern und Jugendlichen entwickelt werden.

---

<sup>37</sup> In der Zeit vom 17. bis 20. Oktober 2010 nahmen 100 Berliner Schüler\*innen am *KinderTheaterParlament* teil und verabschiedeten sieben Gesetze. Hier ein Beispiel: „§2 Wir fordern Politik und Theater dazu auf, dass sie Menschen auf Grund ihrer Herkunft, Hautfarbe, Religion, Geschlecht, Einkommen, Alter (Kinder), Behinderung und Obdachlosigkeit nicht mehr diskriminieren und sie mehr mitmachen und mitentscheiden dürfen.“ (GRIPS Werke e.V. (2010) (Hg.): *1. KinderTheaterGesetz*, <http://www.theater-nur-mit-uns.de/04WasWirWollen.html> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

#### 4.4. Milo Rau's *General Assembly*

Doch nicht nur im Kinder- und Jugendtheater finden sich Elemente der Verknüpfung von Theater und demokratischer Politik. Medienwirksam inszenierte der an der Berliner Schaubühne arbeitende Schweizer Regisseur Milo Rau im November 2017 die so genannte *General Assembly* und einen darauf folgenden „Sturm auf den Reichstag“. Ziel und Zweck dieser theatral-politischen Inszenierung wird auf der Website des Projektes wie folgt zusammengefasst: „Mit ‘General Assembly’ vollenden Milo Rau und das International Institute of Political Murder ihre Arbeit über die Frage der politischen und künstlerischen Bedingungen eines globalen Realismus. Vom 3. bis 5. November 2017 versammeln sich 60 Abgeordnete der General Assembly aus der ganzen Welt in der Bundeshauptstadt, um das neu gewählte deutsche Parlament herauszufordern — repräsentativ für alle Akteurinnen und Akteure, welcher Art auch immer, die von der deutschen Politik betroffen sind, jedoch kein politisches Mitspracherecht haben. [...] Das erste Weltparlament der Menschheitsgeschichte, begleitet von einer Gruppe internationaler politischer Beobachter, gipfelt in der Verabschiedung der ‘Charta für das 21. Jahrhundert‘ und dem ‘Sturm auf den Reichstag‘ am 7. November, genau 100 Jahre nach dem ‘Sturm auf den Winterpalast‘.“<sup>38</sup>

Auf der dreitägigen Versammlung wurde von den Abgeordneten der verschiedenen Länder über eine Vielzahl an Themen wie Ausbeutung, Klimawandel, Menschenrechtsverletzungen, Export von deutschen Waffen und deutscher Überwachungssoftware an andere Länder zur Beobachtung von Zivilist\*innen und politischen Aktivist\*innen usw.

Der auf der Versammlung anwesende indonesische Anti-Palmöl-Aktivist Feri Irawan formuliert dann auch eine zentrale Hoffnung: „Wir wollen die politischen Entscheidungen in Europa verändern.“<sup>39</sup> Die Kopplung

<sup>38</sup> Rau, Milo: *General Assembly*, <http://www.general-assembly.net> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

<sup>39</sup> Rau, Milo: *Sturm auf den Reichstag* [Film, Zitate mit Minutenangaben] <http://www.general-assembly.net/sturm-auf-den-reichstag> [letzter Zugriff 27. November 2017].

von theatraler Arbeit und Politik ist dabei für Milo Rau ein demokratisches Erfordernis der heutigen Zeit: „Als Künstler muss man Institutionen schaffen, symbolische Institutionen auch utopische Institutionen, weil es sie nicht gibt. [...] Warum gibt es [...] kein Weltparlament? Wir leben in einer globalen Wirtschaft, warum gibt es keine transnationalen Strukturen, die demokratisch sind?“ (5:54 — 6:10) Bestätigt wird diese These von der Aktivistin Ala‘a Shehabi : „Dass es auf globaler Ebene ein Defizit an demokratischer Repräsentation gibt, ist eine Tatsache. Und dass uns jetzt eine Theaterproduktion dazu bringt, die Vision auszuleben, die Rolle von jemandem zu spielen, der auf globaler Ebene ein Abgeordneter ist, gibt mir ein Gefühl von Macht.“ (11:58 — 12:15)

Nun wird in diesem Statement auch sehr deutlich, dass es sich bei der *General Assembly* um eine theatrale Inszenierung handelt, und kein wirkliches Parlament. Es ist mithin eine Inszenierung die marginalisierte und gemeinhin wenig oder nicht repräsentierte Perspektiven als Themen politischer Diskussion setzten will. Dennoch wurde genau dieser Punkt auch kritisiert, denn „wie genau Rau und sein Team die Abgeordneten ausgewählt/ bestimmt haben, also warum genau diese paar Dutzend Menschen dazu geeignet seien, die Lobbylosen der Welt zu repräsentieren, darauf wurde zu keinem Zeitpunkt näher eingegangen.“<sup>40</sup> Aus Gründen der Transparenz ist diese Kritik nachzuvollziehen, aber versteht man die Inszenierung als Simulation eines globalisierten Rumpfparlaments (denn mehr konnte *General Assembly* nicht sein), das hauptsächlich den Zweck hatte, Themen zu diskutieren und in der deutschen Öffentlichkeit bekannt zu machen, dann mag diese Kritik überzogen sein. Legt man aber das Ziel der Debatte zugrunde, fällt die Kritik im Magazin *Der Spiegel* noch härter aus: „Seine [Milo Rau] ‘General Assembly‘ ist jedoch, zumindest in der

<sup>40</sup> Ehlert, Sascha: *Die totale Demokratie. General Assembly — An der Berliner Schaubühne installiert Milo Rau für drei Tage ein Weltparlament*. In: „nachtkritik.de“ vom 5. November 2017, [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=14595:general-assembly-an-der-berliner-schaubuehne-installiert-milo-rau-fuer-drei-tage-ein-weltparlament&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14595:general-assembly-an-der-berliner-schaubuehne-installiert-milo-rau-fuer-drei-tage-ein-weltparlament&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40) [letzter Zugriff: 27. November 2017].

Anfangsphase, eine marktschreierische Anmaßung — und ein Exzess an erwartbarem Gerede. Die Frage lautet nicht: Wird es diesem Parlament ‘der Ideen, der Konzepte, der Tiere und Dinge und Ozeane’ [Milo Rau] gelingen, die Initialzündung für eine bessere globale Zukunft zu setzen? Die Frage lautet: Was kann das Schaubühnen-Theater, was nicht jede Talkshow besser kann?<sup>41</sup> — Nun, ein Blick auf die deutsche Polit-Talkshow-Landschaft müsste die Antwort auf diese Frage schnell zugunsten der Inszenierung Milo Raus ausfallen.

Problematischer kann die Inszenierung seines „Sturmes auf den Reichstag“ in Anlehnung an den selbst von den Bolschewisten im Nachhinein inszenierten Sturm auf das Winterpalais gesehen werden. Man muss dabei nicht so weit wie ein Kritiker der Wochenzeitung *jungelworld* gehen, der schreibt, „dass Raus Interventionstheater die ästhetische Avantgarde der Weimarer Republik nur insofern beerbt, als es deren demokratiefeindliche, profaschistische Impulse aufnimmt und mit der reaktionärsten Form des deutschen Massenspektakels verschmilzt.“<sup>42</sup> Aber in einer Zeit, in der Kritik am Parlamentarismus so weit verbreitet ist, mit einer militanten Aktion, die eher die Zerschlagung eines Parlaments als dessen Revitalisierung andeutet, ist diese ‘Aktion’ wohl in der Tat fraglich.

## 5. Ausblick

Wir haben in unserem Artikel einen weiten Bogen gespannt: Von den — scheinbar großen — politischen Diagnosen zur Gegenwart über die — scheinbar kleinen — Praktiken und Projekte am GRIPS Theater und in den GRIPS Werken bis hin zu den großformatigen Inszenierungen Milo Raus. Doch zeigt nicht zuletzt die Kampagne *Hier geblieben!* wie eng das

<sup>41</sup> Höbel, Wolfgang: *Weltrevolution der Laberköpfe*. In: „Spiegel online“ vom 04. November 2017, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/milo-rau-an-der-berliner-schaubuehne-mit-general-assembly-a-1176506.html> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

<sup>42</sup> Klaue, Magnus: *Der Globalhumanist. Warum Milo Rau zum Herzensdramatiker der Bundesrepublik werden konnte*. In: „JungleWorld“ 49/2017, <https://jungle.world/artikel/2017/49/der-globalhumanist> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

Große und das Kleine zusammenhängt. Wie die Freundschaften und Lerngemeinschaften in Schulen, das Leben von Kindern und Jugendlichen von politischen Entscheidungen und globalen Prozessen beeinflusst werden. Die Fäden des *Bezugsgewebes menschlicher Angelegenheiten*, wie Arendt das genannt hat, sind unendlich fein und manchmal unscheinbar klein, und doch unendlich groß und global vernetzt. Auch die *General Assambly* macht, trotz aller Kritik, deutlich, wie Politisches durch theatrale Inszenierungen irritiert werden kann, wie Theater mit seinen ästhetischen Mitteln dazu beitragen kann, dass dieses Gewebe nicht nur von einigen Großen und Mächtigen gewebt wird, sondern auch die Kleinen, Kinder, Jugendliche und (marginalisierte) Erwachsene daran Teil haben können. Ein *Legislatives Theater*, wie es Augusto Boal entwickelt hat, ist dafür eine sehr ambitionierte, aber nicht destotrotz notwendige Inspiration.

### Literaturverzeichnis

- Arendt, Hannah: *Denken ohne Geländer. Texte und Briefe*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 2006.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, Piper, München, Berlin und Zürich, 2016.
- Bauman, Zygmunt: *Symptome auf der Suche nach ihrem Namen und Ursprung*. In: Heinrich Geiselberger (Hg.): *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*, Suhrkamp, Berlin, 2017, S. 37-56.
- Boal, Augusto: *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- Boal, Augusto: *Legislative Theatre. Using performance to make politics*, Routledge, London und New York, 1998.
- Crouch, Colin: *Postdemokratie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2008.
- Heinrich Geiselberger (Hg.): *Die große Regression. Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*, Suhrkamp, Berlin, 2017.
- Ehlert, Sascha: *Die totale Demokratie. General Assembly — An der Berliner Schaubühne installiert Milo Rau für drei Tage ein Weltparlament*. In: „nachtkritik.de“ vom 5. November 2017, <https://www.nachtkritik.de/>

- index.php?option=com\_content&view=article&id=14595:general-assembly-an-der-berliner-schaubuehne-installiert-milo-rau-fuer-drei-tage-ein-weltparlament&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 [letzter Zugriff 12. Dezember 2017].
- GRIPS Theater (Hg.): Hier Geblieben. Ein Rückblick — ein Ausblick, <http://www.hier.geblieben.net/HierGebliebenEinRueckblickEinAusblick.pdf> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- Harpain, Philipp (V.i.S.d.g.R.): Website Theater nur mit uns, <http://www.theater-nur-mit-uns.de> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- Höbel, Wolfgang: *Weltrevolution der Laberköpfe*. In: „Spiegel online“ vom 04. November 2017, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/milo-rau-an-der-berliner-schaubuehne-mit-general-assembly-a-1176506.html> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- Klaue, Magnus: *Der Globalhumanist. Warum Milo Rau zum Herzensdramatiker der Bundesrepublik werden konnte*. In: „JungleWorld“ 49/2017, <https://jungle.world/artikel/2017/49/der-globalhumanist> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- König, Hans-Joachim: *Kleine Geschichte Lateinamerikas*, Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn, 2010.
- Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Suhrkamp, Berlin, 2016.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebot*, transcript Verlag, Bielefeld, 2017.
- Rau, Milo: *General Assambly*, <http://www.general-assembly.net> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- Rau, Milo: *Sturm auf den Reichstag* [Film, Zitate mit Minutenangaben], <http://www.general-assembly.net/sturm-auf-den-reichstag> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- Rinke, Moritz: *Nachruf. Augusto Boal: Lateinamerikas Bertolt Brecht*, <http://www.tages-spiegel.de/kultur/nachruf-augusto-boal-lateinamerikas-bertolt-brecht/1506546.html> [letzter Zugriff: 27. November 2017].
- Scheidler, Fabian; Kaluza, Stefanie; Amann, Marc: *Theater in Bewegung. Globale Gerechtigkeit spielend voranbringen. Ein Handbuch*. Grips Werke e.V. Berlin, 2010.
- Simon, Nina: *The Participatory Museum*, <http://www.participatorymuseum.org/chapter5/> [letzter Zugriff: 27. November 2017]

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Verlag Mohr, Tübingen, 1980.

Werz, Nikolaus: *Lateinamerika. Eine Einführung*, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, 2005.

Vereinte Nationen: Übereinkommen über die Rechte des Kindes, <https://www.kinderrechtskonvention.info/uebereinkommen-ueber-die-rechte-des-kindes-370/> [letzter Zugriff: 27. November 2017].

## **1.3.**

**Despre teatrul românesc**



**Über das rumänische Theater**



**About the Romanian Theatre**





# The Political Game — Resource for Comic in Ion Luca Caragiale's Work

Jocul politic — sursă a comicului în opera lui Ion Luca Caragiale

Das politische Spiel — Quelle der Komik in Ion Luca Caragiales  
Werk

AURELIAN BĂLĂIȚĂ

(Universitatea de Artă „George Enescu” Iași)

**Abstract:** The political game is dramatically interspersed in the game of life. I consider that an honest look at the contemporary political scene can lead to the conclusion that both in Caragiale's time and in our own time political groups are quite similar, they have the same purposes, they work with the same instruments, among which compromise and betrayal are solutions for apparent salvation. Caragiale's comic is a resource that is in tune with the puppet stage, as it offers a generous material that can be explored through *comic means* such as the satirical, the grotesque, the ironic, or the humorist. By approaching the plays through the means of animation theatre, one can discover new variants for staging, which can lead to emancipation in deciphering the traps of politics.

**Keywords:** political theatre; puppets theatre; political game; political emancipation; theatre puppets creation.

**Rezumat:** Jocul politic interferează adesea dramatic cu cel al vieții. Scena politică în ansamblul ei demonstrează că grupările politice de pe vremea lui Caragiale și cele din prezent au similarități, au aceleași scopuri, operează cu aceleași instrumente, printre care manipularea și trădarea ca soluții de salvare aparente. Comicul lui Caragiale este o sursă pentru un teatru de marionete, oferind un material generos de mijloace comice cum ar fi satiricul, grotescul, ironia și umorul. Dacă privim piesele teatrale

din perspectiva teatrului de animație, putem descoperi variante noi de transpunere care duc la decodificarea capcanelor politicii.

**Cuvinte cheie:** teatru politic; teatru de animație; joc politic; emancipare politică; creații de teatru de animație.

Upon learning that the theme of this conference is “theatre and politics”, we decided to focus on the writings of I. L. Caragiale, as we are certain of the fact that, in working with Caragiale’s texts, one can find fresh resources for lively performances that can have a powerful impact. We shall discuss several key points of this ongoing study of Caragiale’s works, which will also continue after the publishing of this article.

Politics, which gave Caragiale quite some trouble, could not be absent from the picture of the characters he depicted in his works. The political game is dramatically interspersed in the game of life. At the workshop he held at the EUROTHALIA International Festival in Timișoara, in October 2017, Eugenio Barba said that theatre is a form of political battle that is not fought with politics-specific weapons, but with artistic means of expression, the purpose of which is change, and that its method of procedure is a subversive one.

Why should we return to Caragiale in this day and age, when we are living the times of post-truth, when the sum of circumstances, of objective facts has a smaller influence in the forming of public opinion than appealing to emotions or personal beliefs? Nowadays, the concept of truth has become irrelevant. The subjectivity of the self comes before objectivity. The main product of the informational overload is *doubt*. Making individuals doubtful has become a subtle, strong, highly efficient weapon of emotional manipulation. Caragiale would probably say that all of these “are old, mister!” For Caragiale, *doubt*, accompanied by *suspicion*, has multiple undertones and it impacts all aspects of life. Truth is lost and replaced by fiction. All the qualms, the manifold feelings and emotions, the loss of

logical thinking lead to an abyss that cannot be escaped: *THE DILEMMA*. Any attempt to escape from it is bound to end in failure.

I consider that an honest look at the contemporary political scene can lead to the conclusion that both in Caragiale's time and in our owntime political groups are quite similar, they have the same purposes, they work with the same instruments, among which compromise and betrayal are solutions for apparent salvation. Apparent salvation, because it does nothing more than recharging the same old mechanism. How does the Romanian political game work? Just like journalism, a "foul food", as Caragiale describes it in *Politica (Politics)*, published in "Moftul român" ("The Romanian Trifle"), April 4<sup>th</sup>, 1893. In this sketch, we are told that under the pressure of the impending publishing deadline, the author — at the editor's request — invents a short, acid, opposition article:

"The Law of the maximum.

Enough!

The nation is tired with the turpitudes, misdoings, theft, corruption, infamy, the betrayal of its most sacred interests, the cruelty, cynicism, impudence, roguery and abhorrence of this so-called conservative regime, a horrendous, failed regime, that is corrupt and corrupting, disgraced and disgracing. The nation is sick and tired:

Enough!

What do these ghostly folks want, coming to daylight from the shadows of the reaction? What do these phantoms made of liquor, spirits, booze, cudgels, ink and blood want?

Is it maybe that they want to throw the country on the path of despair, the path of hopelessness, the path of exasperation, the path of the most extreme means of resistance? Is this what they want? They should tell us.

Until then, we shall say it again: enough — the nation has had enough of your deeds!”<sup>1</sup>

He is told that the journal is not opposing but serving the ruling power. The political attack veers in the opposite direction by simply changing the name of the regime, from conservative to collectivist, and replacing “the shadows of reaction” with “the shadows of demagogy”, “means of resistance” with “means of protecting the order”. In fact, Caragiale very skilfully creates a cross fire aimed at the entire political drove.

My formation as a practitioner leads me to attempting an exploration of Caragiale’s works from the perspective of the language that is specific to animation theatre. There can be manifold arguments for puppet representations of his plays. Caragiale’s comic is a resource that is in tune with the puppet stage, as it offers a generous material that can be explored through *comic means* such as the satirical, the grotesque, the ironic, or the humor. *Comic procedures*, comic-generating technical elements (imbroglio, quid pro quo, cross-dressing, the comic couple) can be put to good use. The works of the great playwright are full of comic language procedures, such as enumeration, repetition, or inversion. Therefore, there are many similarities to be found between the comic particularities pertaining to puppet theatre and Caragiale’s characters. The typology depicted in his plays is broadened and completed by the typology rendered in sketches. The writer uses very fine means for displaying profiles of several “humbugs”: the townsman who dwells in the slums, the mediocre bourgeois, the inferior white collar, the ill-raised child, the phony friend, the unprincipled journalist, the universally “competent” theoretician, the sinner priest, the poorly educated teacher, the spoiled pupil, all of them creating a colourful picture of the Bucharest and the province of more than 100 years ago, which also resonates to present days.

---

<sup>1</sup> Caragiale, Ion Luca: *Politica*, in: “Moftul român”, 4th of April 1893 (translation by the author of the article).

The play *A Lost Letter* is the playground for several types of political figures. The political game is a play of masks, done quite mechanically by characters so well built, that they have come to receive their distinct places in Romanian collective thought. Although the socio-political satire refers to events regarding the electoral farce of 1883, it is perfectly adjustable to the current political situations in our country, which grants it an unanimously accepted presentness. The main aspects that have to be solved when working with a dramatic text from the perspective of the stage language of puppet theatre are generated by the fundamental fact that the main means for stage expression used in animation theatre, unlike the actor-based theatre, is the inseparable tandem of the actor and their instrument, the puppet.

Let us review several puppetry-related features we have identified in *A Lost Letter* that justify such an approach. We can distinguish elements regarding both the area of verbal communication, and that of nonverbal communication. In Caragiale's play, *dialogue* has the main feature of a high-quality puppet theatre script, it is made of short lines, with no superfluous words, at times making use of mere exclamation signs, or breaks, to point to the expression of very lively (mainly inner) movements. Furthermore, there is a strong capacity for portraying the dialogued language. Dialogue is used for rendering the evolution of the dramatic situation, for defining the relations between characters, and for direct or indirect characterization. The monologues in *A Lost Letter* can be considered — for the actors — in dramatic or in animation theatre — the full measure of their interpretative art. In animation theatre too, a character's monologue must be regarded as a dialogue with oneself. Two of the best-known monologues in the play — Farfuridi's monologue in scene I, act III, spoken from the rostrum, and Cațavencu's monologue in scene V, act III, which is also delivered from the rostrum — can become short puppet recitals. Through what they do and say, the way they look, the way they behave, the expression set as a permanent grimace on their faces, the characters in the play become symbols of a typological variety depicted by the author which can be expressively represented through the puppets' masks, as I have succeeded in my production

of the play, which I shall discuss after this brief analysis of the play. Most of the times, Caragiale's *directions* have manifold functions. For us, his directions are of utmost importance, they are fixed marks for the structure of the performance. If the author's direction is organically integrated in the process of creating the performance, even if in an unexpected way, but in the sense of the continuity of the development of dramatic tension, it means that the path we have chosen is the right one, that we have achieved a resonance to what we might call the *probable universe* created by the author.

We can distinguish several pivot-words in *A Lost Letter*. One of them is *letter*, another is *elections*. There are also several others important words, which are less often spoken, but which are central to action development, such as *party*, *betrayal*, *candidacy*. They have a decisive functionality in defining conflict and directing the characters' actions. Other important nouns are the character's names. Each characters' name can be seen as part of their intimate structure and it tends to suggest, in a highly comical manner, the distinctive dominant feature of the character, it brings forth suggestions for interpretation and representation, in the case of animation theatre.

For instance, *Zoe* calls to mind the water that has become dirty after it has been used for washing (the Romanian word for this is *zoaie*), as she desperately wants to clear her name and she uses all the means at her disposal for this purpose. She might be clothed in undetermined, particoloured hues. Her husband calls her by the pet name *Joițica*, which is a cow's name. *Zaharia Trahanache* suggests a much older character, a dodderer (similar to the Romanian *zaharisit*), a senile, a decrepit, and *trahanais* a soft dough. He could be represented by a puffed puppet, made of soft materials that can be easily bent in and out of shape. *Cațavencu* is, like a hag (*cață*, in Romanian), the type of individual who uses many loud words that do not communicate anything at all. His profile might resemble that of a predatory bird, a hooked line that suits his character. It is not by chance that the newspaper he is the director of is called "Răcnetul Carpaților"

(“The Carpathian Squawk”). Through culinary association, *Farfuridi* and *Brânzovenescu* (coming from *farfurie*, meaning *plate*, and *brânză*, meaning *cheese*, with the adage of a Greek and a Romanian suffix, respectively) are references to avarice, greed, and servility. The name of the cop, *Pristanda* comes from a Moldavian folk dance, in which the steps are made from side to side, but without actually going to a certain direction, which conveys his slyness in getting along with everybody, because he instinctively knows that the enemy of today’s master can become tomorrow’s regional governor. *Dandanache*’s entrance is bound to multiply the endless line of confusions. Among the couples in the play, one that truly stands out is the comic couple Farfuridi — Brânzovenescu. In the same comic zone, there are the tandems Trahanache — Zoe, Zoe — Tipătescu, Tipătescu — Trahanache, sides of a love triangle.

Just like in all of Caragiale’s works, we are in front of a limited community, set in an *enclosed space*, a puppet box. There is only one way to go beyond the limits of this community, the telegraph, and also *Dandanache*’s entrance in the space, which points to the fact that the world beyond is just the same, or maybe a grotesque copy of this one, which it entails. In other words, this is a trap, or a mouse wheel. This aspect has to be rendered through the set design of the performance.

Staging the play with puppets can make a very strong impression. In my production, staged at the George Enescu University of Arts in Iași,<sup>2</sup> I chose to mark the enclosed spaces through the presence of several cubes, which suggest furniture with various functionalities, and flags that were pinned to them. Throughout the performance, there are several small grey flags placed on the edge of the stage. The telegraph is set centrally, in the background, and it is suggested by a high pole with a wheel on top, which has a long rope attached to it, the end of which disappears backstage. When “the telegraph clicks”, this rope is used for bringing telegrams or

<sup>2</sup> *O scrisoare pierdută (A Lost Letter)* after I. L. Caragiale, director Aurelian Bălăiță, Special Prize of the Jury — International Festival for Student Theatre, Film and Foto — „Hyperion Stud Fest 2011” București.

the central gazette to stage. The chariot used for Dandanache's arrival is another cube, placed on a small platform with wheels, to which the cop Pristanda is "harnessed". The grey flags — the local colour — are used for delineating spaces, are turned to screens when needed, and are also used as weapons in the thrashing in the end of the third act. In the first act, when Pristanda reports to Tipătescu the circumstances under which he has seen Cațavencu's group conspiring while engaging in a card game, the cop turns one of the flags in a puppet theatre screen on which there can be seen the actions of the shadows of those involved in the narrated event. Thus, we have built a moment of *puppet theatre-in-theatre*. After Dandanache's arrival (who is dressed in the colours of the central power), and after he wins the election, the stage is filled with flags of the colours worn by the new deputy.

My variant for the comedy *A Lost Letter* was materialized through the evolution of characters embodied by human-sized puppets, endowed with facial mimicry, and animated by handlers dressed in black and wearing black hats. Therefore, the handler-actors have to act in different registers, from the millimetric handling of figurines that are only a few centimetres in size, on the lighted platform of the overhead projector, in order to obtain moving shadows, to the animation of the aforementioned puppets. The puppets were created together with the scenographer of the performance, Assoc. Prof. PhD Constantin Siriteanu, during a workshop in which the student-actors were equally involved. Their activity of designing and constructing the puppets was done in parallel to their deciphering of the characters in the table read-throughs. Each of the performers contributed to building the sponge masks, then to the creation of the puppets' costumes.

We can regard the characters in *A Lost Letter* as puppet figures, onstage embodiments of comic types, which share the traits of simple, almost primal structures, inner void, caricatural appearance, and a small repertoire of feelings and expressions that are repeated mechanically and that are emphasized by the contrast between their spiritual penury and the height of their pretensions, that generate ridiculous situations and actions, and

that come together in a mechanism that puts them in one and the same motion. These figures have well-established dominant traits, which, as we have previously stated, transform them into *types*, thus becoming representative for broader categories, while, at the same time, they preserve their own identities, through social, intellectual, temperamental, behavioural, and linguistic particularities. Therefore, Caragiale's comic characters form a unitary, enclosed world of differentiated entities. The comedy of character is naturally intertwined with the *comedy of manners*, as this play conveys negative aspects of the characters' family, social, and political lives, relentlessly emphasizing the discrepancy between appearance and essence, between what the characters want to appear like and what they truly feel.

The puppets' physiognomies and animation possibilities have been designed such as to help bring to the stage the comic procedures used in the play: the love triangle, the string puppet, the springing devil, the coincidence, backwards evolution, thrashing, pantomime, the comic couple.

The good reviews of this production, the only Romanian staging of *A Lost Letter* that is entirely based on the language of animation theatre, entitle us to restate that Caragiale's works offer a valuable material to be used by puppet theatres, as well as for research and study in the universities that have puppetry programmes. Here are some of the reviews on the production received at Hyperion Stud Fest: "...Organized by Hyperion in collaboration with the European Institute for Communication, Knowledge and Education through Image, with the support of the National Cinematography Centre, the 10<sup>th</sup> edition of the student art festival (Hyperion Stud Fest) has truly been an Event, leaving us with an excellent impression on student theatre, having seen manifold performances last week. Among these, there was the fascinating production directed by Associate Professor PhD Aurelian Bălăiță, an animation performance (!) of I. L. Caragiale's '*A Lost Letter*', with the students at the George Enescu University of Arts in Iași (which

has won the prize of the top-notch jury led by the renown literate George Astalos).”<sup>3</sup>

Irina Budeanu wrote: “Recently, at the National Military Circle in Bucharest, there was the ending of the 10<sup>th</sup> edition of the International Student Theatre, Film and Photography Festival, Hyperion Stud Fest. The host, founder and soul of this event was maestro Geo Saizescu. For the duration of five days, we were given the chance to see, observe, and analyse the level of theatre and film schools from our country and from abroad. [...] There were ten productions and 16 recitals in the Theatre section, and in the Film section there were 53 short movies, belonging to the fiction, documentary, and animation genres. I was impressed by the passion, devotion, enthusiasm, and desire to stand out of the young actors, director, cameramen, scriptwriters, and photographers.[...] The Special Prize of the Jury was won by the class of professor Aurelian Bălăiță from the George Enescu University of Arts in Iași, with an exceptional staging of Caragiale’s well-known play *A Lost Letter*. The cast was all-female, and Caragiale’s characters were embodied by highly expressive puppets.”<sup>4</sup>

In this production, we attempted to explore the themes of the play from a fresh perspective. We arrived at some conclusions that emphasize the power of theatre to reveal and satirize the circus of politics. Through the characters’ play with masks, Caragiale exposes the sly and deceitful mechanisms of the political battle. He highlights and unveils the versatile tool of political, financial, moral, sexual, emotional “blackmail” used by arrivistes as an infallible method. By approaching the plays through the means of animation theatre, one can discover new variants for staging, which can lead to emancipation in deciphering the traps of politics.

<sup>3</sup> Ionescu, Mircea M.: *Hyperion, fiul teatrului*, Revista electronică Taifasuri, <http://www.taifasuri.ro/editoriale/mircea-mionescu/4985-hyperion-fiul-teatrului-nr326-sapt23-29-iun-2011.html>. [12.12.2017, translation by the author of the article].

<sup>4</sup> Irina Budeanu — *Hyperion Stud Fest la a X-a ediție*, online at <http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=3586&editie=149>, [12.12.2017, translation by the author of the article].

# Politics — Vector for Dramaturgic Creation. Three contemporary models: Nelega, Pippidi, Cărbunariu

Politicul — vector de creație dramaturgică. Trei modele  
contemporane: Nelega, Pippidi, Cărbunariu

Das Politische — Vektor der dramatischen Schöpfung. Drei  
gegenwärtige Modelle: Nelega, Pippidi, Cărbunariu

VASILICA BĂLĂIȚĂ

(Universitatea de Arte „George Enescu” Iași)

**Abstract:** What I have called *political vector* in theatre creation actually represents the way of being of three feminine cultural personalities in Romania. Manifesting their writing as vocation, they represent in themselves three political projects. For Alina Nelega, *to be political* means to write well, to plant a cultural model of magnitude she has brought with herself from all the experience of theoretical education in order to cultivate it and to wait for it to bear fruit. I think that the capacity of Alina Nelega to still be able to build continues to surprise. She does it with a type of energy which is not typical of the country we live in, where accomplishments are heavy in the line of socialist, Securitate, or lodge thought.

Secondly, Alina Mungiu Pippidi, a political mind associated with journalistic observation, intelligent and competitive nature, with a fundamental need for expression, to write for the social good. Her dream is to reform post-communist society. Finally, Gianina Cărbunariu represents a constant model of attitude to atrocious realities.

**Keywords:** Alina Nelega; Alina Mungiu-Pippidi; Gianina Cărbunariu; dramaturgic creation.

**Rezumat:** Ceea ce am denumit *vector politic* în scrierea dramaturgică reprezintă de fapt modul de a fi a trei personalități culturale feminine din România. Manifestându-și scrisul ca vocație, reprezintă prin ele însele trei proiecte politice. Pentru Alina

Nelega *a fi politic* înseamnă a scrie bine, a planta un model cultural de anvergură pe care l-a adus cu sine din toată experiența pregătirii teoretice, de a-l cultiva și de a aștepta roade. Cred că mai frapează capacitatea Alinei Nelega de a construi în continuare. O face cu un tip de energie nespecifică țării în care trăim și în care împlinirile atârnă greu pe filieră socialistă, securistă, lojistă etc.

Alina Mungiu Pippidi, o gândire de tip politic asociată observației de tip jurnalist, natură inteligentă și competitivă, cu o nevoie fundamentală de expresie, scrie pentru binele social. Visul ei este de a reforma societatea postcomunistă. Gianina Cărbunariu, reprezintă un model constant de atitudine față de realități atroce.

**Cuvinte cheie:** Alina Nelega; Alina Mungiu-Pippidi; Gianina Cărbunariu; scriere dramaturgică.

## 1. Alina Nelega

When I say “Alina Nelega”, I think about life at the present time. Her writing can be described as simple, acute, and on the move. Her characters have the energy of snapshots. The author seems to intercept inner states, and then to let her characters live freely in the everyday life. She writes a lot about the female universe and, not accidentally, she chooses monodrama in order to do it. Less given ear to by a society always precipitated into doing something else, Alina Nelega’s women magisterially soliloquize in the irrefutable flow of time. *Amalia respiră adânc* (*Amalia Takes a Deep Breath*) seems to be the monodrama in which the female character creates the measure of her revolt: THE BREATH. Alina Nelega manages the rhythm starting from the actor’s breath. The actor makes a confession, a fact that gives birth to intimacy, metaphor, and rhythm. *Amalia Takes a Deep Breath* is an example in this sense and from my point of view it seems to be the programmatic play of Alina Nelega’s dramaturgy aesthetics. The character’s deep breathing is, at the same time, a basic notion in the grammar of theatrical speech. An actress can practice confession as utterance starting from the respiratory technique. In terms of psychology, deep breathing pounces either on relaxation — and, in this case, it is unconscious, or on emotional shocks — and then it becomes dramatic. Therefore, in the acting technique, any smile, laughter, acceptance, etc. contrasting with the

emotional shock are all the more eloquent for the building of the character. Alina Nelega's remarkable female character also embodies a painful contradiction between poetic and prosaic. If we can place Amalia, whose profound existential dilemma has been built by the successive passage of more political and economic ages, as an abutting character on the social scale, then her revolt bears poetical connotations hard to ignore in the line of Romanian theater contemporary characters: "I do not want to die before I wake up/ from this dream/ that is my life./ I want to open my eyes/ one morning, /after a heavy rain,/ under a wild rainbow,/ to walk barefoot through the grass,/to spread my wings/ in the heavy,/ salty air,/ like the brine.// It is only then that I want to die/ only after I wake up/ from this life/ that I have dreamt/ with my face covered,/ with my eyes closed,/ with my hands tied,/ with my frozen heart.// A dream lasts a few seconds/ and you perceive it as a whole life./ But what if it is the other way round –/ and the whole life/ lasts just for one breath?// Then it might be better to breathe deeply,/ as deeply as possible//"<sup>1</sup>

The deliberate artificial contrast between Amalia's biography and her poetic skills make me think about a metaphor-character rather than a realistic one.

The character's deep breath also arches the energy of the playwright, who seems to have written the monodrama in one breath. But it is not like that. *În trafic* (*In Traffic*<sup>2</sup>), a play in which solitude is amplified through a

<sup>1</sup> Nelega, Alina: *Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet, 2005: "...Nu vreau să mor înainte de a mă trezi/ din visul ăsta/ care e viața mea./ Vreau să deschid ochii/ într-o dimineață,/ după o ploaie zdravă, / sub un curcubeu sălbatic,/ să mă plimb desculță prin iarbă,/ să-mi întind aripile / în aerul greu,/ sărat,/ ca apa de mare.// Abia apoi vreau să mor/ abia după ce m-am trezit/ din viața asta/ pe care-am visat-o/ cu fața acoperită,/ cu ochii închiși,/ cu mâinile legate,/cu inima înghețată.// Un vis durează câteva secunde/ și ți se pare lung cât toată viața.// Dar dacă e invers — / și toată viața/ durează cât o respirație?// Atunci poate ar fi mai bine/ să respiri adânc,/ cât mai adânc...// ” (Translation into English, author of this paper).

<sup>2</sup> The best Romanian play of 2013, The Play of the Year of the Theater Union of Romania (UNITER), Bucharest, 2013, stage-managed at the National Theater in Cluj in 2014, directed by Tudor Lucanu, stage-managed in the same year at the National Theater in Târgu-Mureș, directed by Alina Nelega.

suite of monodramas where the characters are six women and a bitch, the author has passages in which we see her construction effort and we understand that “writing in one breath” is a matter of virtuosity. I think this is what I most appreciate about her: her determination to write and rewrite something until she achieves the perfect rhythm. She works as a composer on a score.

*In Traffic*, the six female characters manage perfectly their daily tasks, but none of them is listened to, none of them speaks in any dialogue! The accident resulted in a murder from the roundabout makes the 50-year-old Iulia get rid of the man she hated to death, but feared with the same intensity, just because another woman carrying another man on her back had a pistol on the board — a sign of his permanent fear, and only because the man sent by the traffic police to file the case was also a woman — person of a constantly ignored gender on national, personal, and institutional levels.

It is a programmatic play, with a powerful rebellion message that could create a current if it were systematically stage-managed; the text of a female playwright whose attitude to build art shouts in a country where everything is broken down piece by piece.

Another theme specific to Alina Nelega’s dramaturgy is the wall. I am mentioning it here because it makes itself present in a double hypostasis: as a piece of writing and as a political action of the playwright. It is the wall from *Decalogul după Hess*<sup>3</sup> (*The Decalogue according to Hess*) and the wall of lack of communication between the Hungarians in Târgu-Mureş and the Romanians there, which Alina Nelega has escalated into an artistic collaboration with Kincses Réka in the *Double Bind*<sup>4</sup> show. The author defines it in the eighth commandment, in *The Decalogue according to Hess*: “Do not steal, I told (the son, a.n.). And he told me: No one will ever steal, father, because the Wall rises from east to west, from north to south, from the center to the

<sup>3</sup> The show’s opening night was in 2003, at the Ariel Underground Theater, directed by Gavril Cadariu, with Nicu Mihoc’s performance.

<sup>4</sup> The National Theater of Târgu-Mureş, 2015.

margins. It surrounds the villas of the wealthy and the neighborhoods of the poor, it divides the orange schools from the green schools, the churches from the mosques, it is indestructible, and it has entered even our blood, where it separates the white globules from the red ones. The wall is eternal, the wall will never die.”<sup>5</sup> The wall signifies the matter of separation between people and communities that Alina Nelega tried to recover in a dialogue of artistic and political nature. It seemed to me that an extremely valuable aspect under the aesthetic relation of realism in building the characters is the discussion from scene 20, between Alina AND Réka<sup>6</sup>, alias Elena and Katus.

<sup>5</sup> Nelega, Alina: *Decalogul după Hess*, Editura LITERNET, 2006.

<sup>6</sup> Nelega, Alina, Kincses Réka: *Double Bind*, Târgu-Mureș, 2014: ...SCENE NO. 20. Alina and Réka are fighting (Katus and Elena) **Elena**: I've got the impression that I'm missing something. I do not... like it. I'm wrong somewhere. **Katus**: Why do you think that? **Elena**: I don't know ... it feels like I haven't touched anything important. From the Romanians' point of view, that is. **Katus**: I don't know why you're still afraid of this, the Hungarians are not well perceived as well. **Elena**: But you're always writing about the Hungarians' problems with themselves, no Romanian ever appears in your scenes. As if we don't exist. **Katus**: And you're writing as if you were an expert in the Hungarian's psychology. But the truth is that you have no idea. You don't know anything about us. **Elena**: You don't know anything about us either. But at least I admit it. At least I am trying. I work with Hungarians and Romanians in the same text. On the other hand, you only write about your people. **Katus**: Yes, because I write about what I know! Mert nem mint baszom bele az orromat abba, olyan dolgokba, amihez semmi közöm! **Elena**: Yes, but at least I have the courage to try. But in your case I don't see any image of Romanians from a Hungarian perspective. Your Hungarians seem to live on the moon!!! **Katus**: And what about my monologue on the Romanian culture? Isn't that an image? Or uncle Puiu?... I'll let you know that there are some things that also bother me very much! **Elena**: Like what? **Katus**: That thing with Captain Gusev, for example. No Hungarian knows about it. Perhaps only Székely Csaba and other two. You've written that only to show that Hungarians too falsify their history. But do know that this is not the Hungarians' main problem, the falsification of historical data... **Elena**: You've invented that general, along with books about his life, with street names, statues... **Katus**: Yes, but that happened in communism and incorrectness was everywhere in communism. But Romanians still write some theories in school textbooks... **Elena**: Come on, Hungarians are not that innocent either... **Katus**:... and what Tivadar says in that scene. **Elena**: Which one? **Katus**: With the bookstore. I don't think that a Hungarian throws you out of a bookstore or that he doesn't want to teach you Hungarian. **Elena**: You've seen the Romanian actors' reaction. It has

Her philological training certifies her as a lover of great texts, a cultivated reader, and a careful life observer. Maybe this explains the initial appetite for journalism, the passion for radio, where the word released by the image is ready to reconfigure itself in the listener's imagination. Certainly, her philological background led her to the Anglo-Saxon line, to the "Royal Court" Theater in London — The Writers' Theater, the leading force in the world theater that, through the writers encouraged to write about the present time, wishes to change the way of perception. It is the theater that asks writers to use their lives, imagination, and anger in order to question the world and the form of theater as it is, providing them with a space where, with confidence and courage, they can express themselves through their work. The same philological appetite led her to the University of Iowa, U.S.A., the academic space in which every reader is a writer, and prompted her to practice writing dramatic texts for about seven or eight years until 2001, when her text *www.nonstop.ro* won the UNITER Award for the Play of the Year. To me, the great merit of the award-winning text seems to be exactly the attention to the specific language of a historical period — the first ten years after 1989, when the computer, the internet, and web surfing were entering the mentality of the

---

happened to them. To me, too. **Katus:** You write as if you know what a Hungarian thinks, and the truth is that you have no idea. Certain things are not realistic. I don't think a bookseller speaks like that. It's not realistic. He'll never say something like that. **Elena:** But a taxi driver waiting for a Hungarian woman to visit the city without getting angry is realistic — is it? It's realistic when it suits you!!! **Katus:** The truth is that Hungarians would be very glad if Romanians would learn Hungarian. I would! If you want, you can learn Hungarian! **Elena:** So you say! There's an air of total rejection from the Hungarians. I've been experiencing it for a long time; it's a subtle but solid wall that does not let you pass. I feel isolated in my city, although I was born here. The Hungarians will never accept us. **Katus:** Yes, they will. When some Szeklers shall remain in a reservation, in traditional clothes, singing and dancing for the Chinese tourists taking pictures of them... Then, sure. **Elena:** What do we do then? Do we each write for our own actors? I rehearse with my actors, you with yours and, at the end, we have the show?! **Katus:** That's something you should know, you've invited me to this project! **Elena:** Does this mean you have no responsibility here? Because it was my idea? **Katus:** No, am I not doing the show?! **Elena:** I thought we were doing it together and it's just about the Hungarians and not about the way we live here, together. **Katus:** Then, maybe we don't live together and this is the truth!

Romanian youth. With force and finality, the author intercepted language and psychology features in the mirage of web surfing.

I do not think that what certified Alina Nelega as a playwright is necessarily the success of this text, but the journey begun by the author in creating a space of her own in order to present her written texts or other contemporary ones. Alina Nelega decided to stage *www.nonstop.ro* with the help of some of her friends at the “Ariel” Theater, in the Studio designed for theater experiments. That was the moment when the author began to build her own context that would allow her to develop as a playwright<sup>7</sup>. She could fill in a variety of positions that she refined assiduously: theater critic, professor, playwright, director, manager, publicist, radio person. She began with experimental theater, setting up “Theater 74” together with Radu Mihoc, by staging contemporary texts belonging to her or to others in the Studio she had founded at the “Ariel” Theater<sup>8</sup>. In time, she intensified her activity of nurturing the space suitable for the new playwrights in the National Theater of Mureş context, as director of the “Liviu Rebreanu” Romanian troupe. Starting with 2012, she built there a socio-political environment where contemporary dramaturgy deals with topics and shows that talk about the most critical problems of the Târgu-Mureş community and the integrated community that it represents. The National Theater does not reach the level of a contemporary texts theater such as the “Royal Court” (maybe this was not even the intention!), but it does put into practice an idea of the meaning of such a theater in the Romanian theatrical culture: it is therapeutic and helpful in what concerns communication

---

<sup>7</sup> A founding member of the International Theater Critics Association — UNITER, she got involved, as a critic, in organizing the *First Meeting of the Theater Schools and Academies*, in Târgu-Mureş. In 1997, she started the *Dramafest* foundation and developed a program meant to create a microclimate for the new Romanian drama, finalized with the homonymous festival, which took place for two years [editions are only for books].

<sup>8</sup> Between 1999 and 2001, she was editor-in-chief of the *ultima T* magazine — alternatives in the theatrical culture. She is the literary secretary of the *Ariel* Theater of Târgu-Mureş and she set up the *underground* theater, a theater experimental space, in the basement of the same theater.

and interpersonal development. Thus, we can refer to Alina Nelega as a playwright and politician, if by politics we understand civic attitude, with civism being the conscious citizens' attitude. We can talk about the good sign in which an artist gets involved and sensitizes the life of the city.

I believe that what strikes in this playwright's journey is the ability to plant a large-scale cultural model that she brought from all her experience of theoretical training, to cultivate it, and to wait for its fruition. I think that Alina Nelega's ability to keep building is also striking. She does it with an energy that is not specific to the country we live in and where fulfillments bear great importance within the socialist, security, "lojist" line, etc. I think she works very much alone and that she chooses few collaborators, who are just like her. Precision, simplicity and elegance would be the characteristics of her actions. In the clamorous context of our cultural habits, it would be called discretion.

I pay close attention to the places where she got her education and I understand the energy that accompanies her.

Nowadays, she collaborates with the "Bush" Theater in London, the "New York Theater Workshop" and the "Lark" New York Theater, and benefits from an international residence at the "Royal Court" Theater and a residency as International Writer at the University of Iowa, U.S.A.

## **2. Alina Mungiu Pippidi**

It is hard to imagine a vector other than the political one in the dramaturgy of an author whose main work is in the field of politology. A smart and competitive character, shaped on the principles of performance, Alina Mungiu Pippidi is a personality who has had to choose the field in which she could excel — excellence being the measure of professional choices. There are three directions that Alina Mungiu Pippidi developed during her student years and later on, after 1989, the decisive year for Romania: medicine, journalism, and political science.

Medicine was cultivated within the family, the author struggling between the specialization required by the parents and the one she desired, psychiatry. The second direction that she cultivated throughout her career is journalism, the essential passion of AlinaMungiuPippidi's personality. Through journalism, it seems that the author develops a fundamental need for expression, as well as a way of understanding and knowing the surrounding world (the investigation-type). Pragmatic and passionate at the same time, Alina Mungiu Pippidi pleads for journalism:

Vartan Arachelian: "How come you left medicine?"

Alina Mungiu Pippidi: "At the first opportunity. I took my Consul typewriter, from my small reserve from one of the Socola wards. [...] I think it was the end of January, 1990. After being on call in December and January, since I had been scheduled before the coming of the revolution. I had to be on call, because there were no doctors in the hospitals. [...] Therefore, I was on call alone on the 25<sup>th</sup> of December, 1989, the famous night of Ceaușescu's trial — as an intern, I was not even allowed in three clinics: internal medicine, dermatology and endocrinology, where no one was severely ill, so people believed it was not a big deal to stay with the sick overnight. And I lost a patient because my only oxygen tube was faulty and the mechanic was gone; then, I found out that he spent all night in front of the only television in the hospital, in Triage waiting for the famous film of Ceaușescu's execution to be aired, which was being postponed every fifteen minutes. And, given those times, when I called the surgery department, I made the mistake of telling them the patient's diagnosis and, since it was serious, they thought that he'll anyway die the next day, so they did not give me an oxygen tube. But the sick found candles and, after failing to resuscitate that patient, a process absurdly prolonged to an hour in which the nurse kept whining about how she was going to tell her little girl that Ceaușescu, that good man who has given them an apartment, was shot, I resigned; the ward was now lit by candles, and the people were praying peacefully. I was the only dissonant element; I did not reconcile with what

they believed to be God's will, and what I thought to be the absence of the mechanic."<sup>9</sup>

The dream that Alina Mungiu was pursuing by leaving Socola was that of reforming the Romanian society, a reality that she knew she could never accomplish — the characters of her novel *The Last Crusade*, heroes of two decades of Romanian struggle, also failing to do it. But Alina Mungiu Pippidi's God, *the greater good*<sup>10</sup>, was more important than Romania's failed history of becoming a free country.

In Alina Mungiu Pippidi's confessions, it is captivating to follow the fight that two types of people, whom she would have liked to mark her destiny, gave for her career: Monica Lovinescu from literature and Ghiță Ionescu from political science, both parties considering that journalism is a waste of time for the author's generous possibilities of evolving in the literary realm or in the political one.

The fact that the author's desire to excel, as well as her fundamental need to express herself and to defend the right to expression, duplicated by the necessity to be an international personality, have provided her with a perspective on Romania. Although permanently involved in Romanian politics, detached from the narrow circle of local moves, Alina Mungiu Pippidi finds her ideal job in the *The Economist* magazine, in the advertisement section, while in an airport: at Hertie School of Governance, a new university project in Berlin, within the department of democracy studies, where she mainly teaches transition, studies of transformation and democracy. There "All are people who want to change the world. That's the seductive part of public policy. Those who want to earn money sign up for a Master in *business*, those who want to change the world, come to public policies."<sup>11</sup> The author has found herself an Arkadia according to her wishes, where all taught subjects are optional.

---

<sup>9</sup> Mungiu-Pippidi, Alina: *Tranziția. Primii 25 de ani*, Editura Polirom Iași, 2014, p.77.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 312.

When asked “Why did you give up literature?” the author replies pragmatically: “I have not had time”<sup>12</sup>, her dreams always having a *deadline* to be fulfilled.

Where would her four plays find their place in the context of such a policy-oriented evolution? In the predilection for the social good. “Political thinking associated with a journalist’s observation creates hyperrealist texts”<sup>13</sup>, writes Alina Nelega in an essay in which she tries to clarify the post-1989 dramaturgy.

As a playwright, she creates an inquiry-type reality. This hyperrealistic precision creates very good details for a movie. The inquiry-type journalism is the basis of her dramatic exercises, which gives her writing a rough, stringent realism that it is impossible not to notice in the 1995 film script, entitled *Ariel’s Death*.

The fact is that the author did not write for the stage, and that is why her screenplay is worthwhile.

Alina Nelega thinks that *Studio O* is Mungiu Pippidi’s most valuable play, considering all other plays as excellent dialogues. What is obvious in Alina Mungiu’s dramatic writing is the impetuosity of the literary text.

*The Evangelists*, the most fragile play in the absence of the inquiry-type thinking. An intellectual exercise on the Christian myth of the death and resurrection of Jesus, from which the author took out the transcendence key. We deem it unfair that the author’s name is associated only with this play just because it was the only one staged<sup>14</sup> and, moreover, it gave rise to a media scandal meant to bring the dramatic text to the limelight.

The dramatic text, *Prince Hamlet’s Emancipation*, intellectually intersects a couple of false directions, creating a feel of effervescence. Among these directions, the first is that we are dealing with the rewriting of the Shakespearean myth; the second, that we are in the realm of the psychoanalytical

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 320.

<sup>13</sup> Nelega, Alina: *Teatru și alte povestiri*, Editura UNITEXT, 2003.

<sup>14</sup> Tătărași Community Centre, staging by Benoit Vitze.

demonstration; and the third one — encoded, that we have noticed in an auxiliary reading, opens the perspective of a parable of the Romanian society with all its communist heritage.<sup>15</sup>

*The Zero Studio*, a kind of drama — writes the author — is dedicated to “all those who dream of waking up from the Romanian nightmare”<sup>16</sup>. The characters are important historical figures: Armand Călinescu, Marshal Antonescu, Iuliu Maniu, Gheorghe Brătianu, Corneliu Zelea Codreanu, in a public process of power under the pressure of the 1989 revolution. The action is staged in a highly mobile device that allows striking and unpredictable role changes, like in the Romanian politics and, at the same time, in a very exponential one — television studio type — a space that creates among the characters a political speech battle that Gino, sign-character of political incoherence — intelligent and alcoholic — rewrites against the clock, based on the interest urgency. Gino could be the equivalent of Caragiale’s citizen, who always shifts his voter position with that of a political discourse writer.

### **3. Politics — vector for theatre creation. Gianina Cărbunariu**

When I decided to write the article entitled “Politics — vector for theatre creation. Three contemporary models” it happened because I had had some type of mental meeting with Gianina Cărbunariu, whom I have never actually met. I had read online that she had been named interim manager of the Youth Theatre in Piatra Neamț. That moment was when I actually got scared that the journey of a spirit that was deemed by common knowledge as a free spirit by definition would become enclosed in the institutional field. I became so worried that I made my way to Piatra Neamț to personally meet Gianina Cărbunariu.

And now comes the amazing part: I had not seen any of her shows and it was only the news of her arrival at the YT that determined me to read her published

<sup>15</sup> See Mungiu-Pippidi, Alina: “How One Becomes Denmark”, in: idem: *Tranziția. Primii 25 de ani*, p. 226.

<sup>16</sup> Mungiu-Pippidi, Alina: *Moartea lui Ariel*, Editura UNITEXT, Bucharest, 1997.

texts. Then, what was it that made me perceive her in a different way? I will issue a dangerous hypothesis: each little piece of news I had been reading for years here and there about Gianina Cărbunariu has contributed to the portrait of an independent artist in a permanent state of alert, of attention to immediate reality, an artist who combines self-exigency with solidarity with the people of her time. I do not know if she has worked as a director, but I do know that she writes well and that she works with the actors in a type of solidarity which is already a political act in the institutional environment!

We know that Gianina Cărbunariu has been appointed provisional manager of the YT in Piatra Neamț. One question I have heard around me pronounced in a dubitative tone would be: What and how can a manager coming from the independent field contribute to the legendary theatre of young Romanian actors? However, the mental portrait I have constructed of her tells me that the soul of this young artist can forever inspire a few generations. An intervention artist, she slits through reality and generates through her show solidarity around the act itself. It is really not a piece of cake and I wish her good luck!

At one point I did see *X mm of Y km* in Iași. My aim here is not to discuss the actors, but only the impact of this type of show. I will never forget the back of a person in the theatre hall, where they had the show, standing up for applause: the shoulders of that person were giving away the idea that he had been a member of the Securitate, that this was a status through which he has lived his life, that this was a way of living there was no point in ever denying, a life style.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> *X mm din Y km*, director: Gianina Cărbunariu URL: <http://fabricadepensule.ro/events/x-mm-din-y-km-regia-gianina-carbunariu/>: 'I made the decision to work on this "material" because it is the testimony of an attitude unique in its days (as was the attitude of other dissidents such as Doina Cornea, Vasile Paraschiv, Radu Filipescu), being at the same time a testimony of a context where lack of solidarity, daily schizophrenia and lack of attitude were the norm. Unfortunately, some lines from "The Screenplay", transcribed in 1985, sound as if the conversation were taking place today. Lack of solidarity, lack of reaction, the pretentious attitude of circles of power towards the citizens, the opportunism of the relation between intellectuals and the circles of power — are themes of nowadays' society, as well.' [Last update: 25 December 2017].

If I were to define her in three key words, these would be: pioneering, documentation, internationally structured projects. She cannot forget what she has learned; this is why she is an influence factor with an impact. She writes so well and about subjects that are so hot, that now I find it pointless to review her text until I read all her plays. Published in one volume, these would be like a textbook in... attitude, which I would really love to teach my students in staging production.

### **Bibliography**

- Cărbunariu, Gianina: *Poimâne alaltăieri*, Editura LiterNet, 2010.
- Cărbunariu, Gianina: *Stop The Tempo!*, Editura LiterNet, 2004.
- Cărbunariu, Gianina: *Tigru*, Editura LiterNet 2017.
- Cărbunariu, Gianina: *Viitorul sună bine*, Editura UNITEXT, Bucharest, 2008.
- Mungiu-Pippidi, Alina: *De ce nu iau românii premiul Nobel*, Editura Polirom, Iași, 2014.
- Mungiu-Pippidi, Alina: *Moartea lui Ariel*, Editura UNITEXT, Bucharest, 1997.
- Mungiu-Pippidi, Alina: *Tranziția. Primii 25 de ani*, Editura Polirom, Iași, 2014.
- Nelega, Alina: *Teatru și alte povestiri*, Editura UNITEXT, 2003
- Nelega, Alina: *Amalia respiră adânc*, Editura LiterNet, 2005.
- Nelega, Alina: *Decalogul după Hess*, Editura LiterNet, 2006.
- Nelega, Alina; Kincses Réka: *Double Bind*, text de spectacol, Târgu-Mureș, 2014.
- Nelega, Alina: *În trafic*, The best Romanian play of 2013, The Play of the Year of the Theater Union of Romania (UNITER), Bucharest, 2013.
- Nelega, Alina: *www.nonstop.ro*, Editura UNITEXT, Bucharest, 2000.

## **1.4.**

**Voci despre teatrul minorităților**



**Stimmen über das Minderheitentheater**



**Voices about the Minority Theatre**





# Deutschsprachiges Theater der Alternativszene in Rumänien aus der Sicht einer Theatermacherin

Teatrul de expresie germană pe scena alternativă din România  
din perspectiva unei creatoare de teatru

German Theatre on the Romanian Alternative Stage  
from the Perspective of a Theatre Maker

CARMEN ELISABETH PUCHIANU

(Universitatea Transilvania din Braşov)

**Abstract:** The article deals with a phenomenon of the alternative scene, namely with German language theatre as a consequence of local cultural tradition, on the one hand, and on the other as means of acquiring and using language in a creative way. The article analyses the stage productions of two theatre ensembles both connected with German Studies at the University of Braşov. The article deals with the potential of amateur theatre in presentday Romania starting from actual stage experience of the author.

**Keywords:** Die Gruppe; Duo Bastet; improvisation; dance; adaptions; work-in-progress; alternative German language theatre.

**Rezumat:** Acest studiu dezbate fenomenul scenei alternative, mai precis a teatrului de expresie germană din perspectiva tradiţiei culturale locale, pe de o parte, şi a mijloacelor de achiziţie şi uz al limbii germane într-un mod creativ. Studiul analizează producţiile scenice realizate de două grupuri de teatru aparţinând Universităţii Braşov şi având în comun Studiul Germanisticii. De asemenea, lucrarea de faţă aduce în prim plan potenţialul teatrului de amatori din România zilelor noastre, pornind de la propria mea experienţă cu scena.

**Cuvinte cheie:** Die Gruppe; Duo Bastet; improvizaţie; dans; adaptare; work-in-progress; teatru alternativ în limba germană.

## Präambel

Unsere Beschäftigung mit dem Theater geht einerseits auf die deutschsprachige Bildungstradition im siebenbürgisch-sächsischen bzw. Kronstädter Raum zurück,<sup>1</sup> im Rahmen derer Schule und Theater eine notwendige und förderliche Symbiose eingehen, nicht nur im unterhaltsamen Sinn, sondern vor allem als Lehr- und Lernmethode bzw. kreative Herangehensweise an Literatur, Sprache und Text jeglicher Art. In diesem Zusammenhang haben wir bereits am Anfang der eigenen didaktischen Laufbahn den erzieherischen und kreativen Wert des darstellenden Spiels als außercurriculare Gruppentätigkeit mit Schülern und später mit Studenten erkannt und optimal genutzt, um den jungen Leuten nicht nur zeitweiligen Spaß im theatralischen Miteinander zu bieten, sondern ihnen einen entsprechenden Zugang zu sich selbst und zu andern spielerisch zu ermöglichen. In diesem Sinn übernahmen wir Ende der 1980er Jahre die Leitung der Schulspielgruppe der Abiturstufe am Johannes Honterus Lyzeum in Kronstadt, mit der 1989 die Komödie *Der zerbrochene Krug* inszeniert und auf mehreren Bühnen in Siebenbürgen gespielt werden konnte.<sup>2</sup> Es folgten weitere Schultheaterinszenierungen bis 1994, die letzte unter dem Titel *Offenbarungen* stellte eine vollkommen eigene Produktion der damaligen Spielgruppe dar, und zwar ausgehend von einigen Unterrichtsprojekten, die man gemeinsam im Deutschunterricht durchgeführt hatte.<sup>3</sup>

Da die Theatertätigkeit nicht nur Kreativität und Sprachkompetenzen, sondern auch das Selbstbewusstsein und den kritischen Geist der Mitwirkenden zu fördern vermag, kam es wiederholt zu Konflikten zwischen Vertretern des Lehrkörpers und den Schülern der Theater AG, eine Situation, die für die Spielleiterin nicht länger tragbar war und im Spätherbst 1994 zur

<sup>1</sup> Vgl. Wolfgang Wittstock: „Von der Schulbühne zum Staatstheater. Ein Blick in die Geschichte Kronstädter Theaterverhältnisse“, in: Harald Roth (Hg.): *Kronstadt — eine siebenbürgische Stadtgeschichte*, Universitas, München, 1999, S. 234 ff.

<sup>2</sup> Vgl. Carmen Puchianu: *Das Schulspiel im Deutschunterricht und außerhalb desselben. Methodisch-didaktische Erwägungen. Ein Handbuch für Deutschlehrer*, Aldus, Kronstadt, 1996, S. 43-45.

<sup>3</sup> Ebd. S. 46-57.

Auflösung der Theater AG führte. Nach dem Wechsel an die Transilvania Universität 1995 mussten gut zehn Jahre vergehen, bis ein neuer Ansatz zu theatralischer Aktivität unternommen wurde, und zwar im Kontext einer Theaterwerkstatt für Lehrende und Studierende der Germanistik, die uns darin bestärkte, das darstellende Spiel als Unterrichtsmethode auch an der Hochschule einzusetzen.<sup>4</sup> Darüber hinaus verstärkte und verselbstständigte sich die Beschäftigung mit dem Theater nicht zuletzt auf Grund persönlicher Neigung zum szenischen Agieren sowie des Bedürfnisses nach Abrundung der langjährigen schriftstellerischen Arbeit, die vorrangig im Zeichen von Lyrik und Erzähltexten gestanden hat.

So entstand auf dem Hintergrund des didaktischen Einsatzes kreativer Methoden zunächst eine studentische Theater AG, die im Rahmen der zeitlichen Möglichkeiten der Studierenden und der Dozentin rasch den Status eines Amateurensembles erwarb. Nach einer etwas mehr als einjährigen Probe- und Experimentierphase konnte mit unerwartetem Erfolg eine erste abgerundete Inszenierung auf die Bühne gebracht werden, die alle Beteiligten dazu ermutigte, theatralisch weiterzumachen und dem studentischen Ensemble permanente Probezeiten im offiziellen Stundenplan der Fakultät einzuräumen. Auf der privaten Schiene entwickelte sich parallel dazu die Arbeit im Zweierteam, das sich mittlerweile als Duo Bastet auf der freien Bühne als deutschsprachiges Ensemble in Rumänien etabliert hat. Auf diese Weise findet die Kronstädter deutschsprachige Amateurtheatertradition eine interessante Weiterführung<sup>5</sup> und Neubelebung.

<sup>4</sup> Vgl. Carmen Elisabeth Puchianu: „Das darstellende Spiel und sein Einsatz im Germanistikunterricht am Beispiel eines Projekts mit Kronstädter Germanistikstudierenden“, in: Nubert, Roxana (Hg.), *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Bd. 6, Mirton, Temeswar, 2009, S. 135-147.

<sup>5</sup> Es muss vermerkt werden, dass das deutschsprachige Theatersegment in Kronstadt zunächst von Wandertruppen bzw. dem Hermannstädter Theaterensemble vertreten wurde und vor allem im 20. Jahrhundert mit dem Amateurtheater verbunden war, während das Staatstheater dem rumänischen Segment vorbehalten war. Vgl. Carmen Puchianu: „*Teatrul german*“ (Deutsches Theater), in: *Monografie Reduta — 50. 1959-2009*, Brasov, 2009, S. 191-194.

## **Eine deutschsprachige Theaternische: Die Gruppe und Duo Bastet**

Die deutschsprachige Theaternische besteht in Kronstadt mittlerweile seit mehr als zehn Jahren und stellt die kreativen Möglichkeiten der freien Bühne unter Beweis, insofern es sich um eine dynamische, experimentelle und hybride Theaterform handelt, die wir hier betreiben.<sup>6</sup>

Das Theater der alternativen Bühne muss aus vielen Nöten ebenso viele Tugenden machen: Dadurch, dass man nicht dem Mainstream Theater, d. h. dem staatlich geförderten Theater angehört und dementsprechend über keine besonderen Mittel verfügt als über den eigenen Ideenreichtum, agieren Ensembles wie Die Gruppe und Duo Bastet auf Grund einer äußerst produktiven Energie und Kreativität, die es ihnen ermöglicht, Inszenierungen zu präsentieren, die auf innovative Weise theatrale/performative Techniken miteinander verbinden. Grundsätzlich bauen wir unsere Inszenierungen nach Grundsätzen des Regie- sowie des Improvisations-, des Körper- und des Tanztheaters auf. Die ersten Inszenierungen beruhten auf selbst erarbeiteten Adaptionen nach literarischen Vorlagen. Es handelte sich vorwiegend um Texte des absurden Theaters, die wir unserem theatralischen Anliegen anpassten.<sup>7</sup>

Die Gruppe ist 2007 mit einer Adaption nach Samuel Beckett in Erscheinung getreten, und zwar mit *Warten auf G.*, einem Improvisationsstück für sieben Figuren in sechs Szenen.<sup>8</sup> Das Stück basierte auf einige Textpassagen aus Becketts *Warten auf Godot* in der deutschen Übertragung von Elmar Tophoven<sup>9</sup> und wich bereits dadurch vom Original ab, dass statt der zwei Paare, gleich drei Paare auf der Bühne agierten und eine Zusatzfigur in der Person der kahlen Sängerin als visuelle

<sup>6</sup> Vgl. Carmen Elisabeth Puchianu: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*, Editura Universității Transilvania, Braşov, 2016, S. 9 ff.

<sup>7</sup> Vgl. Puchianu, 2016, S. 54 ff.

<sup>8</sup> Ebd., S. 140-151.

<sup>9</sup> Vgl. Samuel Beckett: *Warten auf Godot*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1971.

Überleitung von einer Szene zur nächsten geschaffen wurde. Sie singt jedes Mal in unterschiedlicher Haltung und verändertem Ton den leicht verballhornten Refrain des französischen Chansons *J'attendrai*:

Ich warte, des Tags und in der Nacht,  
 warte ich, nur auf dich,  
 jeden Tag, jede Nacht  
 nur auf Dich!<sup>10</sup>

Damit markiert die Figur nicht nur den Übergang von einer szenischen Sequenz zur nächsten, sondern auch den absurden Ablauf der Zeit, denn sie wird anfangs als verspieltes Kind, danach als verliebtes Mädchen und schließlich als völlig gealterte Frau ihren immer lästiger werdenden Kehrreim intonieren. Der Alterungsprozess wird nicht anders als gestisch und durch veränderte Körperhaltung und Stimmlage verdeutlicht. Anders als im Originalstück, wo Godot eine ebenso verheißungs- wie geheimnisvolle aber bis zum Schluss unsichtbare Instanz darstellt, macht sich in unserer Inszenierung der erwartete Herr G. immer wieder lautstark aus dem Hintergrund des Zuschauerraumes bemerkbar und lässt es sich am Schluss nicht nehmen, selber auf der Bühne zu erscheinen und den ominösen Kehrreim auf seine Weise vorzutragen:

Sie warten,  
 warten des Tags und in der Nacht,  
 nur auf mich warten sie...<sup>11</sup>

Der Gag unserer Inszenierung besteht darin, dass Herr G. in seiner Erwartung, von den sechs Figuren begrüßt und bejubelt zu werden, völlig enttäuscht wird: Keiner ist mehr da, außer dem Publikum natürlich; die Spieler waren am Ende der vorletzten Szene allesamt in den Zuschauerraum gesprungen, dort zusammengebrochen und bewegungslos liegengeblieben. So sieht der enttäuschte Herr G. keinen andern Ausweg, als sich selbst den mitgebrachten Strick um den Hals zu legen und sich so von der Bühne zu

<sup>10</sup> Puchianu, 2016, S. 141.

<sup>11</sup> Ebd., S. 151.

zerren, womit er eine Rückbewegung in Gang setzt, sodass sich die Spieler erheben und im schnellen Rücklauf auf die Bühne zurückkehren, wo sie die wichtigsten Bewegungsmomente der gespielten Szenen sozusagen zurückspulen und rücklings von der Spielfläche verschwinden.

Die lose zusammengefügte Sequenzen der Inszenierung veranschaulichen ein konstantes Werkprinzip unserer Theaterpraxis: Das szenische Agieren konstituiert sich immer wieder anders und neu als immerwährendes *work-in-progress*, das jederzeit rückgängig gemacht werden kann, um von Neuem zu beginnen. Auch beruhte bereits diese erste Adaption stark auf der Ko-Präsenz des Publikums und dessen Interaktion mit den Spielern.<sup>12</sup>



Die Gruppe am Ende  
von *Warten auf G.*, 2008,  
Hermannstadt

Zusammenhänge werden in unserem Konzept durch Gruppenbewegung suggeriert, aber auch durch den Einsatz von Musik, Choreografie und Stimme, ebenso durch den Einsatz minimalistischer aber äußerst prägnanter Bühnenrequisiten. Im Fall von *Warten auf G.* handelt es sich um einen roten Strick, an dem die Figuren in einigen Sequenzen hängen und um die einheitlich weißen Kostüme, die im Laufe der Jahre als Markenzeichen der Gruppe fungieren. Der rote Strick begleitet unsere gesamte Theatertätigkeit, er wirkt metatheatralisch und übergreifend, indem er sämtliche Inszenierungen verbindet, so dass die Idee vom Work-in-Progress Prinzip im Gesamtwerk umsetzbar wird.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Ebd., S. 86 f.

<sup>13</sup> Der rote Strick kommt sowohl in zwei Inszenierungen der Gruppe vor als auch in einigen Duo-Bastet-Inszenierungen und kann als sichtbarer roter Faden des Metatheatralischen unseres Theatermachens aufgefasst werden.

Als Amateurtheaterensemble ist man in jeder Hinsicht auf Minimalismus angewiesen. Das betrifft sowohl die Personenkonstellation, als auch die gesamte Bühnenausstattung, angefangen von Kostümen bis zu Spielrequisiten und Bühnenbild. Sogar die Bühne selbst unterliegt der Anforderung des Minimalismus, insofern die Inszenierungen nicht immer im konventionellen Theaterraum stattfinden können. Das erfordert ein hohes Maß an Anpassungsfähigkeit und Flexibilität sowohl der Spieler als auch der Spielleitung und des gesamten Inszenierungskonzepts. Nicht selten musste beispielsweise *Warten auf G.* den Spielgegebenheiten angepasst werden und einzelne Szenen dementsprechend spontan abgeändert werden. Das prägt allerdings unsere gesamte Theatertätigkeit und die Art und Weise wie unsere Skripte zusammengestellt werden: Nie länger als vier oder fünf Seiten, obliegt jedes Skript einer permanenten Bearbeitung und Improvisation seitens aller Beteiligten, ganz gleich, ob es sich um sechs, vier oder nur zwei Spieler handelt. In Frage kommt dementsprechend die Form des Monodramas, das die Spieldauer von 50 bis 60 Minuten nicht überschreitet und weder die Kräfte der Spieler noch die Geduld der Zuschauer überstrapaziert.

Aus performativer Sicht erweist sich das Konzept als äußerst wirksam: Es fördert das Interagieren zwischen Spieler und Publikum, es fordert das Publikum zum Mitdenken und zum bewussten Beziehen einer Position heraus vor allem dann, wenn man sich im unkonventionellen Raum zu einer Theaterperformance zusammenfindet.

### **Duo Bastet auf dem Weg von Adaption zur Eigenschöpfung**

Die Idee zu einem Zweipersonenensemble kam 2008 auf, nachdem Robert G. Elekes, ehemaliges Mitglied der Gruppe, zusammen mit drei seiner damaligen Mitstudierenden eine rumänische Eigenproduktion auf die Bühne gebracht und dabei seine MitspielerInnen mit großer tänzerischer und schauspielerischer Verve gnadenlos an die Wand gespielt hatte. Der Inszenierung fehlte vor allem eine dramaturgisch wirkungsvolle Steigerung im Einsatz

der performativen Mittel, auch störte die uneingeschränkte Dominanz der Hauptfigur. Das bewog uns, dem allzu temperamentvollen und hyperaktiven Spieler eine Zusammenarbeit vorzuschlagen und gemeinsam eine Ein-Mann-Inszenierung in Angriff zu nehmen. Die gemeinsamen Probearbeiten begannen im Herbst 2008 und zwar im privaten Wohnraum. Das Ensemble, das ab 2009 unter dem Namen Duo Bastet nicht nur auf einigen Bühnen in Rumänien bekannt wurde, begann die gemeinsame Theatertätigkeit mit der Inszenierung *Nyktophobie oder Mephistos später Gruß an Faust*,<sup>14</sup> einer eigenwilligen Adaption nach Goethes *Faust* mit einigen Übernahmen aus Büchners *Leonce und Lena* und unter Beigabe eigener Textpassagen.<sup>15</sup> Das Besondere an dieser Inszenierung war, dass ein sehr junger Spieler im ersten Teil der Stückes einen sehr alten Mann zu spielen hatte: Faust ist in unserer szenischen Konzeption ein Greis, der von der Banalität seiner täglichen Verrichtungen ganz und gar verwirrt und in einen Zustand der Panik, verursacht durch immer wiederkehrende Dunkelheit, versetzt wird. Die Eingangsszene schockiert die meisten Zuschauer sowohl durch die ungewöhnliche Aufmachung der Faustfigur — der Mann trägt ein gestreiftes Pyjama und bewegt sich stark vorgebeugt mit kurzen, schlurfenden Schritten in langsamem Tempo — als auch durch die Gegenstände, die er nacheinander mühselig auf die Bühne bringt und auf einer v-förmigen Holzstehleiter, die auf der Bühne liegt, ebenso mühselig aufstellt. Am meisten dürfte das Heranschleppen einer Klomuschel verwundert, verunsichert und belustigt haben. Die Szene stellt somatische Vorgänge dar, der Protagonist isst, trinkt, wäscht sich und setzt sich schließlich auf den „Thron“, um seine Notdurft zu verrichten und sich dabei über seine „beschissene Konstipation“<sup>16</sup> zu beschweren. Der Bezug zu Goethes *Faust* ist in der Duo-Bastet-Inszenierung ein mehrfach

<sup>14</sup> Vgl. Puchianu, 2016, S. 97-105.

<sup>15</sup> Ebd., S. 39-53; dies. „Theater — eine Sache multipler Interrelationen“, in: *Germanistische Beiträge*. Bd. 35, Ed. Universităţii, Sibiu, 2014, S.64-81; dies. „Der Ausbruch aus dem engen Bretterhaus. Von der Spielbarkeit postmodernen Theaters am Beispiel der Eigenproduktion *Nyktophobie oder: Mephistos später Gruß an Faust*“, in: *Germanistische Beiträge*, Bd. 27, Ed. Universităţii, Sibiu, 2010, S. 111-122.

<sup>16</sup> Vgl. Puchianu, 2016, S. 98.

parodistischer, sichtbar allein schon an den wenigen und eher ungewöhnlichen Bühnenrequisiten sowie an der Spielart. Das Ein-Mann-Stück beruht auf dem Einsatz von performativen Elementen des Improvisations- und des Tanztheaters und verortet damit das Faustmotiv in die Erfahrungswelt des postmodernen Spielers und Zuschauers. So pendelt der Spieler zwischen der Faust- und Mephisto-Identität hin und her, ebenso wie er dadurch zwischen der gespielten Theaterrolle und der eigenen realen Lebensform hin und her pendelt. Was daraus entsteht, ist der Hybrid Mephausto, der gleichermaßen irritiert und fasziniert, sich dabei als facettenreicher Tänzer und (Sprach) Performer sogar in die Rolle des Gretchen versetzt und deren Text „Meine Ruh ist hin...“<sup>17</sup> kurz vor dem finalen Zusammenbruch auf beeindruckende Weise spricht. Am Ende wird die Bühne von einem dürrtigen Lichtstrahl beleuchtet, der aus der Klomuschel hervorbricht und eine parodistische Errettung des Faust zu versprechen scheint, zumal die Pyjamajacke des alten Mannes über dem Muschelrand, auf dem der Verzweifelte gerade noch gesessen hatte, sichtbar herabhängt.

Hatte man sich bei der Inszenierung *Nyktophobie* noch als Spielleiterin hinter oder vor der Bühne aufgehalten, fühlte man sich bald ermutigt, zusammen mit Elekes auf die Bühne zu gehen. So entstanden zunächst weitere zwei Adaptionen, beide nach Vorlagen des absurden Theaters: *Stühle für den neuen Mieter* nach Eugen Ionesco<sup>18</sup> und *Tägliche Tage* nach Samuel Beckett<sup>19</sup>.

Erst 2014 inszeniert Duo Bastet eine erste vollkommen eigene Produktion: *Pflegefall* ist das Resultat der gemeinsamen Textarbeit von Elekes und Puchianu und zeigt bereits starke autofiktionale Züge in der Textzusammenstellung. Man spielt auf das bereits bekannte literarische

<sup>17</sup> Ebd. S. 104.

<sup>18</sup> Der Titel der Adaption fügt zwei Titel des rumänischen Theaterautors zusammen, *Die Stühle* und *Der neue Mieter* und kollagiert Textpassagen aus *Die Stühle* und *Die kahle Sängerin* mit spontan eingefügten Passagen der beiden Spieler. Vgl. Puchianu, S. 106-121.

<sup>19</sup> Die Adaption baut auf einer Auswahl von Textsequenzen aus Becketts *Glückliche Tage*, in: *Dramatische Werke. Theaterstücke*. Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974, S. 167-208.

Schaffen von Puchianu an, es werden einige Gedicht- und Prosapassagen ihrer Werke in das Stück eingebaut und aus einer parodistischen Perspektive rezitiert. *Das neue Stück*, die vorläufig letzte gemeinsame Inszenierung, führt diese Richtung weiter, indem es ausschließlich als Autofiktion auf die beiden Theatermacher als authentische wie fiktionale Literaten Bezug nimmt. Dadurch rückt diese letzte Produktion von Duo Bastet interessanterweise umso mehr den metatheatralischen, d.h. selbstreferenziellen und durch und durch performativen Charakter ihres Theatermachens in den Vordergrund.

Die besondere Wirkung der Duo-Bastet-Inszenierungen beruht zuallererst auf der Ungleichheit des agierenden Paares, das sich auf der Bühne ohne jegliche Zurückhaltung mit seinen Differenzen und Merkwürdigkeiten präsentiert und sich gerne auch (selbst)ironisch und (selbst)parodistisch damit auseinandersetzt. Daraus ergeben sich leitmotivische Themen wie etwa die gegenseitige Manipulation auf der Bühne, die beispielsweise in *Stühle für den neuen Mieter* eine absurde Steigerung dadurch erfährt, dass der Theaterdiskurs immer wieder von einem wiederkehrenden musikalischen Motiv unterbrochen wird, das die beiden Akteure zu grotesk marionettenhaften Tanzbewegungen zwingt, während derer sie Stühle zu einem ungeordneten Haufen in der Bühnenmitte übereinander werfen. In *Tägliche Tage* handelt es sich sowohl um eine Selbstmanipulation als auch um Fremdmanipulation, die in der Inszenierung anhand von choreografischen Einlagen sichtbar gemacht wird. Beide Formen lassen sich im Dauerdiskurs der weiblichen und an sich fast unbeweglichen Person, Winnie, der sich einzig und allein um das eigene Ich der Sprecherin dreht, feststellen, aber auch in den choreografischen Momenten, während derer die männliche Figur, Willie, sich einerseits den Blicken der Zuschauer präsentiert, sich andererseits aber den Blicken seiner Spielpartnerin entzieht. In *Pflegefall* und *Das neue Stück* wird das Thema der Manipulation, das im Grunde mit jenem der (künstlerischen) Emanzipation einhergeht, weiterhin ausgereizt und mit dem Motiv des Identitätstausches ergänzt: So bewirkt das Anlegen eines Kleides die Umwandlung des jungen Krankenpflegers in das von der in

ihre Jugend zurückversetzten Protagonistin erträumte Mädchen. In *Das neue Stück* findet der Identitätswechsel durch das Anziehen der Kleidungsstücke, sowie durch das Rezitieren von Textpassagen des andern statt.

Das Hauptmotiv der Duo-Bastet-Inszenierungen bleibt allerdings das Theatermachen an sich, das szenische und sprachliche, das mimische und tänzerische Konstruieren von Handlung, von Gags und parodistischen Spitzen gegen das Publikum und gegen sich selbst. Duo Bastet optiert in seiner facettenreichen Spielweise für ein scheinbar entrücktes, eher unpolitisches und zeitloses weil absurdes Spiel, das sich mit Belanglosem auseinanderzusetzen scheint und dies in Form einer andauernden Tragikomödie, die das Publikum zum Lachen zwingt, wenn es vielleicht doch lieber weinen möchte, denn hinter der komischen Fassade verbirgt sich immer ein bitterernster Kern und eine ebensolche Absicht: Sich mit Tabus der heutigen Gesellschaft, wenn auch auf sehr burschikose Art, auseinanderzusetzen und diese performativ auf die Bühne zu bringen.

Die Duo-Bastet-Inszenierungen erweisen sich als nicht ganz einfache und leicht verdauliche Theaterkost. Mancher Zuschauer musste schon mal vorzeitig den Saal verlassen, weil ihm/ihr die ausgeprägt synästhetischen Eindrücke, die die Inszenierungen vermitteln, so sehr auf den Leib rückten und zu schaffen machten. Auch bleiben die meisten Zuschauer meist in betroffener Stille am Ende der Inszenierungen in ihren Sesseln sitzen und fühlen sich angesichts der drastischen aber keineswegs eindeutigen Schlusszenen etwas verunsichert.<sup>20</sup>

### **Statt eines Fazits**

Während die Inszenierungen mit dem Studentenensemble *Die Gruppe* im Rahmen regelmäßiger Proben in einem der Unterrichtsräume der

---

<sup>20</sup> Eine Videoaufzeichnung der Inszenierung *Tägliche Tage* in Bukarest 2014 zeigt, dass die beiden Spieler in ihrer Endpose über 4 Minuten lang unbeweglich verharren mussten, bis das Publikum, das offenbar auf eine Weiterführung der Szene wartete, endlich zu applaudieren begann.

Philologischen Fakultät Kronstadt stattfinden, kann die Arbeit mit Duo Bastet ausschließlich im privaten Rahmen stattfinden. Die Proben spielen sich in den privaten Wohnräumen der Spielleiterin ab und je länger die Zusammenarbeit dauert, umso mehr beschränkt sie sich auf Kopfarbeit. *Pflegefall* und *Das neue Stück* sind in der Tat größtenteils als Kopfgeburten zur Welt gekommen. Bühnenproben waren und sind für Duo Bastet, aber auch für Die Gruppe, auf eine einzige Hauptprobe im Vorfeld zur Premiere beschränkt. In diesem Sinn beruht die Arbeit eines Amateurtheaterensembles, noch dazu eines deutschsprachigen in Rumänien, größtenteils auf dem Entgegenkommen und der Unterstützung einiger Theatermacher des Mainstream-Theaters in Kronstadt und andersorts und impliziert den massiven Einsatz von Eigenmitteln, wenn es darum geht, neue Inszenierungen auch auf anderen Bühnen anzubieten. Am meisten bedarf es jedoch der Spielfreudigkeit und der Bereitschaft, sich auf sich selbst, auf den/die andern und auf die gemeinsame Arbeit mit Leib und Seele einzulassen.

Die bisherigen Inszenierungen der beiden deutschsprachigen Theaterensembles der Alternativszene in Rumänien waren immer wieder Gegenstand von Theaterchroniken der deutschsprachigen geschriebenen und audiovisuellen Presse aus Rumänien. Wir haben es uns auch zur Aufgabe gemacht, die Inszenierungen auch literatur- und theaterwissenschaftlich aufzuarbeiten.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Vgl. Carmen Elisabeth Puchianu: „In meiner Komödie hat es am Ende vollkommen finster zu sein“. Als Theatermacher(in) auf dem Weg vom literarischen zum Improvisationstheater, in: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung* (Hg. C. E. Puchianu), Aldus, Brasov, 2010, S. 49-56; dies. „Fremd- und Selbstdarstellung in der Inszenierung *Pflegefall* von C.E. Puchianu und R. G. Elekes“, in: *Germanistische Beiträge*. Bd. 36, ed. Universităţii, Sibiu, 2015, S. 83-96.; dies. „Literarische Provinz zwischen Welthaltigkeit und Ortlosigkeit. Zur Performativität des Räumlichen an zwei Beispielen“, in: *Germanistische Beiträge*, Bd. 38, ed. Universităţii, Sibiu, 2016, S. 38-50, dies. „Mann und Frau ostwestlich inszeniert. Bemerkungen am Rand einiger Theateraufführungen der deutschsprachigen Ensembles *Duo Bastet* und *Die Gruppe*“, in: *Österreichisch-Siebenbürgische Kulturbeiträge*. Schriftenreihe der Österreich Bibliothek Cluj-Napoca-Klausenburg-Kolozsvár. (Hg. Rudolf Gräf), Band 8: *Imagination und Wirkungsmacht. Frauen · Männer · Westen · Osten*. (Hg. Veronika Zwing). Presa Universitara Clujeana, Cluj-Napoca, 2017, S. 221-230; dies. „Das Androgyne im postmodernen Theater

Die Gruppe und Duo Bastet sind zwar mittlerweile etablierte Theaterensembles der deutschsprachigen Alternativszene in Rumänien, müssen aber u. E. als zeitbedingte und zeitweilige Erscheinungen betrachtet werden, deren zukünftige Existenz und Tätigkeit von bestimmten (personellen) Voraussetzungen abhängen. Das Studententheaterensemble Die Gruppe, das mittlerweile seit über zehn Jahren aktiv ist, besteht zurzeit aus fünf Spielerinnen und einem Spieler und arbeitet an der Inszenierung eines von der Spielleiterin entwickelten Skriptes mit dem Titel *Jedermann oder Einladung zum Essen*, die im März 2018 in Kronstadt Premiere haben wird. Duo Bastet steuert auf das zehnte Jahr gemeinsamer Arbeit zu und könnte das Jubiläum mit einer möglicherweise letzten gemeinsamen Produktion im Spätherbst 2018 oder Frühjahr 2019 begehen.

### Literaturverzeichnis

- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*, Editura Universităţii Transilvania, Braşov, 2016.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Das Schulspiel im Deutschunterricht und außerhalb desselben. Methodisch-didaktische Erwägungen. Ein Handbuch für Deutschlehrer*, Aldus, Kronstadt, 1996
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Das darstellende Spiel und sein Einsatz im Germanistikunterricht am Beispiel eines Projekts mit Kronstädter Germanistikstudierenden*, in: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*. Bd. 6 (Hrsg. Roxana Nubert), Mirton, Temeswar 2009, S. 135-147.

---

an einigen Beispielen”, in: *Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der deutschen Kultur, Literatur und Sprache. Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 17, Aldus, Kronstadt, 2017, S. 35-42; dies. „Theater im Aufbruch. Büchners *Leonce und Lena* als Vorläufer postmoderner Performance am Beispiel eines Inszenierungsprojekts.“, in: *Kronstädter Beiträge zur Germanistik. Neue Folge (Norm und Abnorm in der deutschen Sprache und Literatur..* (Hg. Coord. C.E. Puchianu), Bd. 2, Passau: Karl Stutz, 2013, S. 53-63; dies. „Die Bühne als Freiraum im Kontext (postmodernen) Theatermachens“, in: *Österreichisch-Siebenbürgische Kulturbeiträge*. Band 6. Presa Universitară Clujeană, 2014, S. 93-104; dies. „Theater in Zeiten der Krise. Von Dada zur postmodernen Performance am Beispiel einiger Duo-Bastet-Inszenierungen“, in: *Großwardeiner Beiträge zur Germanistik 13. Umwandlungen und Interferenzen*. Praesens, Wien, 2016, S. 167-176.

- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Teatrul german. (Deutsches Theater)*, in: *Monografie Reduta — 50. 1959-2009*. Brasov, 2009, S. 191-194.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Theater — eine Sache multipler Interrelationen*, in: *Germanistische Beiträge*. Nr. 35, Editura Universităţii, Sibiu, 2014, S. 64-81.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Der Ausbruch aus dem engen Bretterhaus. Von der Spielbarkeit postmodernen Theaters am Beispiel der Eigenproduktion Nyktophobie, oder: Mephistos später Gruß an Faust*, in: *Germanistische Beiträge*, Bd. 27, Editura Universităţii, Sibiu, 2010, S. 111-122.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *In meiner Komödie hat es am Ende vollkommen finster zu sein" Als Theatermacher(in) auf dem Weg vom literarischen zum Improvisationstheater*, in: *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung* (Hg. C. E. Puchianu), Aldus, Braşov, 2010, S. 49-56.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Fremd- und Selbstdarstellung in der Inszenierung „Pflegefahl“ von C. E. Puchianu und R. G. Elekes*. in: *Germanistische Beiträge*, Nr. 36, Editura Universităţii, Sibiu, 2015, S. 83-96.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Literarische Provinz zwischen Welthaltigkeit und Ortlosigkeit. Zur Performativität des Räumlichen an zwei Beispielen*, in: *Germanistische Beiträge*, Nr. 38, Editura Universităţii, Sibiu, 2016, S. 38-50.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Mann und Frau ostwestlich inszeniert. Bemerkungen am Rand einiger Theateraufführungen der deutschsprachigen Ensembles Duo Bastet und Die Gruppe*, in: *Österreichisch-Siebenbürgische Kulturbeiträge*. Schriftenreihe der Österreich Bibliothek Cluj-Napoca - Klausenburg - Kolozsvár. Hg.: Rudolf Gräf, Band 8: *Imagination und Wirkungsmacht. Frauen · Männer · Westen · Osten*. Hg.: Veronika Zwing. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2017, S. 221-230.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Das Androgyne im postmodernen Theater an einigen Beispielen*, in: *Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der deutschen Kultur, Literatur und Sprache. Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*, Bd. 17. Aldus, Kronstadt, 2017, S. 35-42.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Theater im Aufbruch. Büchners Leonce und Lena als Vorläufer postmoderner Performance am Beispiel eines Inszenierungsprojekts*, in: *Kronstädter Beiträge zur Germanistik. Neue Folge (Norm und Abnorm in der deutschen Sprache und Literatur*. Coord. C.E. Puchianu), Bd. 2, Karl Stutz, Passau, 2013, S. 53-63.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Die Bühne als Freiraum im Kontext (postmodernen) Theatermachens*, in: *Österreichisch-Siebenbürgische Kulturbeiträge*. Band 6. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2014, S. 93-104.
- Puchianu, Carmen Elisabeth: *Theater in Zeiten der Krise. Von Dada zur postmodernen Performance am Beispiel einiger Duo-Bastet-Inszenierungen*, in: *Großwardeiner*

*Beiträge zur Germanistik 13. Umwandlungen und Interferenzen*, Praesens, Wien, 2016, S. 167-176.

Wittstock, Wolfgang: *Von der Schulbühne zum Staatstheater. Ein Blick in die Geschichte Kronstädter Theaterverhältnisse*, in: *Kronstadt — eine siebenbürgische Stadtgeschichte*. (Hg. Roth, Harald), München, 1999, S. 234-243.



# Simultanübersetzung oder Übertitelung — zwei wirksame Methoden zur Verbesserung der Sichtbarkeit der Minderheitentheater

Traducerea la casă sau supratitrarea — două metode eficiente de  
creștere a vizibilității teatrelor minorităților

The Simultaneous Translation or Surtitling — Two Efficient Methods  
of Increasing the Visibility of the Minorities' Theatres

SIMONA VINTILĂ

(Universitatea de Vest din Timișoara)

**Abstract:** Timisoara has always been considered a multicultural and multilingual city, although its status has been officially recognized only when it gained the title of future European Capital of Culture 2021. The co-existence of various minorities in Banat, among them the German ethnics, has led throughout history to a cultural and economical development of the region, therefore also to its capital, Timisoara. This is why there has been always a certain impression of Western, occidental air floating over the city, which could have been a reason of envy for the other Romanian regions.

Until December 1989, when the Romanian revolution took place, there was no need for interlingual rendition of theatre performances or other cultural events belonging to the minorities living in Romania. After the 90's, it became a must-do, not only because most of the minorities left the country, but also due to the awareness that all the social, linguistic and cultural traditions should be transmitted further to the younger generations, in order to spread them and maintain them alive.

**Keywords:** minority; theatre; culture; interlingual rendition; Timisoara.

**Rezumat:** Timișoara a fost dintotdeauna fericita posesoare a statutului de oraș multicultural și multilingv, chiar dacă recunoașterea oficială a acestui statut s-a produs abia cu ocazia dobândirii titlului de viitoare capitală culturală europeană în

2021. Existența pe teritoriul Banatului a etnicilor germani, mai precis a șvabilor bănățeni, alături de celelalte minorități, a avut ca rezultat o dezvoltare economică și culturală rapidă, care dădea Banatului, în general și capitalei sale, Timișoara, în particular, o aură de zonă occidentală, cosmopolită, râvnită adeseori de celelalte zone geografice ale țării noastre.

Până la revoluția din decembrie 1989 nu se punea problema existenței traducerilor din limbile minoritare în limba română a spectacolelor de teatru sau a evenimentelor culturale care se derulau în interiorul comunității. Traducerile simultane la casă au apărut în teatrele minoritare din România abia după 1990, din necesitatea de a face posibilă transmiterea informației culturale și lingvistice a minorității respective înspre publicul majoritar, nu doar ca rezultat al scăderii numărului de etnici în rândul comunității, ci și din dorința de a asigura o transparență și o mai bună cunoaștere a tradițiilor culturale, lingvistice, sociale ale respectivelor etnii.

**Cuvinte cheie:** minoritate; teatru; cultură; traducere; Timișoara.

## 1. Definition des Begriffes Minderheit

*Das Bedeutungswörterbuch* definiert den Begriff 'Minderheit' als „1.a. kleinerer Teil (einer bestimmten Anzahl von Personen); b. zahlenmäßig unterlegene [und darum machtlose] Gruppe (in einer Gemeinschaft, einem Staat o. Ä.); 2. (bei Wahlen, Abstimmungen o. Ä.) Gruppe, die den geringeren Teil aller abgegebenen Stimmen bekommen hat”; *Das Wörterbuch der rumänischen Sprache* (DEX) definiert 'Minderheit' als den (kleinsten) kleineren Teil der Mitglieder einer Gesellschaft, und 'nationale Minderheit' als eine Gruppe Menschen derselben Sprache und Abstammung, die sich von der Mehrheit der Bewohner eines Staates unterscheiden.

In juristischer Hinsicht meint man, wenn es sich um eine nationale Minderheit handelt, die Bürger eines Staates, die auf dem Gebiet dieses Staates wohnen, deren ethnische, religiöse, kulturelle und sprachliche Merkmale verschieden von denen der Mehrheitsbevölkerung dieses Staates sind und die danach streben, ihre Identität unverändert beizubehalten, indem sie ihre Traditionen und ihre (Mutter)Sprache pflegen. Ebenso besteht das Interesse daran, mit den Bürgern der Mehrheit dieses Staates in

Frieden zusammenzuleben und die im Laufe der Jahrhunderte entstandenen Verbindungen mit dem Staat, in dem sie leben, weiter aufrecht zu erhalten. Leider gibt es bis heute noch keine vollständige und allgemein gültige Aufnahme des Begriffes 'nationale Minderheit', so dass in manchen Staaten der Begriff, um eine Minderheitengruppe zu definieren 'ethnische Minderheit' verwendet wird. In anderen Staaten heißt es 'sprachliche / kulturelle Minderheit' oder 'ethnische Gemeinschaft'.

Es wird einstimmig angenommen, dass die Frage der Minderheiten aus der Notwendigkeit hervorgegangen ist, um die Minderheitengruppen aus religiöser Sicht rechtmäßig zu unterscheiden und zu schützen. So traten im 17. Jahrhundert die ersten Rechtsakte zur Klassifizierung und Definition von Minderheiten auf, die darauf abzielten, die evangelische Gemeinde in Deutschland zu schützen. Es folgten verschiedene Verträge zwischen den katholischen Ländern und dem Osmanischen Reich, die für die Beschützung der Katholiken und Protestanten auf osmanischem Territorien galten. Die Verträge und Vereinbarungen bezüglich der nationalen Minderheiten tragen bis heutzutage bei die Rechte und Freiheiten jeglicher ethnischen Gemeinschaften der europäischen Staaten zu festigen.

### *1.1. Minderheiten in Rumänien*

In Rumänien gibt es eine klare, staatlich geregelte Garantie für die Rechte und Freiheiten der ethnischen Minderheiten, die damit das richtige Umfeld für die Bewahrung von Traditionen, Kultur, Religion und gesprochene Sprache bieten. Laut der Volkszählung im Jahr 2011 stellen die Minderheiten 11% der rumänischen Bevölkerung dar, darunter besteht ein großer Anteil der ungarischen Bevölkerung, ungefähr 59% der gesamten Minderheiten, die Rromabevölkerung ungefähr 29%, die Deutsche nur 1,73% aus der Gesamtheit der Minderheiten, und die anderen Ethnien unter 1% (darunter Juden, Tataren, Serben, Kroaten, Türken, Bulgaren, Polen, Italiener usw.)

### *1.2. Kulturelle Veranstaltungen der Minderheiten*

Die ersten kulturellen Veranstaltungen der Minderheiten stammen aus dem 17. Jahrhundert, ihre ersten Theatervorstellungen aus dem 18. Jahrhundert. Somit kam es dazu, dass im Jahr 1758 in Temeswar, im ehemaligen Gebäude der serbisch-orthodoxen Bischofskathedrale, der erste Saal für deutsche Theatergruppen, die ihre Aktivitäten auf dem Gebiet Banats durchführten, eingerichtet wurde. Im Jahr 1769 wurde in Hermannstadt, im Saal des Barons Moringen am großen Ring, das erste Theater eröffnet, das Gastgeber für eine Reihe von Ensembles blieb, bis 1788, als das erste deutsche Theater in Siebenbürgen gegründet wurde.

Die ungarische Gemeinschaft hat ebenfalls eine reiche Theatertradition. Das erste ungarische Theater, gegründet 1792, kann bis in die heutigen Tage eine fast ununterbrochen kulturelle Aktivität aufweisen. Im Jahr 1875 wurde in Temeswar das „Franz-Joseph-Theater“, heute als Kulturpalais bekannt, eingeweiht, während man in Jassy die ersten Bausteine eines jüdischen Theaters legte.

Die Minderheitstheater in Rumänien widerstanden heroisch der kommunistischen Zeit, die sich dem Kosmopolitismus und der Multikulturalität widersetzte bzw. die Annäherung der rumänischen Gesellschaft an die orientalistisch sozialen, politischen und kulturellen Trends predigte, weil die damalige rumänische Regierung ihren Blick und ihre Anstrengungen sich nach dem vorbildlichen „Mutter“ Russland und ihrem „Sohn“ Stalin (dessen richtiger Name Džugašvili — Russisch heißt *Stalin Mann aus Stahl* — war) richteten.

## **2. Das Deutsche Staatstheater Temeswar**

Am 1. Januar 1953 wurde die deutschsprachige Abteilung des Staatstheaters gegründet. Drei Jahre später trennte sich diese vom ursprünglichen Theater und somit entstand, durch die Entscheidung des Ministerrates der

Rumänischen Volksrepublik Nr. 1530 vom 31. Juli 1956, das Deutsche Staatstheater Temeswar.

Temeswar war schon immer ein glücklicher Fall einer multikulturellen und mehrsprachigen Stadt, obwohl die offizielle Anerkennung diesen Status nur anlässlich des Titels für künftige europäische Kulturhauptstadt im Jahr 2021 erscheint. Die Anwesenheit der deutschen Minderheit auf dem Gebiet des Banats, besser gesagt der Banater Schwaben, im Zusammenleben mit den anderen Minderheiten, verliehen dem Banat allgemein, und dessen Hauptstadt Temeswar, eine westliche, kosmopolitische, von anderen geografischen Regionen des Landes begehrte Aura. Es war sehr wohl bekannt, dass die Bewohner Temeswars, in der Nachbarschaft der Innenstadt geboren und aufgewachsen, sich allen Sprachen der Minderheiten der jeweiligen Gebiete bedienten. In einem Interview der Online-Zeitung *Flaneur21.com*, betonte Tompa Gabor die Tatsache, dass eine Gemeinschaft, die sich im Mittelpunkt einer Überkreuzung von Kulturen befindet, geistlich viel reicher ist:

„Ich glaube, dass wir auf die Welt kommen mit den Müttern, die uns Gott schenkte, von denen wir unsere Muttersprache haben und das ist eine Gegebenheit. Gleichzeitig bringt diese Sprache eine gewisse Kultur, Tradition mit sich, die vorwiegend mit der Sprache zusammenhängt, die aber, mit einem größeren Netzwerk von Kulturen verbunden, einen wichtigen Beitrag leistet und zugleich Nutzen generiert. Es erscheint mir als ein Prozess, der von selbst natürlich sein sollte. Ich glaube, dass alle, die in den Interferenzen vieler Kulturen leben, reicher und geistreicher sind.“<sup>1</sup>

Bis zur Revolution vom Dezember 1989, die wir so oft in Erinnerung rufen und welche der Grund für den damals größten Exodus der rumäniendeutschen Bevölkerung Richtung Westen (über 100.000) war, gab es keine Frage der Existenz von Übersetzungen von Minderheitensprachen

<sup>1</sup> Tompa Gabor, in: Ovidiu Cornea, „*Interviu Tompa Gábor: Cei care trăiesc la interferențele mai multor culturi devin mai bogați spiritual*“, 28 septembrie 2015, online <http://flaneur21.com/ro/mini-interviu-tompa...> [22.10.2017].

ins Rumänische für die Theateraufführungen oder andere kulturelle Veranstaltungen, die sich in der Gemeinde entfalteten. Mit der Entvölkerung von Minderheitengemeinschaften taucht allmählich eine sprachliche und kulturelle Diskrepanz auf, die das unvermeidliche Verschwinden des Erbes entlang der Existenz von zusammenlebenden ethnischen Gruppen auf dem rumänischen Gebiet voraussagt. Die Bemühungen, diese Traditionen zu bewahren, haben zur Entstehung der notwendigen Gesetzgebung zum Schutz von Minderheiten in sozialer, kultureller und politischer Hinsicht geführt.

### *2.2.1. Die Notwendigkeit der Simultanübersetzung*

Der Begriff 'Interpretation' oder 'Simultanübersetzung' mit Hilfe von Kopfhörer erschien im Jahr 1945 anlässlich der Nürnberger Prozesse der Nazi-Kriegsverbrecher in den Jahren 1945-1946, und in Rumänien erst 1955, infolge des Beitritts in die Organisation der Vereinten Nationen. Die Art der Übersetzung, die auf internationalen Kongressen verwendet wird, unterscheidet sich jedoch von dem Verfahren in den Theatern, die eine ganz andere Sprache als die Amtssprache des jeweiligen Landes gebrauchen. Der grundsätzliche Unterschied besteht sowohl in dem Angehen als auch im Tempo der Arbeit des Dolmetschers / Übersetzers. Somit haben die Dolmetscher / Übersetzer, die Simultanübersetzungen im Rahmen von Konferenzen, Kongressen, politischen Summits usw. leisten, das Mikrophon und die Kopfhörer, über die das zu übersetzende Wort hörbar ist, als treue Wiedergabemöglichkeit von Informationen. Die sprachliche Kompetenz ist sehr wichtig, da die Übersetzung simultan passiert, während des Sprechens, ohne ein schriftliches Material als Vorlage zu nutzen. Im Fall der Simultanübersetzungen in Theaterinstitutionen erfreuen sich die Übersetzer nebst der entsprechenden technischen Ausstattung auch einer übersetzten Vorlage des Textes. Demzufolge ist der Arbeitsrhythmus der Dolmetscher während der Konferenzen, Kongressen oder anderer Treffen dieser Art verschieden vom Rhythmus der Übersetzer von Theatertexten im Verlauf einer Vorstellung. Im ersten Fall sind die Anstrengungen und der Rhythmus des Übersetzers vergleichbar mit denen eines Stenographs oder

eines Daktilographs, die in ungefähr 60 Sekunden eine Anzahl von Wörtern wahrnehmen, um die 120, zu denen die entsprechenden Übersetzungen gefunden werden müssen. Im zweiten Fall, ist der Prozess des übersetzten Textes zu einer Lesung und Wiedergabe in der zu übersetzenden Sprache reduziert, diesmal in einem viel langsameren Rhythmus als im Beispiel des erst erwähnten Falls.

Die Simultanübersetzungen erschienen in den Minderheitstheatern aus Rumänien erst nach dem Jahr 1990, aus der Notwendigkeit kulturelle und sprachliche Information der jeweiligen Minderheit der Mehrheit zu übermitteln. Somit erklärt sich das Aufkommen dieser Art von Verfahren nicht nur wegen der Minderung der Anzahl der ethnischen Gemeinschaften in der Gesellschaft, sondern auch um eine Transparenz und ein besseres Verständnis der kulturellen, sprachlichen und sozialen Traditionen dieser Gruppen zu gewährleisten.

### **Historischer Exkurs**

Die politischen Veränderungen aus Rumänien nach der Wende erleichterten die kulturelle, soziale und politische Integration, indem sie einen Rahmen für die Existenz einer Gemeinschaft zwischen der Mehrheit der Bevölkerung des Landes und den Minderheiten auf seinem Territorium bildeten. Am 21. April 1992 z.B. wurde der Vertrag zwischen Rumänien und der Bundesrepublik Deutschland bezüglich der freundschaftlichen Zusammenarbeit und europäischen Zusammenarbeit unterzeichnet, ein Vertrag, der die Brücke zwischen den beiden Völkern stärkte und das gemeinsame kulturelle Erbe, das sich im Laufe der Jahrhunderte angesammelt hatte, weiter als wichtige Quelle betrachtete.

Leider kamen diese Gesetzesänderungen für die deutsche Minderheit relativ spät, die bis zu den Ereignissen im Dezember 1989 den Druck der Assimilation verspürte; dazu kam die prekäre Wirtschaftslage, die den Wunsch verstärkte aus einem feindlichen Raum in den anziehenden Westen zu entkommen. So wurde zu Beginn der 1990er Jahre eine neue große Welle von Auswanderungen registriert, und dementsprechend

reduzierte sich die Anzahl der Minderheitenbevölkerung in unserem Land drastisch. Die Auswanderung der Rumäniendeutschen nach Deutschland, Österreich oder Schweiz erfolgte auch nach den Ereignissen des Jahres 1989, die das Ensemble des Deutschen Staatsheaters aus Temeswar stark beeinträchtigten, sodass fast alle Schauspieler den Westen wählten und die Existenz der Kulturinstitution gefährdeten. Demzufolge bedeutete das Jahr 1990 einerseits eine Besinnung auf die neue Realität, andererseits einen Kampf ums Überleben. Die „neue“ Freiheit bedeutete eine Befreiung von dem jahrzehntelangen Druck durch die Zensur, zeigte aber auch Schattenseiten. Die Konkurrenz durch ein vielseitiges Fernsehangebot, das marktwirtschaftliche Denken, die Sorgen mit der Selbstfinanzierung und der Ausfall der staatlichen Subventionen verursachten eine allgemeine Krise des kulturellen Betriebs, implizit auch am Deutschen Staatstheater Temeswar. Die zwei verdienten Schauspielerinnen dieses Theaters, Ildiko Jarcsek-Zamfirescu und Ida Jarcsek-Gaza, tragende Säulen dieser Kulturinstitution, die in Rumänien geblieben waren, fanden die Kraft und Lösungen um eine weitere Existenz des Theaterbetriebs in deutscher Sprache zu sichern.

Die Volkszählung von Januar 1992 betonte die Anwesenheit der deutschen Minderheit in einer geschrumpften Höhe, 0,52% auf dem Gebiet Rumäniens, und bei der Volkszählung im Jahr 2002, stellte die deutsche Bevölkerung nur 0,3% der gesamten Bevölkerung dar, wobei die deutsche Sprache dennoch die dritte gesprochene Sprache einer Minderheit darstellte. Die deutsche Gemeinschaft der Stadt Temeswar verkleinerte sich nach der Revolution deutlich, aber paradoxer Weise blieb die deutsche Sprache unter den Vorlieben der Einwohner, so dass die Institutionen, die die Verwendung dieser Sprache förderten, nämlich das Theoretische „Nikolaus Lenau“ Lyzeum, Colegiul Bănăţean, es geschafft hatten, sich in der Stadtlandschaft seit Jahrzehnten nach der Revolution von 1989 zu behaupten.

Ein radikaler Wandel in dem künstlerischen Management des Theaters war zweifellos notwendig, da die Zahl der deutschen Sprecher nicht nur auf der

Ebene der Theaterangestellten, sondern auch auf der Ebene der Zuschauer erheblich gesunken war und die Chancen der schnellen Wiederbelebung beider Kategorien gering waren. Eine wichtige Maßnahme, die sich vornahm, neben der Beibehaltung der deutschen Sprache als Bühnensprache, war die Ergänzung der Anzahl der professionellen Schauspieler. Leider war die deutsche Abteilung der Nationalen Kunstuniversität für Theater und Film „I. L. Caragiale“ Bukarest seit langem abgeschafft, und außerdem gab es keine spezialisierte Institution im Land, die Schauspieler in deutscher Sprache vorbereiten konnte. Die ersten „Sonnenstrahlen“ des Deutschen Staatstheaters Temeswarer kamen mit der Gründung der deutschen Schauspielabteilung auf, diesmal mit der Unterstützung des Germanistik Lehrstuhls der West-Universität und der Hochschule für Musik Temeswar. So wurde auf Initiative der damaligen Theaterintendantin, die wohlbekannte Schauspielerin Ildiko Jarcsek Zamfirescu, als auch dem Dramaturgen des Theaters Hans Lengenfelder, in Zusammenarbeit mit dem damaligen Dekan der Musikhochschule, Prof. Dr. Aurel Brăileanu und dem Lehrstuhlinhaber der Germanistik-Dozent Peter Kottler, die Tür für die Studenten geöffnet, die interessiert waren, einen professionellen Schauspielerstatus für das Deutsche Staatstheater Temeswar zu erwerben.

Die Initiative erwies sich als günstig, so dass beginnend mit dem Jahr 1992 (das Jahr der Gründung dieser Abteilung für die Ausbildung Schauspieler in deutscher Sprache), das Ensemble sich quantitativ und qualitativ bereicherte und bis heute eines der wettbewerbsfähigen Theater in der Theaterlandschaft Rumäniens ist.

Seit dem Jahr 1992 kann man über zahlreiche Generationen von Absolventen sprechen, die nicht nur deutschsprachige Schauspieler geworden sind, sondern die es auch geschafft haben, sich in der künstlerischen Szene im In- und Ausland durchzusetzen. Die Existenz einer solchen Schauspielabteilung in einer Minderheitssprache öffnete den Weg für die Bewegung von fremden Studenten und Lehrenden nach Temeswar, von denen einige Mitglieder des heutigen Ensembles des Deutschen Staatstheaters wurden. Nichtzuletzt ermöglichte die deutsche Abteilung

der Hochschule für Musik und Theater der West-Universität Temeswar eine immer mehr wachsende Sichtbarkeit in dem deutschsprachigen europäischen Raum, woher auch die Einladungen zu professionellen Theaterfestivals in Deutschland, Österreich und in der Schweiz in den letzten Jahrzehnten nach der Revolution erfolgten.

Die Initiative der Schauspielerin Ildiko Jarcsek Zamfirescu hatte dazu beigetragen, dass ein Minderheitstheater sich nicht nur in der einheimischen Kulturlandschaft behaupten konnte, sondern auch in dem gesamten europäischen Raum, weswegen ich es wage zu behaupten, dass es auch für den Titel Temeswars als europäische Kulturhauptstadt verantwortlich ist.

Die Qualität des künstlerischen Aktes und der Erwerb eines wichtigen Platzes unter den Theatern Rumäniens waren nur Dank der Verbesserung des szenischen Zustandes und des Ensembles des Deutschen Theaters. Eine andere außerordentliche rettende Idee der Intendanz dieser Institution war die Einsetzung der Simultanübersetzung, aus dem Wunsch heraus, zu den Aufführungen auch nichtdeutschsprechende Zuschauer zu bringen, die den Stil und das Repertoire des Deutschen Staatstheaters Temeswar wahrnehmen und kennenlernen sollten.

### *2.2.2. Entwicklung der Simultanübersetzung — am Beispiel des Deutschen Staatstheaters Temeswar*

Die erste Aufführung, die simultan übersetzt wurde, geschah am 29. Mai 1993 mit Heinrich von Kleists *Guiskard*, in der Regie von Sascha Bunge und Titus Faschina, Bühnenbild Björn Reinhardt, allesamt Gäste aus Deutschland. Kleists Stück war als ein anspruchsvolles Werk angesehen, das sich vornahm, die antike Tragödie im Stil von Sophokles und die Figuren nach dem Vorbild Shakespeares zu vereinen. Leider hatte Kleists Ehrgeiz zu leiden, da sein Manuskript verloren ging und das Übriggebliebene stellte eine Nachbearbeitung eines Fragments des Originalwerks dar.

Jedenfalls ist es wichtig, dass das von der Intendanz des Deutschen Staatstheaters Temeswar ausgewählte Stück nicht nur eine Premiere des Repertoires darstellte, sondern auch die Premiere der Einsetzung des

Simultanübersetzungssystem. Der 29. Mai 1993 sollte als Premiere in der Geschichte des Deutschen Staatstheaters als eine Landespremiere der Minderheitstheater in Rumänien, aber auch eine als einprägsame Anekdote dieses Theaters bleiben. Es ist selbstverständlich, dass ein großer Vorteil die Übermittlung der Botschaft der Aufführung den nichtdeutschsprachigen Zuschauern darstellte. Die Simultanübersetzung erlaubte auch die Sichtbarkeit von deutschen Theateraufführungen im rumänischen Kulturbereich zu erhöhen. Nicht zuletzt war das System leicht einzusetzen, da man nur passende technische Bedingungen benötigte, einen Übersetzungsraum und einen Übersetzer. Wenn wir auch den bereits übersetzten Text in rumänischer Sprache berücksichtigen, was den Aufwand der Person im Übersetzungsraum erheblich verringert, können wir feststellen, dass ein solches System sehr einfach anzuwenden ist.

Natürlich beweist die Statistik in so vielen Fällen, dass die Pläne nicht mit den Erwartungen ganz übereinstimmen, und das Deutsche Staatstheater Temeswar war damals keine Ausnahme. So begann am Abend des 29. Mai 1993 die Premiere der Aufführung *Guiskard* für die gewöhnlichen Zuschauer und die nichtdeutschsprachigen Zuschauer, die zum ersten Mal dieses Theater besuchten und die am Eingang Kopfhörer bekamen, über die sie die Übersetzung ins Rumänische anhören konnten. Die Person, die den Text übersetzte, war der Dramaturg der 80er Jahre, Franz Csiky, der ebenfalls vor einer Premiere stand: er hatte noch nie eine deutschsprachige Aufführung ins Rumänische simultan übersetzt. Der Text wurde somit in seiner Ganzheit vorgelesen, sodass die Zuschauer den Inhalt des Stückes in der ersten halben Stunde erfuhren und den Rest der Zeit die Aufführung verfolgen konnten, ohne von der Stimme des Übersetzers „gestört“ zu werden. Die Aufführung *Guiskard* blieb in der Erinnerung des Theaterkollektivs als ein genussvolles Ereignis, aber auch als eine Landespremiere, durch die Einführung der Simultanübersetzung, ein System, das bald danach auch am Ungarischen Staatstheater in Klausenburg eingesetzt wurde, nämlich ab der Spielzeit von 1994.

In der Zeit der Umsetzung wurde das Simultanübersetzungssystem allmählich verbessert, sodass die Übersetzer lernten den vorgelesenen Text mit dem auf der Bühne gesprochenen Text zu synchronisieren. Es bedarf einer gewissen Anpassungszeit, mit Teilnahme bei den Proben, Aufzeichnung aller Pausen und Atemzüge der Schauspieler, um eine gleichzeitige Empfangsübertragung zu ermöglichen. Die Übernahme der Simultanübersetzung von dem künstlerischen Personal des Theaters wurde durch eine bessere Sprachübertragung, einen schnelleren Empfang der Pausen und Atemzüge der Schauspieler, sowie auch eine genauere Kenntnis des Bühnenprozesses motiviert.

Die Simultanübersetzung fundiert auf einem einfachen Mechanismus der Wiedergabe eines schon ins Rumänische übersetzten Textes, der mit Hilfe eines Mikrofons in einem Raum, in dem der Ton von der Bühne erfasst wird, geschieht, damit der Übersetzer sich mit dem Bühnentext in Echtzeit synchronisieren kann. Es besteht jedoch ein Bedarf an Genauigkeit beim Sprechen der Wörtern aus dem übersetzten Text, durch eine gute Kontrolle des Atems des Übersetzers, um das Ohr des Publikums nicht zu stören, sowie eine sorgfältige Manipulation des Textes, so dass keine Wiedergabe des Geräusches beim Umblättern der Textseiten durch das Mikrofon zu hören sein soll.

Das Erlernen des korrekten Mechanismus der Wiedergabe am Mikrofon geschieht relativ schnell, aber es benötigt auch so manche Proben. Der Schauspieler, der die Aufgabe hat, eine gewisse Aufführung simultan zu übersetzen, muss bei wenigstens zwei Proben teilnehmen, um sich die Bühnenhandlung, mit der Bühnenvision, mit den Pausen zwischen den Szenen, mit dem Atemrhythmus der Schauspieler, mit den Pausen zwischen den Szenen vertraut zu machen, um in perfekter Synchronisierung mit der Aufführung zu sein. Somit kann der Zuschauer in Echtzeit verfolgen, was auf der Bühne gesagt wird, ohne dass er beim Zuschauen der Bühnenhandlung oder beim Einsetzen der spezifischen visuellen und auditiven Bühnenmittel gestört wird.

Im Laufe der Jahre gab es Schwierigkeiten bei der Klangwiedergabe in den Kopfhörern, die durch die Änderung des Empfangkanals durch den Zuschauer oder der Frequenzverschiebung der Tonwiedergabe ausgelöst wurden. Das Ergebnis war die Unfähigkeit die Übersetzung der Aufführung mitzuhören. Manchmal empfangen die Kopfhörer Frequenzen von lokalen oder regionalen Radiostationen, was für die Zuschauer, die das Übersetzungssystem benutzten, als Störung galt.

Zurückkommend zur eigentlichen Übersetzung des Textes, ist hervorzuheben, dass ein sehr wichtiger Aspekt die verwendete Sprache darstellt. Der übersetzte Text darf kein eigenständiges literarisches Werk sein, in dem sich der Zuschauer zwischen Metaphern und szenischen Gleichnissen bewegt, sondern er soll einfach, zugänglich, vorzugsweise auf der „Zunge“ des Schauspielers, um einen im Bühnenraum verwendeten Ausdruck zu benutzen. Die Botschaft wird dadurch an den Zuschauer genauer übertragen, wobei Situationen vermieden werden, in denen der Schauspieler schon lange aufgehört hat zu sprechen, wobei die Simultanübersetzung noch läuft.

Ein anderer sehr wichtiger Aspekt ist, wie man den übersetzten Text wiedergibt: Die Person, die den übersetzten Text liest, darf den Text nicht interpretieren, um nicht die Diskrepanz zwischen dem Spiel und der szenischen Interpretation bzw. der Übersetzung des übersetzten Textes zu erzeugen. Daher ist die Übersetzung, vermittelt über die Kopfhörer, ohne Interpretation, ohne Modulationen und Nuancen zu realisieren. Der Text wird „platt“ (blanc) gelesen, die Pausen der Darsteller oder die technischen Pausen der Aufführung werden respektiert (und hier weise ich auf die musikalischen Szenene, visuelle Eingriffe, Änderung des Bühnenbildes usw. hin).

### *2.2.3. Vor- und Nachteile der Übertitelung*

Das Simultanübersetzungssystem hat am Deutschen Staatstheater Temeswar jahrelang funktioniert, solange die Aufführungen es gestatteten, bis die technische Evolution ein anderes technisches Verfahren hervorbrachte: die Übertitelung.

Die Technik der Übertitelung wurde vom Deutschen Staatstheater Tübingen nach 2005 übernommen, und zwar nach der Entwicklung dieser Methode für entsprechende Produktionen, sowie der einfachen Vermittlung des übersetzten Textes, ohne eine stimmliche Überlappung des Übersetzers mit den Stimmen der Schauspieler. Die Übertitelung hat sich im Hinblick auf den Aufwand und die Vorbereitungszeit als leistungsfähiger erwiesen, weist aber auch einige Unzulänglichkeiten auf. Im Gegensatz zur Simultanübersetzung kann der übertitelte Text während der Aufführung nicht geändert werden. Wenn der Schauspieler also während seines Spiels eine Replik vergisst oder Repliken hinzufügt, kann der Übersetzer nicht in Echtzeit übermitteln und übersetzen, was der Schauspieler sagt, ohne dass der Zuschauer es merkt. Der übertitelte Text erlaubt keine Änderungen während der Aufführung, so dass jeder Eingriff im Text, ob hinzugefügt oder gestrichen, vom Zuschauer wahrnehmbar ist.

Da wir in beiden Fällen über eine Technik der Wiedergabe eines zu übersetzenden Textes sprechen, erscheint die Übertitelung als sparsam, aber auch zugleich frustrierend, sowohl für den Schauspieler, als auch für den Zuschauer. Daraus ergibt ein Vergleich der beiden Methoden folgende Vor- und Nachteile:

1. Der Schauspieler muss den Text mit mathematischer Präzision beherrschen, damit die ausgesprochenen Repliken mit der Reihenfolge des übersetzten und übertitelten Textes übereinstimmen. Leider hemmt diese Tatsache die spontane Handlung und die szenische Improvisation des Schauspielers, was dazu führt, dass der künstlerische Akt, im Sinne der Bühnenaussprache, linear und rigoros wirkt. Die Ausdrucksfreiheit des Schauspielers wird verringert und dadurch wird er zum Sklaven seines eigenen Textes.

2. Der Zuschauer muss lesen können, sonst versteht er den Text nicht. Infolge dessen, da die Aufführungen für Kinder auch übertitelt sind, müssen diese das passende Alter haben, um den übertitelten Text selbst lesen zu können. Es ist jedoch nicht zwingend erforderlich. Dennoch taucht die

Frustration des Schauspielers auf, der während der Interpretation seiner Rolle ständig von einem Summer der Eltern, Großeltern oder Betreuer aus dem Zuschauerraum gestört ist, die den Vorschulkindern den übertitelten Text vorlesen. Das Ergebnis ist vorhersehbar: egal auf welcher Seite man sich befindet, Bühne oder Zuscherraum, stört die Existenz der Übertitelung.

3. Der Anzeigepplatz des übertitelten Textes verändert sich je nach Bühnenbild der Aufführung. Der Zuschauer kann somit erwarten, dass die Übertitelung direkt über seinem Kopf steht, was dazu führt, dass er die Aufführung nur zum Teil verfolgen kann, und zum Schluss sich wegen Nackenschmerzen beschwert. Die Übertitelung kann zentral im Aufführungsraum sichtbar sein, d.h. dass der Besitz einer Karte oder einer Einladung in der ersten Reihe kein Vorteil ist, im Gegenteil.

4. Die Technik der Übertitelung macht es oft schwierig spektakuläre Mittel zu verwenden und somit leidet der Light-Design-Bereich am meisten. Die Intensität des Lichtes, die Art der Filter können beeinflusst werden bzw. können die Genauigkeit des übertitelten Textes verringern.

5. Sehbehinderte Zuschauer können Schwierigkeiten beim Lesen des übertitelten Textes haben, falls der übersetzte Text wegen der Größe der Buchstaben oder wegen Brillengebrauchs schwer zu lesen ist.

6. Das Geheimnsvolle der szenischen Handlung wird oft durch die Abwesenheit der perfekten Übereinstimmung des übersetzten Textes der Übertitelung mit dem Bühnenspiel vorzeitig enthüllt. Diese Tatsache ist möglich durch die Einrahmung des übersetzten Textes in dem Wiedergabeprogramm, sowie der Möglichkeit, dass die Textprojektion des Beamers während der Aufführung Störungen erleiden kann, die nicht in Echtzeit behoben werden können.

Alle diese Situationen sind für die Aufführungen spezifisch, die sich an ein Publikum wenden, dem die aufgeführte Sprache fremd ist, und für die Minderheitstheater, die mit Hilfe der Übertitelung als Mittel zur Übersetzung des szenischen Textes umgehen.

### Schlußfolgernde Bemerkung

Sowohl im Falle der Simultanübersetzung, als auch im Falle der Übertitelung kann man leicht feststellen, dass der Zuschauer, dem die aufgeführte Sprache fremd ist, zwischen dem Übertragen der Bühnenbotschaft und dem Empfang in Zeitabständen, sich benachteiligt fühlt. Natürlich spricht man von Sekunden, aber diese Sekunden sind im Fall der Komödien z.B. vital, wenn die Reaktionen der Zuschauer, die die Übertitelung verfolgen, nach Ablauf der komischen Situation, erst zu lachen beginnen. Als Schauspielerin kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen, dass während der Aufführungen, mit einem zahlreicheren nichtdeutschsprechendem Publikum als das deutschsprachige Publikum, die Beziehung zwischen dem Zuschauer, der auf die Übersetzung angewiesen war und dem auf der Bühne agierenden Schauspieler meistens ein sogenanntes *delay* / eine Verzögerung erlitt, die bis zum Schluss der Vorstellung schwer nachzuholen war.

Mit all den Unzulänglichkeiten, die durch das Simultanübersetzungssystem geschaffen wurden, kann man mit Überzeugung feststellen, dass dieses Verfahren dem Zuschauer und dem Bühnenakt eine kleinere Unbequemlichkeit hervorrufen als deren Abwesenheit. Dank der Einsetzung in den Minderheitstheatern wird die Brücke zwischen dem kulturbewussten Publikum und den Schauspielern oder Künstler verschiedener Ethnien aus unserem Land (und aus dem Ausland) so gestärkt, dass heute die Statistik zeigt, wie das Rating der Minderheitstheater in Rumänien und die Ausdrucksmöglichkeiten auf der rumänischen Bühne gestiegen sind.

Im Falle des Deutschen Staatstheaters Temeswar kann die Einsetzung des Simultanübersetzungssystems als Chance in der Theaterbranche gesehen werden, die sich nicht nur in der wachsenden Anzahl der nichtdeutschsprachigen Zuschauer konkretisiert hat, sondern auch in der Behauptung eines Festivals, das die besten Aufführungen aus Rumänien und Europa zusammenbringt, und zwar EUROTHALIA.

Bereits während der sechsten Auflage erleichterte das Festival die Anwesenheit im Aufführungssaal jedwelcher ethnischen Gruppen durch

die Kombination dieser zwei Übersetzungsarten, die Simultanübersetzung und die Übertitelung. Somit erhalten die internationalen eingeladenen Aufführungen beim Festival eine doppelte, sogar dreifache Übersetzung, wie es in der Auflage des EUROTHALIA Festivals vom Oktober 2017 geschah, als das Jüdische Theater aus Warschau die Aufführung *Dybbuk* präsentierte. Das Ensemble aus Polen spielte in Yiddisch und Polnisch, wobei die Aufführung ins Rumänische, Englische und Deutsche übersetzt wurden, indem es beide Verfahren kombinierte.

Diese Methode der gleichzeitigen Verwendung der beiden Übersetzungsarten ist in der Regel bei internationalen Theaterfestivals, sowohl im Land als auch im Ausland, anzutreffen. Die Unzulänglichkeiten solcher Übersetzungen sind leicht zu entdecken — ich weise hier auf technische Störungen hin, die zum Zeitpunkt des Empfangs der übersetzten Botschaft der Aufführung und der Reaktion des Zuschauers auf diese auftreten können.

Tatsache ist, dass für das Deutsche Staatstheater Temeswar, das Einsetzen der Simultanübersetzung und die Ergänzung mit der Übertitelung, eine rettende Lösung für die wachsende Anzahl der nicht deutschsprachigen Zuschauer und für die Sichtbarkeit des Theaters unter den professionellen Theatern aus dem Land war. Derzeit gehört das Deutsche Staatstheater Temeswar zu den professionellsten Theatern in Rumänien, mit zahlreichen Preisen auf nationalen und internationalen Festivals. Zugleich sei bemerkt, dass der Stellenwert des Theaters als eine selbstbewusste Kunsteinrichtung zu betrachten ist, die im Wandel der Zeit als ein wichtiger Kulturträger in deutscher Sprache und der deutschen Kultur gilt.

### **Literaturverzeichnis**

Berwanger, Nikolaus; Junesch, Wilhelm: *Zwei Jahrzehnte im Rampenlicht. Eine illustrierte Chronik des Deutschen Staatstheaters Temeswar*, Kriterion, Bukarest, 1974.

Csiky, Franz, *25 Jahre Deutsches Staatstheater*, Temeswar, (Theaterinterne Publikation) 1978.

- Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan”, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2009.
- Document: *Carta Europeană a Limbilor Regionale sau Minoritare* în *Altera*, nr. 2/1995.
- Document: *Gong mit der gesamten Premierschau 1953-1991, Stand August 2001*, Deutsches Staatstheater Temeswar, 2001.
- Dornbach, Anna, *Deutsches Theater in Temeswar*. Erlangen- Nürnberg (Magisterarbeit) 1991.
- DUDEN, <https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Minderheit> [letzter Zugriff: 12.10.2017].
- Fassel, Horst: *Bühnen-Welten vom 18.-20 Jahrhundert. Deutsches Theater in den Provinzen des heutigen Rumänien*. Cluj-Napoca, 2007
- Fassel, Horst: *Das Deutsche Staatstheater Temeswar (1953-2003). Vom überregionalen Identitätsträger zum experimentellen Theater*, LIT Verlag, Berlin, 2011.
- Lengenfelder, Hans, *Gong. DSTT. Rückblick und Perspektiven*, Timișoara, 1991.
- Nan, Bogdan: *Die Geschichte des Deutschen Staatstheaters Temeswar in Bild und Wort*, Temeswar, Mirton, 2011.
- Pechtol, Maria: *Thalia in Temeswar. Die Geschichte des Temeswarer deutschen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert*, Kriterion, Bukarest, 1972.
- Ringler-Pascu, Eleonora: „*Im Spiel der Zeiten. Zur wechselvollen Geschichte des Deutschen Staatstheaters Temeswar und seiner Rolle als Kulturträger*”, in: „*Idealisierte Heimaten*”, *Spiegelungen*, Heft 2/2017.
- Ringler-Pascu, Eleonora: *Zwischen Kanon und Nicht-Kanon. Das Deutsche Staatstheater Temeswar*, in: *Kanon und Literaturgeschichte*, Arnulf Knafl (Hrsg.), Praesens Verlag, Wien, 2010.
- Tompa Gabor, in: Ovidiu Cornea, „*INTERVIU Tompa Gábor: Cei care trăiesc la interferențele mai multor culturi devin mai bogați spiritual*”, 28 septembrie 2015, online <http://flaneur21.com/ro/mini-interviu-tompa-gabor-toti-cei-care-traiesc-la-interferentele-mai-multor-culturi-devin-mai-bogati-spiritual> [letzter Zugriff: 11.11.2017]:
- <http://www.rador.ro/2014/12/18/analiza-minoritate-nationale-din-romania-intre-aspiratii-si-reality/> [letzter Zugriff: 22.10.2017]
- <https://adinterculturala.wordpress.com/studii-in-arhiva/definirea-conceptului-de-minoritate-nationala/> [letzter Zugriff: 6.11.2017]
- [http://www.banaterrea.eu/romana/files/teatru\\_liric.pdf](http://www.banaterrea.eu/romana/files/teatru_liric.pdf) [letzter Zugriff: 6.11.2017]
- [http://www.deutschlandfunk.de/vom-minderheiten-theater-zur-festen-groesse-im-kulturbetrieb.691.de.html?dram:article\\_id=45859](http://www.deutschlandfunk.de/vom-minderheiten-theater-zur-festen-groesse-im-kulturbetrieb.691.de.html?dram:article_id=45859) [letzter Zugriff: 11.11.2017]
- <http://www.dri.gov.ro/driold/documents/Multilingvism%20si%20limbi%20minoritare%20in%20Romania.pdf> [letzter Zugriff: 11.11.2017]

**2.**

**TEATRU ÎN DIALOG**



**THEATER IM DIALOG**



**THEATRE IN DIALOGUE**





# Political Theatre and Melodrama

Teatrul politic și melodrama

Politisches Theater und Melodrama

RADU TEAMPĂU

(Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca)

**Abstract:** The present paper starts from the analysis of the radicalization of speech and theatrical staging in its political theatre dimension. We advance the hypothesis that this radicalization comes from the erasure of the boundaries between artistic and social aspects of the performance. A first consequence seems to be the deletion of the spectator's posture by his involvement in the stage act through an instant adherence to a sum of ideological customs which make up the narrative body of stage acts. From this perspective, the political theatre generates the spectator's delocalization from his impartial position of safety and involves him in the development of strong emotions and accentuated pathos that arise as a consequence of his involvement in the stage act. By engaging the spectators into the role play, the scenic set of instruments has in view to create an audience marked by strong interpersonal relationships within the social group formed on the occasion of the representation, an audience capable of giving voice both to the desire and the ideological means necessary to the attempt of changing the world. However, this change of the world as a social reform rather implies changing the way of looking at the world than the actual change of the world. Observing this possible reality in the way of manifestation of the political theatre, we advance the hypothesis that this type of theatre finds its correspondent in the scenic techniques of the melodrama.

**Keywords:** political theatre; radical performance; melodrama; oppressor; oppressed; emotivity.

**Rezumat:** Acest studiu reprezintă o analiză a radicalizării discursului teatral și a transpunerii scenice din perspectiva dimensiunii sale politice. Pornim de la ipoteza că această radicalizare este rezultatul dispariției granițelor dintre artistic și social la

nivelul performance-ului. Prima consecință este eliminarea statutului de spectator prin implicarea acestuia în actul teatral și aderarea sa la anumite tipare ideologice care compun părțile narative ale acțiunilor scenice. Din această perspectivă, teatrul politic dislocă spectatorul din poziția sa de observator imparțial și îl angajează în actul teatral, provocându-i emoții puternice și un patos accentuat de implicarea sa scenică. Angajarea spectatorului în actul teatral duce inevitabil la crearea unui set de instrumente scenice care provoacă publicul să interacționeze în cadrul grupului social creat în timpul reprezentației și să își exprime doleanțele ideologice care contribuie la transformarea lumii.

De fapt, această radicalizare socială nu transformă lumea, ci modul în care privim această lume. De aceea, îndrăznim să avansăm ipoteza că teatrul politic își găsește corespondența în mijloacele scenice ale melodramei.

**Cuvinte cheie:** teatru politic; *radical performance*; melodramă; asupritor; asuprit; emotivitate.

### Radicalization of theatrical discourse

Taking into consideration such leading representatives of Political Theatre as Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Judith Malina, Julien Beck, Dario Fo, Franca Rame or Augusto Boal, we find that their artistic position seems to be clearly conditioned by the Marxist doctrine. It is not only their personal assumption of this pattern of thought, but also the appreciation of one another, such as Augusto Boal's claim on Bertolt Brecht: "Brecht should have called his [poetics] by its name: Marxist poetics!"<sup>1</sup>, or Judith Malina's view on Erwin Piscator: "It was Marx who said that philosophers in the past had interpreted the world but the point now is to change it — and I believe that Piscator took Marx's statement as a fundamental percept, applicable not only to philosophers but to his own work in theatre."<sup>2</sup>.

The adoption of this perspective on the world as society does not occur mechanically, but along with a continuous adaptation to the specific requirements of the stage. Relevant, in this sense, may be Joseph Farrell's

<sup>1</sup> Boal August: *Theatre of the Oppressed*, translated into English by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, Pluto Press, London, 2008, p. 78.

<sup>2</sup> Malina Judith: *The Piscator Notebook*, Routledge, New York, 2012, p. 27.

observation about Dario Fo: “When Fo chose to use theatre for that end, he turned to a modern philosophy — Marxism — and to theatrical devices of the past — those used by the *giullare*.”<sup>3</sup> In Fo’s case, it is obvious that we are dealing with the conjunction between the Medieval-Renaissance acting techniques of the *buffoonery* and the Marxist conceptual message. Tim Prentki’s remark about Augusto Boal and Bertolt Brecht appears to be equally clear: “In terms of the ideological underpinning, Augusto Boal stands in relation to Paulo Freire as Brecht does to Marx.”<sup>4</sup> Paulo Freire, philosopher and educator, influenced by Frantz Omar Fanon and Karl Marx, makes the following statement: “the radical is never a subjectivist”<sup>5</sup>. In this sense, it is evident that the radicalization of the theatrical discourse and visual means of scenic expression is solidly assimilated by Augusto Boal and used as a method of efficacious objectivation in both theatrical and social realities. This radicalization of the theatrical discourse and stage incarnations comes from the erasure of the boundaries between artistic and social areas: “The sandwiching of social and artistic forms blurred the difference between everyday and aesthetic experience, producing a hybrid genre that challenged the distinctions between the high and popular arts, we might add, even between art and daily existence, between professional and non-professional cultural production, between International Festival triumph and local community celebration.”<sup>6</sup>

The *social-artistic sandwich*, as Kershaw calls it, materializes itself as a direct consequence of the annihilation of the distance between spectator and actor envisaged by the representatives of the political theatre. “First, the

<sup>3</sup> Farrell, Joseph and Antonio, Scuderi (editors): *Dario Fo: Stage, Text and Tradition*, Southern Illinois University, Carbondale, 2000, p. 9.

<sup>4</sup> Prentki, Tim: *Applied Theatre: Development*, Methuen Drama, London, 2015, p. 20.

<sup>5</sup> Freire, Paulo: *Pedagogy of the Oppressed*, translated in English by Myra Bergman Ramos, introduction by Donald Macedo, Bloomsbury, New York, 2012, p. 38.

<sup>6</sup> Kershaw, Baz: *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, Routledge, New York, 2013, p. 11.

barrier between actors and spectators is destroyed: all must act, all must be protagonists in the necessary transformations of society.”<sup>7</sup>.

The eradication of the distance, the *barrier*, in Boal’s terms, between spectator and actor can be operated only if the following idea is taken into account: “I learned from him [Erwin Piscator] a great deal. I learned first of all that everything is theatre.”<sup>8</sup>.

In this context, marked by Erving Goffman’s vision of society, where the distance between actor and spectator has been abolished, one notices not only a status update of the spectator, the spectator-actor (protagonist), but also a destruction of any possibility of being a spectator, i.e., of being a passive or active observer, free to perceive, internalize, choose the course of action and, eventually, act. This update / destruction is confirmed by a radical invasion of theatre in daily existence: “... the mediatisation of society disperses the theatrical by inserting performance into everyday life — every time we turn into the media we are confronted by the representational style of a performative world...”<sup>9</sup>.

Nevertheless, the step taken in front of the *king’s door / stage mirror*, into the public space, not as a projection from beyond the door, anchored in the imagery unexposed to the sight, leads to the cutting of the umbilical cord between actor and character, between character and imagery. The price paid is that of seeing art as a common element, a natural resource ready to be consumed on industrial-scale. The theatre performance is no longer an event; a paradigm which recalls Călinescu’s perspective on art: “... kitch has become one of the central factors of *modern civilized* life, the

<sup>7</sup> Boal, Augusto: 2008, p. xxiv.

<sup>8</sup> Malina, Judith: in *The Segal Center, Radical Legacies: Living Theatre Founder Judith Malina on Erwin Piscator*, November 8th 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=iI0qHCUI51U>, 2016, [Published on Jun 10, 2016 — Accessed on July 11, 2017].

<sup>9</sup> Kershaw, Baz: 2013, p. 6.

kind of art that normally and inescapably surrounds us”<sup>10</sup>. A remark that, in turn, reminds us of Guy Debord: “... the spectator does not feel anywhere at home, as the performance is everywhere”<sup>11</sup>.

From a conceptual point of view, radicalization seems to be not only a recurrent idea shared, in a greater or lesser degree, by all the practitioners of this type of theatre, but also the formal idea towards which they tend: radical performance might usefully replace political theatre, not because it will enable us to somehow settle the issues raised by the promiscuity, elusiveness, ubiquity, ambivalence and boldness of the political in post-modernism, but rather because it will allow us to more directly encounter them.<sup>12</sup> It is noticeable how *political theatre* can be acknowledged as *radical performance*. Amazingly, in his endeavours for radicalization, for excess, Boal reaches an assertion at the opposite end: “The error is not in the value itself, but in its excess.”<sup>13</sup> Probably this makes sense only if the concept is relativized and thus some excesses, radicalizations are acceptable, while others are not.

The radicalization of the political theatre positioning in society comes as a consequence of observing the social systemic dysfunctions. Society allows and even favours the establishment of an oppressor-oppressed relationship between individuals. Being aware of the fact that this relationship is inevitable, political theatre practitioners do not remain insensitive. They urge us to take an active stance in remodelling the world. And they use theatre as a tool of operating changes within the social reality in order to dissolve the relationship, between individuals, centred upon the oppressive-oppressed principle. Erwin Piscator’s statement about *Oops, we live!*, which

<sup>10</sup> Călinescu, Matei: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, p. 8

<sup>11</sup> Debord, Guy: *Societatea spectacolului: Comentarii la societatea spectacolului*, trad. și note Ciprian Mihali și Radu Stoenescu, prefață Radu Stoenescu, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1998, p. 23, our translation in English, Romanian text: “... spectatorul nu se simte nicăieri acasă, căci spectacolul e pretutindeni.”

<sup>12</sup> See: Kershaw, Baz: 2013, p. 17.

<sup>13</sup> Boal, Augusto: 2008, p. 77.

he directed in 1927, confirms this perspective: When the curtain fell, after the scene of the prison and the last words of old Meller: There is only one way: to hang yourself or to change the world, the proletarian youth, breaking the fourth wall, spontaneously intoned The Internationale, and we all stood up, joined in and sang the revolutionary anthem up to the end.<sup>14</sup> In fact, according to this cue, *hang yourself or change the world*, there is only one choice left, i.e., between the refusal to bear an individual existence as an oppressed one and the courage to change the world that allows such oppression.

### **Self-manifestation and group-manifestation**

Considering the individual as an expression of the *self*, several aspects are outlined in the political theatre: the awareness of the importance of experience and individual acts in the theatre: "... the theatre deals with individuals"<sup>15</sup>. So, the individuality, the subjectivity of the individual, plays a major role: We're always making theatre, remarks Judith Malina, that is, we're always playing theatre because we're always trying to project what is inside of us — our feelings, our thoughts — with a vocabulary that is inadequate to every saying that is inside us.<sup>16</sup> Theatre is understood as a projection of subjectivity. The idea is taken forward and the actor is simultaneously the spectator of his own actions: we have theatre inside because we act, and paradoxically, we are the observers, we are the spectators.<sup>17</sup> This projection of subjectivity is instinctive and constant: "theatre is what we have inside. We are animals that have the privilege of being actors because we are acting all the time, but in the same time we are spectators of our actions"<sup>18</sup>.

<sup>14</sup> See: Piscator, Erwin: *Teatrul politic*, Editura Politică, București, 1966, p. 185.

<sup>15</sup> Boal, Augusto: 2008, p. 76.

<sup>16</sup> See: Malina, Judith: 2016, [Accessed on 25.08.2017].

<sup>17</sup> See: Boal, Augusto: in *The Spartacat*, Augusto Boal (April 16, 1931 - May 2, 2009) — PART 1, <https://www.youtube.com/watch?v=HOgv91qQyJc&index=9&list=PL0518483672F5FEE2>, 2009, [Published on May 6, 2009 — Accessed on July 11, 2017].

<sup>18</sup> *Ibidem*.

In this framework, a series of interrogations comes to surface. For instance, when projected out, does subjectivity objectify itself? Once objectified, does it reveal unpredictable connotations? However, in an equation in which actor and spectator are two separate entities, the actor is the one who projects out his / her interiority through scenic actions, and the spectator is the one who observes these actions, internalizes them. If actor and spectator form a single entity, if they are fused into one individual, the moment of *objectivation* between the two stages of *subjectivation*, expression in act and observation of the act, remains, somehow paradoxically, certified only by the subjective testimony of the spectator-actor.

Objectivation is extremely important for the Marxist doctrine, from which political theatre claims its descendancy and whose representatives propose the translation of individual subjectivity to a greater subjectivity, that of the group: The actor ceases to interpret the individual and starts to interpret the group, not as a representative of the group, but as a part of the group, which is much more difficult and at the same time much more creative.<sup>19</sup> It appears that, on stage, the group with its collective consciousness is a powerful form of individual objectivation.

However, thus, the actor's actions are no longer coordinated in order to achieve a personal scenic goal, but are ordered in an assertive expressive image. The scenic image designates what the spectator must understand without offering him the possibility to perceive, to understand what he / she sees according to his / her own personality. For political theatre, the theatrical image involves the contextualization of an individual in a group and of a group in an expressive environment. "The image synthesises the individual connotation and the collective denotation."<sup>20</sup> It is interesting to invoke, in this case, the opinion of a Marxist theorist involved in the spectacle world: "There, where real world transforms itself in simple

---

<sup>19</sup> See: Boal, Augusto: 2008, p. 112.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p.115.

images, these become real beings and efficient motivations of a hypnotic behaviour.”<sup>21</sup>.

The individual cannot define the entire area of the actor's presence/existence on stage during the process of objectivation. It is precisely this limit of the subjective perception radicalization which indicates that the actor exhibits himself in action, and not only as an individuality engaged in a group. From this perspective, one's ipseity does not seem to suffer any real interaction with other ipseities, but only theatrical mediations, frame-ups of the self. Individuality may be viewed as one in a crowd, in a group. But individuality also corresponds to the aspect of Self-manifestation. Individuality is thus identified as a bridge between ipseity and group. From the perspective of political theatre, however, individuality is regarded only as a difficult phase, even an impediment, in the realization of a functional group. In fact, the relevance of ipseity is obstructed to any theatrical preoccupations. One may notice that this perspective is actually pointed out in the theory of political theatre, as Erwin Piscator notes: “The individual instinct was, though not by itself, but in any case, much repressed. The individual identity was actually lost. Then I knew how relative the individual appreciation is, and I have to confess that I have never had more satisfaction only when I managed to depersonalize myself and identify with the mass movement.”<sup>22</sup>.

Therefore, in the political theatre, the individual seems to be seen not only as the intersection between the dimension of interiority and that of belonging to a multitude of similar individuals that form a social group. The individual is understood to be the smallest dimension of the particular, and the particular is always at the basis of the general: “I, a proletarian, am oppressed; we proletarians are oppressed; therefore the proletariat is

---

<sup>21</sup> Debord Guy: 1998, p. 20, Romanian text: „Acolo unde lumea reală se transformă în simple imagini, ele devin ființe reale și motivații eficiente ale unui comportament hipnotic.”

<sup>22</sup> Piscator, Erwin: 1966, p. 286.

oppressed. It is necessary to pass from the particular to the general, not vice versa.”<sup>23</sup>.

On the other hand, by rejecting the philosophical-psychological perspective, political theatre refuses to accept, at the discursive level, the inner compensations of the individual described in psychology: “the poor man fancies himself a millionaire, the child a grow-up. The oppressed wages victorious war on the oppressor, the failure torments or amuses himself with ambitious schemes. All seek compensation through fantasy”<sup>24</sup>. At the level of ipseity, one remarks the validity of the fantasy compensations. The individual projects out also these fantasies. A form through which frustrations are exorcised. If group membership makes this expulsion difficult, the energy of frustration will not dissipate, but will inevitably be taken and multiplied by the group. Therefore, at the social level, there will be disorder in the group perceptions. The social reality of this group will be marked by the compensatory fantasies of each individual who composes the group.

Will theatrical fantasies become public norms? Will political theatre, eventually, become an uninterrupted carnival? Could this be the consequence of the fact that individuality, in political theatre, is interpreted strictly from the perspective of Guy Debord as follows: “any individual reality has become social and directly dependent on the social power, modelled by it.”<sup>25</sup>? Formulated in theatrical terms, the issue of performance reception is, for political theatre, expressed as follows: the performance takes place in front of the audience viewed as an assembly and not in front of the spectator or spectators.

<sup>23</sup> Boal, Augusto: 2008, p. 129.

<sup>24</sup> Jung, C. G.: *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*, translated in English by R. F. C. Hull, Princeton University Press, Princeton, 1976, p. 26.

<sup>25</sup> Debord, Guy: 1998, p. 20, Romanian text: „... orice realitate individuală a devenit socială și direct dependentă de puterea socială, modelată de ea.”

How can the problem of eliminating the relationship between oppressed and oppressor be solved if not by the change of each individual? Achieving the theatrical-social ideal also involves attempts to eliminate oppressive or oppressed behaviour and to establish relationships related to the issue as such: “To this latent but profound revolution that happens day by day, hour by hour, in countless locations, is added a spiritual revolution: a shattering of traditional forms of cohabitation (marriage), an increasing contradiction between codified laws and the real situation (the question of justice), the reversal of scientific and philosophical values, the revision of absolute concepts (Einstein).”<sup>26</sup>.

On the other hand, the representatives of political theatre assume as oppressed not only the members of the proletariat, who are accused of having become too bourgeois. The sphere of the oppressed extends over the young, the races they consider inferior, or women.<sup>27</sup> Thus, by broadening the definition of the oppressed, political theatre becomes more and more challenging and assumes increasingly radical positions over a social order which it considers obsolete: “I wish to invoke in *radical performance* [...] as well as joining in the challenge to old ideas of *political theatre*.”<sup>28</sup>.

Thus we find ourselves in front of a vision of theatre always directed towards the future. The past, which is guilty of perpetuating a language of oppression, must be constantly revised and modified. The political theatre promises a radically different future from the past. A non-Aristotelian future of the theatre because “... the poetics of Aristotle is the poetics of oppression”<sup>29</sup>.

Perhaps Brustein’s observation — “Political theatre has tended to become either official propaganda, on behalf of the socialist present, or polemical preachment in support of a fancied utopian future, even though this is not the way publicly has been grasped, while the mainstream aesthetic theatre

<sup>26</sup> Piscator, Erwin: 1966, p. 281.

<sup>27</sup> Boal, Augusto: 2008, p. 128.

<sup>28</sup> Kershaw, Baz: 2013, p. 18.

<sup>29</sup> Boal, Augusto: 2008, p. 135.

has settled for those specious and mindless products of what Brecht called the bourgeois narcotics factory”<sup>30</sup> — should be understood not by exclusion but by concomitance. Political theatre assumes the status of propaganda, a ritual-utopian promise and energizer so powerful that it removes the need for regeneration. However, the political theatre performance cannot avoid Guy Debord’s definition, namely: “The performance is the ugly dream of modern handcuffed society, which is, ultimately, the expression of its desire to sleep. Performance is the watchman of this sleep.”<sup>31</sup> So, the political theatre performance is still a performance. A consequence of this definition is that by radicalizing the Brechtian position it comes to say, in essence, that even political theatre remains a sleeping pill; a product of the proletarian sleeping pills factory, if we were to express it in Brechtian terms because, through radicalization: “The performance is ideology par excellence, because it exposes and manifests in its fullness the essence of any ideological system: impoverishment, servitude and denial of real life.”<sup>32</sup>

From this perspective, *the political theatre / radical performance* may also be seen as a detheatralization of theatre. Detheatralization is inculcated in society’s renewal of ritual. The old rites are abandoned and replaced with new, fresh rites, appropriate to the society we live in. The strong link between political theatre and ritual is highlighted in the Manifesto launched on December 19, 1982 in Rome, by Living Theatre: “I insist on theatre. I insist on it because I recognise it as a ritual...”<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Brustein, Robert: *Reimagining American Theatre*, Hill and Wang, New York, 1991, p. 288.

<sup>31</sup> Debord, Guy: 1998, p. 21, Romanian text: “Spectacolul este visul urât al societății moderne încătușate, care nu e, în cele din urmă, decât expresia dorinței sale de a dormi. Spectacolul este paznicul acestui somn.”

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 71, Romanian text: „Spectacolul este ideologia prin excelență, pentru că el expune și manifestă în toată plenitudinea sa esența oricărui sistem ideologic: sărăcirea, aservirea și negarea vieții reale.”

<sup>33</sup> Malina, Judith; Erica, Bilder: *Theandric: Julian Beck’s Last Notebooks*, Harwood Academic Publisher, Chur, 1992, p. 2.

The ritual dimension of theatre is to be interpreted as a renewal of the vitality of collective ties: “we go to the theatre in search of revitalization”<sup>34</sup>. Social rituals become part of the political ceremony. In this sense, the ceremony is recurrent from a historical perspective. “As ceremony it has bloomed in every society.”<sup>35</sup>. Because “The theatre is a ceremony whose object is to re-vitalize the community.”<sup>36</sup>.

Therefore, political theatre can be characterized by the interest in social rites, the breaking of the fourth wall, even with the risk of cancelling the spectator as a distinct entity from the actor, the emphasis on the pedagogical dimension of theatre, the use of a progressive discourse, the obsessive use, on stage, of technical elements, the alteration of human condition, the continuous test of the limits of social acceptability in terms of theatricality, the change of the world by changing the perspective we look from, the subjective mixture of social forms with artistic forms of human behaviour, the formal absolutization of both discourse and nonverbal behaviour as regards the irreconcilable dichotomy oppressed-oppressor, in the sense of establishing impenetrable boundaries between the oppressed and the oppressor; the oppressed cannot become oppressor, and the oppressor cannot become oppressed; preoccupation for the hegemony of the context on morphology and for the hegemony of the syntax on morphology.

From another perspective, we notice that the spectators of political theatre prove to be quite numerous. The legitimate question would be: What might be the cause of its public success? We advance the hypothesis that this is due to the fact that there is a close connection between political theatre and melodrama. Numerous scholars have emphasized the common body of political theatre and melodrama aesthetics. Significant, in this respect, is the observation: “it seems unlikely that the history of melodrama can be written without a better understanding of what happened to

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibidem*, p.1.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

political theatre”<sup>37</sup>. This highlights the idea that what attracts the spectator to political theatre is its melodramatic dimension.

### Connections between political theatre and melodrama

*Melodrama* and *political theatre* share many points of view, many problematics. For example, the class struggle problematics: “I see melodrama as an aesthetic form (on stage and in popular fiction) as produced from the traumas of class struggle and in the context of a search for identity, social order, and clear moral rules by which to live in modernity.”<sup>38</sup>. Also, the attempt to be on the oppressed people’s side, to speak on their behalf and protect them: “On the other hand, melodrama took on itself the dramatic task of depicting the trials of the unjustly oppressed.”<sup>39</sup>. Strong emotions experienced by the actor are also present in melodrama: “conceiving psychic conflict in melodramatic terms and acting out the recognition of the repressed, often with and on the body”<sup>40</sup>. Both political theatre and melodrama share the preoccupation for sensational and out of the ordinary situations: “The terms *melodrama* and *melodramatic* are also, in an extended sense, applied to any literary work or episode, whether in drama or prose fiction, that relies on implausible events and sensational action.”<sup>41</sup>. At the same time, both manifest the tendency toward generalization: “The melodrama by totally eschewing the controversial, what Whitehead calls *question of secondary generality*, became wholly the vehicle of ideas so translucent that there

<sup>37</sup> Moody, Jane: *Ichbald, Holcroft and the Censorship of Jacobin Theatre*, in: Lilla Maria Cristafulli & Keir Elam (editors), *Women’s Romantic Theatre and Drama — History, Agency, and Performativity*, Ashgate, Farnham, 2010, p. 210.

<sup>38</sup> Kaplan, E. Ann: *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2005, p. 72.

<sup>39</sup> Buckler, Julie A.: *Melodramatizing Russia: Nineteenth-Century Views from the West*, in: Louise McReynolds and Joan Neuberger (Editors), *Imitation of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*, Duke University Press, London, 2002, pp. 74-75.

<sup>40</sup> Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 22.

<sup>41</sup> Abrams, M. H.: *A Glossary of Literary Terms*, Heinle & Heinle, Boston, 1999, p. 154.

seemed no ideas at all, of notions so pervasive that they were accepted even by those who were most bored and disgusted by the dramatic form.”<sup>42</sup>. As regards the hegemonic tendency to be the substitute for all other genres, if in the case of political theatre everything is theatre, in the case of melodrama, any possible combination of genres is assumed: “We need to situate melodrama somewhere between a specific, fixed, coherent single genre and a pervasive popular mode spanning many different genres. [...] I propose a definitional scheme that analyzes melodrama as a *cluster concept* involving different combinations of at least five key constitutive elements: strong pathos; heightened emotionality; moral polarization; nonclassical narrative mechanics; and spectacular effects. Just a couple, and perhaps even just one, of these elements might prompt the designation of a play or film as a melodrama. The meaning of the term *melodrama* is so ambiguous because there have been so many different historical combinations of these five elements.”<sup>43</sup>. The strong pathos can be perceived also in the speaking technique used in political theatre, as in Judith Malina’s case. High emotionality, as well as moral polarization as a consequence of class struggle, are to be found in political theatre. At the same time, non-Aristotelian or non-classical narrative and spectacular effects based, mainly, as Erwin Piscator notes, on the constant use of new stage technologies, are common elements. Furthermore, the refusal to identify and clearly define the boundaries of political theatre and melodrama represents a new point of convergence: “... presenting melodrama not as a fixed genre with specific characteristics (its diverse manifestations in different times and places make this an almost impossible task), but as a ‘cluster concept’, involving different combinations of two or more constitutive elements applicable to stage and screen”<sup>44</sup>. The relationship established by political theatre

<sup>42</sup> Grimsted, David: *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture 1800-1850*, University of California Press, Berkeley, 1987, p. xvii.

<sup>43</sup> Singer, Ben: *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York, 2001, p. 7.

<sup>44</sup> Hibberd, Sarah: *Introduction*, in: Sarah Hibberd (Editor), *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*, Ashgate, Farnham, 2011, p. 2.

with everyday life and reality is similar to melodrama: “Melodrama thus not only represents everyday existence, it also shapes how other lives are imagined and lived.”<sup>45</sup> The stake placed on exploiting the combination between sensationalism and the emotivity emerged from this sensationalism appears again as a shared element: “As a popular mode that has combined sensational characterizations and exaggerated emotion with often highly complex and involved storylines, characterizations and dialogue, melodrama relies not only on affective modes such as pathos but also on elements of often violent and dangerous action, thrills and surprise.”<sup>46</sup> Relevant to this brief comparative analysis is the use of strong emotions for political persuasion: “Just as melodrama seeks to evoke the greatest possible intensity of emotions in the audience, it also attempts to channel this intensity toward a clear moral/political objective.”<sup>47</sup> Moreover, a common theme, the concern for inadequate living conditions, is noticeable: “Delineating fundamental oppositions swiftly and clearly and narrating intolerable social conditions in such a manner that spectators wish to see injustices alleviated, melodrama makes social conflict legible to everyone while simultaneously arousing the outrage and compassion that are necessary for political action. It is, moreover, an inherently egalitarian genre.”<sup>48</sup> The oppressor-oppressed relationship, in turn, is a major coordinate of political theatre and melodrama: “The stock characters of melodrama were oppressors and their victims: evil aristocrats and tyrannical parents against virtuous maids, steadfast heroes and wronged children.”<sup>49</sup>

<sup>45</sup> Rooney, Monique: *Voir Venir: The Future of Melodrama?*, in: Australian Humanities Review, issue 54 — May 2013, p. 82.

<sup>46</sup> Ibidem, p.84.

<sup>47</sup> Saal, Ilka: *New Deal Theater: The Vernacular Tradition in American Political Theater*, Palgrave MacMillan, New York, 2007, p. 79.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>49</sup> Poole, Robert: *‘To the last drop of my blood’: melodrama and politics in late Georgian England*, in: Peter Yeandle, Katherine Newey, Jeffrey Richards (Editors), *Politics, performance and popular culture: Theatre and society in nineteenth-century Britain*, Manchester University Press, Manchester, 2016, p. 27.

Owing to Peter Brooks's book, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*, published in 1976, in which the author provides a highly useful conceptual tool for melodrama analysis, namely the idea of *melodramatic imagination*, certain elements of identity between political theatre and melodrama become observable.

Both political theatre and melodrama endeavour to identify the oppressive forces and to eliminate them in order to restore social harmony. But this social harmony can be attained only in the future, when innocence, disrupted in a culpable past, might be regained: "The melodramatic action seeks to identify, expel, and punish these forces and to restore the home of virtue or what Peter Brooks has termed *the old society of innocence*."<sup>50</sup> Also, what Brooks attributes as characteristic, the tendency to confront the principle of reality, to break a reality as immutable pattern, is identifiable in political theatre: "Brooks likewise attests to the fundamental hyperbolic gesture inherent in the genre itself. In melodrama, nothing is held back but all is acted out, *nothing is understood, all is overstated* [Brooks]. In speech and gesture, melodrama persistently seeks to break with the reality principle and to indulge desire itself in its *most transparent, unmodified, infantile form* [Brooks]."<sup>51</sup> Brooks' clarifications entitle Ilka Saal to observe that melodrama tends, due to the temptation of excess, to exclude the middle way, a trend identical to that existing in political theatre, especially in its form of *radical performance*: "Furthermore, in its endeavor to recover this *moral occult*, melodrama knows no mediating point of view but operates entirely with the logic of the excluded middle. It is not interested in reconciling the opposition it sets up from the start but always seeks to eliminate one on behalf of the other; that is, it seeks to expel evil and to reward virtue."<sup>52</sup>

Because of this overwhelming excessively revolutionary tendency to exclude the coexistence of extremes, the attraction of opposites principle is left behind. Melodrama is consciously used in politics as political theatre:

<sup>50</sup> Saal, Ilka: 2007, p. 78.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 79.

“In Soviet Russia of the early 1920s, the cultural establishment recognized melodrama as useful vehicle for populist propaganda”<sup>53</sup>, or: “we shall see how Theatre Union expropriated the bourgeois genre of melodrama for a leftist agenda and how it thereby contributed to the formulation of a native theory of political theater”<sup>54</sup>. Thus, we come to talk about the proletarian melodrama: “Overall, proletarian melodrama closely follows the formulaic convention of bourgeois melodrama, only that it transfers the primary conflict from the encounter between virtuous maiden (often working or lower middle class) and ruthless villain (often aristocratic or upper class) to that between workers and their bosses.”<sup>55</sup>. In this context, in which the existence of the proletarian melodrama is recorded, an essential question must be asked: to what extent does melodrama identify with political theatre?

We will take into consideration two aspects. The first is clearly formulated by Ilka Saal: “In the end, the sentimental rhetoric of proletarian melodrama really cuts two ways: On the one hand, it effectively anchors the political in the personal and thereby facilitates identification with social conflict regardless of one’s political allegiance. On the other hand, however, it also precludes a systematic critique of an existing social order.”<sup>56</sup>. The second aspect is related to the scholars’ recognition of melodrama in the artistic expressions of the important representatives of political theatre. In this respect, Anna Santucci remarks: “Boal’s melodramatic Marxism”<sup>57</sup>; C. D. Innes notes: “Only one of the plays performed by Piscator’s Proletarisches Theater has survived. *Russia’s Day*, staged in the autumn of 1920, but its

<sup>53</sup> Buckler, Julie A.: 2002, p. 75.

<sup>54</sup> Saal, Ilka: 2007, p. 78.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>57</sup> Santucci, Anna: *Rehearsing for a Better Future: Revolution in Bertolt Brecht, Augusto Boal, Dario Fo*, 2016, <http://la-fusta.blogs.rutgers.edu/files/2016/10/Santucci-Rehearsing-for-a-Better-Future-Revolution-on-Stage-in-Bertolt-Brecht-Augusto-Boal-and-Dario-Fo-.pdf>, [Published on October 2016 — Accessed on August 21, 2017].

qualities are representative of Agitpop work, it was a short sketch, worked up from a script by Lajos Barta, and it formed part of a triple bill with *The Cripple*, which protested against the treatment of wounded veterans, and *Before the Door*, a crude melodrama calling for mutiny and murder as an answer to the military repression in Hungary. Piscator later claimed that these plays were collective creations, produced during rehearsal; but all three were in fact the work of individual authors, and this claim was due to his wish to emphasize the difference between Agitpop 'scripts' and conventional plays."<sup>58</sup>; also, Amra Raza remarks about one of Dario Fo's characters: "Rosa's passionate outbursts creating melodrama."<sup>59</sup>. Nevertheless, Dario Fo rejects the melodramatic dimension: "Penso che il pubblico abbia capito, soprattutto che si può fare un pezzo serio senza l'urlo, il patetico, la demagogia. Insomma, senza il melodrama."<sup>60</sup>. However, it might be interesting to discuss whether or not melodramatic elements are present in Dario Fo's theatrical instruments derived from the Italian tradition of Commedia dell'Arte.

In conclusion, we remark that the points of contact between political theatre and melodrama are not random. In fact, they are so numerous and powerful that the probability for political theatre to be understood as a particular form of melodrama is extremely high. Even so, melodrama is probably vital only for the early period of political theatre. To surpass the revolutionary-melodramatic paradigm might be a first sign of its maturity.

---

<sup>58</sup> Innes, C. D.: *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972, p. 27.

<sup>59</sup> Raza, Amra: *Dario Fo's Dynamic Frameworks in Trumpets and Raspberries*, 2015, la [http://pu.edu.pk/images/journal/history/PDF-FILES/1-%20PC%20Amra%20Raza\\_52-1-15.pdf](http://pu.edu.pk/images/journal/history/PDF-FILES/1-%20PC%20Amra%20Raza_52-1-15.pdf), [Published on June 2015 — Accessed on August 21. 2017].

<sup>60</sup> Fo, Dario: in: Stefania Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Routledge, London, 2016, e-book, passim.

## Bibliography

- Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, Boston: Heinle & Heinle, 1999.
- Boal, Augusto, *Theatre of the Oppressed*, translated in English by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, London: Pluto Press, 2008.
- Boal, Augusto, in *The Spartacat*, 2009, *Augusto Boal (April 16, 1931 — May 2, 2009) — PART 1*, at <https://www.youtube.com/watch?v=HOgv91qQYjc&index=9&list=PL0518483672F5FEE2>.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven: Yale University Press, 1995.
- Brustein, Robert, *Reimagining American Theatre*, New York: Hill and Wang, 1991.
- Buckler, Julie A., *Melodramatizing Russia: Nineteenth-Century Views from the West*, in: Louise McReynolds and Joan Neuberger, editors, *Imitation of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia*, London: Duke University Press, 2002.
- Călinescu, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.
- Debord, Guy, *Societatea spectacolului: Comentarii la societatea spectacolului*, trad. și note Ciprian Mihali și Radu Stoenescu, prefață Radu Stoenescu, Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 1998.
- Farrell, Joseph and Antonio Scuderi (Editors), *Dario Fo: Stage, Text, and Tradition*, Carbondale: Southern Illinois University, 2000.
- Fo, Dario, in Stefania Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame: Anglo-American Approaches to Political Theatre*, London: Routledge, 2016.
- Freire, Paulo, *Pedagogy of the Oppressed*, translated into English by Myra Bergman Ramos, introduction by Donald Macedo, New York: Bloomsbury, 2012.
- Grimsted, David, *Melodrama Unveiled: American Theater and Culture 1800-1850*, Berkeley: University of California Press, 1987.
- Hibberd, Sarah, *Introduction*, in: Sarah Hibberd (editor) *Melodramatic Voices: Understanding Music Drama*, Farnham: Ashgate, 2011
- Innes, C. D., *Erwin Piscator's Political Theatre: The Development of Modern German Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Jung, C. G., *Symbols of Transformation: An Analysis of the Prelude to a Case of Schizophrenia*, translated in English by R. F. C. Hull, Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Kaplan, E. Ann, *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2005.

- Kershaw, Baz, *The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard*, New York: Routledge, 2013.
- Malina, Judith and Erica Bilder. *Theandric: Julian Beck's Last Notebooks*, Chur: Harwood Academic Publisher, 1992.
- Malina, Judith, *The Piscator Notebook*, New York: Routledge, 2012.
- Malina, Judith, in: *The Segal Center*, 2016, *Radical Legacies: Living Theatre Founder Judith Malina on Erwin Piscator, November 8th 2012*, at <https://www.youtube.com/watch?v=ilOqHCU151U>.
- Moody, Jane, *Ichbald, Holcroft and the Censorship of Jacobin Theatre* in Lilla Maria Cristafulli & Keir Elam (editors), *Women's Romantic Theatre and Drama — History, Agency, and Performativity*, Farnham: Ashgate, 2010.
- Piscator, Erwin, *Teatrul politic*, București: Editura Politică, 1966.
- Poole, Robert, 'To the last drop of my blood': *melodrama and politics in late Georgian England*, in Peter Yeandle, Katherine Newey, Jeffrey Richards, *Politics, performance and popular culture: Theatre and society in nineteenth-century Britain*, Manchester: Manchester University Press, 2016.
- Prentki, Tim, *Applied Theatre: Development*, London: Methuen Drama, 2015.
- Raza, Amra, *Dario Fo's Dynamic Frameworks in Trumpets and Raspberries*, 2015, la [http://pu.edu.pk/images/journal/history/PDF-FILES/1-%20PC%20Amra%20Raza\\_52-1-15.pdf](http://pu.edu.pk/images/journal/history/PDF-FILES/1-%20PC%20Amra%20Raza_52-1-15.pdf)
- Rooney, Monique, *Voir Venir: The Future of Melodrama?* in Australian Humanities Review, issue 54 — May 2013.
- Saal, Ilka, *New Deal Theater: The Vernacular Tradition in American Political Theater*, New York: Palgrave MacMillan, 2007.
- Santucci, Anna, *Rehearsing for a Better Future: Revolution in Bertolt Brecht, Augusto Boal, Dario Fo*, 2016, <http://la-fusta.blogs.rutgers.edu/files/2016/10/Santucci-Rehearsing-for-a-Better-Future-Revolution-on-Stage-in-Bertolt-Brecht-Augusto-Boal-and-Dario-Fo-.pdf>.
- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press, 2001.

# Through Dante's "*Inferno*", in Search of the Self

„Infernul” lui Dante, în căutarea sinelui

Dantes „Inferno”, auf der Suche nach dem Selbst

IRINA WOLF  
(Vienna)

**Abstract:** Ravenna Festival 2017 opened with an itinerary show based on the "*Inferno*", the first part of Dante Alighieri's *Divine Comedy*. The production built on the idea of social engagement is packed with political messages, criticizing the corrupt contemporary society. Each spectator is actually a participant of the event.

**Keywords:** Dante Alighieri; *Divine Comedy*; Ravenna Festival; "*Inferno*"; Teatro delle Albe.

**Rezumat:** Festivalul de la Ravenna din 2017 a fost deschis cu o călătorie scenică inspirată de „Infernul”, prima parte a operei lui Dante Alighieri, *Divina Comedie*. Reprezentația itinerantă este construită în jurul ideii de angajament social și este presărată de mesaje politice, care sunt o critică la adresa societății contemporane corupte. Fiecare spectator devine participant al evenimentului scenic.

**Cuvinte cheie:** Dante Alighieri; *Divina Comedie*; Festivalul de la Ravenna; „Infernul”; Teatro delle Albe.

Under the slogan “The Noise of Time”, the 27th edition of the Ravenna Festival 2017, held from May until July, was dedicated to the Bolshevik Revolution, marking the 100-year anniversary of Red October. But the city that hosts the grave holding Dante Alighieri's remains pays every year a tribute to Italy's National Poet. No wonder a street, a high school and a

theatre are named after the one who died in Ravenna in 1321 while in exile. Thus, the festival opened with a stunning show based on the “*Inferno*”, the first part of Dante’s 14th-century epic poem — *Divine Comedy*.

### **Each one of us is Dante**

Marco Martinelli and Ermanna Montanari, founders of the Teatro delle Albe in 1983, together with Luigi Dadina and Marcella Nonni, have developed an original concept. Dressed all in white, both of them are alter egos of Virgil. Martinelli’s *mise-en-scène* rests upon Ezra Pound’s idea that Dante is the “common man”, an Everyman. Each spectator is invited to identify himself with the poet and to cross the nine concentric circles of the *Inferno* in search of happiness and of the Self, becoming thus a participant of the event.

The itinerant show has two parts. The first one unfolds outdoors and includes the first and the second Canto of Dante’s poem. The starting point of the impressive three-hour performance is located in front of the poet’s tomb. The timing is planned most carefully, as spectators gather together in Ravenna’s historic centre at sunset. From the very beginning, Martinelli and Montanari interact with each participant, delicately touching him or nodding at him encouragingly. Once the doors of the tomb are opened, both form an entity: they take



© Zani Casadio

over Virgil's role, inviting the participants to accompany them to the Gates of Hell (the second part of the show). And for this purpose, the interior of the Teatro delle Albe has been transformed entirely: for thirty-four days (thirty-four being a symbolic figure and the number of Cantos of Dante's masterpiece) it is transformed into a genuine Underworld.

### **The public call**

More than just a show, the "*Inferno*" turns out to be a *sui generis* production. Being an enthusiastic admirer of the "mass theatre" performed by the Russian poet and playwright Vladimir Mayakovsky, Martinelli builds the staging on the idea of social engagement. Together with Montanari, he launches a "public call", so that every citizen is urged to be part of the show. The community's reaction is more than surprising: seven hundred people respond positively to the call, six hundred of them from Ravenna and a hundred from the surroundings. Some of them assist in the stage design construction, but most of them form the group of "amateur actors" who join the professional artists of the Teatro delle Albe each evening. Thus, a representation totals eighty spectators and more than two hundred "actors" coming from all professions (engineers, nurses, doctors, carpenters, workers, students), being of all ages (adults, children, adolescents), of all races and ethnicities.

Martinelli and Montanari coordinate this impressive number of people by grouping them together into eleven different choruses, each unique in its own way. Thus, they give birth to the citizens' chorus (associated with Canto I), Beatrice's chorus (embodied each evening by a different girl that declaims the second Canto); the soldiers' chorus (corresponding to Canto III); the chorus of the unfaithful lovers Paolo and Francesca (Canto V); the chorus of the Hoarders and Wasters (Canto VII); the chorus of the Furies and Harpies (Cantos VIII, IX and XIII); of the violent guerrillas on the river of boiling blood, the Phlegethon (Canto XII); the chorus of Seducers and Panderers (Cantos XVII, XVIII and XIX); Malacoda's chorus (Canto

XXI); the serpents' chorus (Cantos XXIV and XXV) and finally the chorus of the traitors on the frozen lake Cocytus (Canto XXXIV).

A chorus expresses “the joy of the crowd, but it can also inspire fear. The collective union is contagious. It spreads like an epidemic, but, at the same time, is exciting and disturbing”<sup>1</sup>, says Montanari. For his part, Martinelli places the union in the context of “today's Western society”. In his concept, the choirs created by Teatro delle Albe are “a heretic act. Their purpose is to evoke the opposite of the scary choirs”<sup>2</sup>. The Inferno conceived by Martinelli and Montanari presents itself as a unique mechanism for instilling citizens' awareness. It proves to be an exemplary civic participation project, fully consistent with Dante's universe, which “does not tolerate division, but is entirely humanitarian”<sup>3</sup>.

### **Together with Virgil on the streets of Ravenna**

Let us go back to the starting point of this journey. Facing Dante's tomb, the “citizens' chorus” reproduces the words voiced by Martinelli. Then the funeral procession, made up of youngsters and adults, tourists and locals, families, children and elderly people, closely follows the two guides dressed in white who embody Virgil. From time to time passers-by spontaneously join the cortège. They repeat out loud, on their turn, the wording of the Divine Comedy. Dante's work is transformed into a sacred medieval performance. The whole city turns into a stage: symbolic places of Ravenna (markets, streets and churches) are converted into “theatrical spaces”. A short stop in front of Basilica Sant'Apollinare Nuovo enables the encounter with Beatrice, Dante's true love. While the crowd continues its journey

<sup>1</sup> Montanari, Ermanna; Martinelli, Marco: *Inside Secret Things*, Dante Project, 2017, p.3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Martinelli, Marco; Ermanna Montanari: *Preamble to the Journey*, The Divine Comedy Project 2017-2021, 2017.

through the streets of the city, the impressive organization of the event is revealed, as the traffic is either stopped or diverted by theatre employees.

For the last time, the procession stops outdoors in front of the Teatro delle Albe or, as it is known to the locals, the former Santa Chiara Monastery. Built in 1250, it was transformed into a theatre hall at the end of the nineteenth century and named after Luigi Rasi, a famous actor, playwright and historian from Ravenna. The present-day remains of the monastery comprise the façade, which makes the entrance to the theatre, and the apse behind the stage. Upon arriving in front of this sacred place, the two guides pause and stare at the building. They raise their eyes up above the gate, where the words *Per me si va* (“Through Me”) are engraved.

*Through me the way is to the city dolent;  
Through me the way is to eternal dole;  
Through me the way among the people lost.*

### **Gateway to Hell’s vestibule**

Martinelli and Montanari continue to interact with each participant, including myself. Taken by the hand one-by-one, we are led to the threshold of the building. Fate wanted me to be the first to enter the Underworld. I do not think of myself as being a weak person. Nor do I suffer from claustrophobia. But the impact was daunting. Heavily armed men of all races, wearing military uniforms, turned their guns upon me. They kept on screaming at me to move faster, to stick to the wall. I felt like a hostage. The excessive noise was...infernally. And obviously, my first reaction was to back away. It took me a while to recall that I was in fact witnessing a theatre show. Slowly, my eyes began to distinguish in the darkness scaffolding and a mirrored ceiling. Gradually, all spectators walked inside the ‘Inferno’. Charon was standing on a platform in the middle of the soldiers. But the Hades’ ferryman of the Teatro delle Albe is actually Renaud, a character from Simone Weil’s tragedy *Venice Saved* (1963). This figure

from the plot, meant to overthrow the Venetian Republic through an act of terrorism, is one of Martinelli's and Montanari's contemporary adaptations of Dante's work. Because for them, "The *Divine Comedy* means reflecting on the religious, political and civic sense".<sup>4</sup> Thus, their show is packed with political messages. They keep to the structure of the *Divine Comedy*, but merge Dante's Cantos with rewritings from Boccaccio and with parts of the works of twentieth-century authors. Their dramaturgy encompasses Simone Weil, Ezra Pound and Pier Paolo Pasolini.



© Nicola Balazzi

***All hope abandon, ye who enter here!***

After stepping into Hell's vestibule, "the Acheron has to be crossed". The curtain behind the foyer is suddenly dropped, granting access to Teatro delle Albe's theatre hall. The sound of the drums placed in the centre of the room is disturbing: it induces a feeling of damnation. The chairs have been largely removed. A few are still left along the side walls adorned by a lot of ladders and two platforms on which groups of men continuously patrol hissing flags. It seems like being in the midst of the Bolshevik revolution. But the men are representing the Hoarders and Wasters.

<sup>4</sup> cf. Montanari, Ermanna, p. 1.

Meanwhile, from the balcony of the room bathed in a violet light the mourning of the Erinyes can be heard. Francesco Catacchio's lighting design, as well as the music emphasize the atmosphere of violence and brutality. The music, composed by Luigi Ceccarelli together with students of the Latin Conservatory and of the Verdi Institute in Ravenna, is another example of civic participation.

Martinelli steps into the centre of the theatre hall and virtually draws the nine circles of torment with his hands on the stage floor. In order to cross them, we will have to pass through the whole building. Hell is not located in just one room. To reach the City of Dis we have to climb to the upper floor. The staircase is framed by a scaffold; upon our ascent it is occupied by the persistently wailing Furies. Upon our descent we become terrified by the demons.

In one of the three rooms on the upper floor, a scene based on Ezra Pound's lyrics depicts the fraudulent scams of a warden — in Martinelli's contemporary adaptation bank funds are embezzled by means of a computer. In the adjoining chamber, a Pope invites us to take a selfie and in the last room a panderer makes us an offer of a young woman as companion. Globalization effects, consumerism, selling one's body, religion and morality are Martinelli's recurrent themes. The production reveals the dark sides of the human psyche, criticizing the corrupt and unscrupulous contemporary society (especially the Italian one). Dante's work, conceived almost seven hundred years ago seems to characterize perfectly the 21st century.

The *mise-en-scène* switches with ease between monologues (mostly interpreted by Ermanna Montanari) and group scenes. One of the most touching moments of the show is that of Paolo and Francesca — a perfectly choreographed scene of teenage pairs who perform in the centre of the hall on the ground floor without letting go of their hands.

The physical journey is overwhelming. Martinelli's production manages to be both poetic and political. Time and again the curtain serves as projection screen, revealing for example the souls of the unfaithful lovers

“floating through water”, or the red lava of an erupting volcano matching “The river of blood, within which boiling is Whoe’er by violence doth injure others”<sup>5</sup>. Brunetto Latini, Dante’s guardian is portrayed by a movie scene representing Pier Paolo Pasolini walking on a beach and meditating on the corrupt Italian society.



© Nicola Baldazzi

No detail is left to chance. The costumes, designed by Edoardo Sanchi and Paola Giorgi together with the students of the Brera Academy in Milan, are spectacular. Vanni Fucci’s angry thieves are dressed in strait jackets. They form the “serpent’s chorus” haunting a room whose walls are covered with white mattresses. Replicas of church paintings and ladders are omnipresent, as well as the symbolic words “NO HOPE”.

Slowly we approach the end of the journey. Upon our return to the ground floor we listen to Ulysses telling the story of his death. There is also the unrelenting Count Ugolino, who ate his own children during his imprisonment. Finally, the curtain opens only to disclose Lucifer in the apse of the former Santa Chiara Monastery. A fierce opponent of consumerism, Martinelli’s Devil is a representation of Ken and Barbie dolls ceaselessly

<sup>5</sup> Alighieri, Dante: “*Inferno*”: Canto XII, <http://online-literature.com/dante/inferno/12> [last update 26. January 2018]



© Cesare Fabbri

rotating on a mechanism. They are smiling and embracing each other, but at the same time stabbing each other in the back.

But hope still exists. “For the intention of the author is to point towards the path of happiness”<sup>6</sup>, say Martinelli and Montanari. In the end, the hosts open the door of the apse, leading the way to the back yard. For the last time, the two interact with us. They grab our hands, helping us out “to see again the stars” — another reference to the Russian poet Mayakovsky. In the courtyard, a ladder illuminated in blue is leaning against a huge elm. It suggests a continuation of the *Divine Comedy*.

The first part of the masterpiece is part of a larger project which will continue with the Purgatory in 2019, to conclude with the Paradise in 2021, on the seventh centenary of the death of the Italian National Poet. A great challenge, but also a dream that originated forty years ago, when Montanari and Martinelli shared the same school desk. It was there that their teacher aroused their passion for Dante’s Cantos. In 2017, part of their dream came true. The “*Inferno*” is a creation of exceptional beauty. An act both sacred and political. And for each participant a purifying, individual and collective experience.

<sup>6</sup> cf. Martinelli, Marco, p. 1.



**RECENZII**



**REZENSIONEN**



**REVIEWS**





# Jelineks Sekundärdramen und die Ästhetik der Störung

**Dramele secundare și estetica disfuncției la autoarea Elfriede Jelinek**  
**Jelinek's Secondary Drama and the Aesthetics of Disruption**

**ELEONORA RINGLER-PASCU**

(Universitatea de Vest din Timișoara)

Teresa Kovacs: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Transcript Verlag, Bielefeld 2016. ISBN-13: 9783837635621, 311 Seiten.

Die Theaterwissenschaftlerin Teresa Kovacs fokussiert in ihrer ausführlichen, akribisch verfassten Publikation zwei zentrale Aspekte, Drama und Störung, die einen weiten Assoziationsraum des dramatischen Schaffens der österreichischen Dramatikerin Elfriede Jelinek eröffnen und untersucht das von der Dramatikerin geprägte Sekundärdrama<sup>1</sup> als solches erstmals wissenschaftlich.

Nach einem einleitenden Teil, der den Untersuchungsgegenstand in einem Netzwerk von möglichen Betrachtungsweisen platziert (informations- und kommunikationswissenschaftliche Ebenen, kultur-, literatur- und theaterwissenschaftliche Ansätze, kritische und politische Dimensionen einbezogen), wird Jelineks Verhältnis zur Theater- und Dramentradition aus der Perspektive der angedeuteten „Ästhetik der Störung“ skizziert. So verweist Kovacs darauf, dass mit Störungen die Umkehrung von Sinnstiftung und

---

<sup>1</sup> Vgl. Kovacs, Teresa: *Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*. Transcript Verlag, Bielefeld 2016, S.11. Die Autorin der Publikation bezieht sich mehrmals auf Elfriede Jelineks Statement bezüglich des Sekundärdramas, das in der Zeitschrift „Theater heute“ (6/2009) publiziert wurde und ihre im Internet veröffentlichten Essays.

Bedeutung in Verbindung steht, wie auch mit der Absage an Originalität, das zu Auswirkungen auf die Autorschaftskonzepte führt. Zugleich entsteht eine Befragung des Kanons, der über das Sekundärdrاما zu einem Bruch mit den etablierten Formen der Erinnerungskultur gelangt, denn die Kombination von kanonisierter Literatur mit Alltagsbanalitäten folgt den postmodernen Prinzipien der gleichberechtigten Aneinanderreihung verschiedenster Textmaterialien. Eigentlich handelt es sich um die Brauchbarkeit und Anwendbarkeit des Begriffs „Störung“ als ästhetische und politische Strategie<sup>2</sup>; dementsprechend greift sie zu sämtlichen Theorien, zeigt Manifestationsformen von Störungen auf, wie Fragmentierung und Unterbrechung, Umkehrung und Non-Hierarchie, Ambivalenz, Dialogizität und Polyphonie, Selbstreflexivität, Paradoxien, Palimpseste, Paratexte, Intertexte und unterstreicht letztendlich das subversive Potential dieser Verfahren.

Der verbindende Bezug der Texte der Sekundärdramen („parasitäre“ Texte) an die Primärtexte lässt eine neue Form der Intertextualität entstehen. Grundvoraussetzung der Dramatikerin ist, dass die Dramen parallel aufgeführt werden soll(t)en, demzufolge die Grenzen zwischen Primär- und Sekundärdrاما aufgelöst werden und das Sekundärdrاما stärker als jede andere Form der Bearbeitung auf den Primärtext einwirkt bzw. in diesen eingreift. Kovacs ist der Meinung, dass beide von ihr eingehend untersuchten Sekundärdramen die verdrängten weiblichen Stimmen hörbar machen, die bei Lessing und Goethe zum Verstummen gebracht wurden. Durch das Eindringen der „verfremdeten“ Zitate in die Primärdramen werden die klassische Ästhetik und die humanistischen Inhalte der Vorlagen gestört und deren Funktion für die patriarchale Machtsicherung sichtbar gemacht.

Besondere Aufmerksamkeit wird dem „Sekundärdrاما“ geschenkt, ausgehend von Elfriede Jelineks früheren Theater texts *Was geschah, nachdem*

<sup>2</sup> Siehe: Kovacs, Teresa: ebd.; Das Kapitel „Störung als ästhetisches Prinzip“ (S.73-114) bietet einen komplexen Einblick, gefolgt von ausgewählten Beispielen von „Textstörungen“ als Manifestationsformen des Sekundärdramas (S.127-221).

*Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979), *Präsident Abendwind* (1988), *Raststätte oder Sie machens alle* (1994) und *Ulrike Maria Stuart* (2006), in denen das intertextuelle Schreibverfahren auf diese Textform und diese Schreibstrategie hindeutet. Jelineks dramatisches Schreiben wird mit den Begriffen ‚Aufstörung‘, ‚Verstörung‘ bzw. ‚Zerstörung‘ assoziiert, wobei es der Autorin vorwiegend um die Zerstörung des bürgerlichen Dramas geht, auf der Suche nach einem Miteinander von Primärtext und Sekundär drama, wodurch sie die traditionell anerkannten Aspekte der westlichen Kultur, Literatur- und Gendergeschichte hinterfragt. Um dieses Phänomen zu verstehen untersucht Teresa Kovacs, langjährige Mitarbeiterin der Jelinek-Plattform an der Universität Wien, in ihrer Publikation *Jelineks Ästhetik der Störung*, wobei sich ihre Forschungen insbesondere auf zwei Sekundär dramen — *Abraumhalde* (2009) und *Faust In and Out* (2011) — und ihre Vorlagen, nämlich Goethes *Urfaust* und Lessings *Nathan der Weise*, stützen. Das „andere Theater“, das Jelinek beansprucht und das sie produziert, wirkt als Reflexion der europäischen Dramen- und Theatertradition, der gegenüber sie Widerstand leistet bzw. deren traditionelle Strukturen und Konventionen sie zerstört.

Störungen „irritieren die gegebene Ordnung“, lassen an den „Bruchstellen der Ordnung das Verdrängte zum Vorschein kommen“<sup>3</sup> und fungieren als ästhetisches Verfahren, mit dem Ziel Wirklichkeitsmodelle zu problematisieren bzw. Transparenz zu schaffen. Ausgehend von dieser Position werden verschiedene Perspektiven der Sekundär dramen vorgestellt und diskutiert, wobei klar hervorgeht, dass sie als produktive Störungen gedeutet werden können, die imstande sind, Wahrnehmungsgewohnheiten nachhaltig zu verändern. Somit ist es wichtig das konstruktive Potential in Jelineks Schreibverfahren zu erkennen bzw. wahrzunehmen wie nachhaltig sie das Theater und dessen Inszenierungsformen geprägt und zugleich verändert hat.

---

<sup>3</sup> Ebd., S. 271.

Bisher fehlt eine umfangreiche wissenschaftliche Analyse der Sekundärdramen Elfriede Jelineks, weswegen die Initiative von Teresa Kovacs, deren Publikation ein etabliertes Standardwerk in der Jelinek-Forschungen darstellt, zu begrüßen ist.

## Autorii / Autoren / Authors

### Aurelian BĂLĂIȚĂ, Dr. habil.

**Studii:** Artă teatrală, specializarea Arta Actorului Mânuitor de Păpuși și Marionete, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași (1994). Teza de doctorat: *Figuri păpușărești în opera lui I. L. Caragiale. Valorificări regizorale* (2006). Actor la Teatrul „Luceafărul” Iași (1986-1994); regizor de spectacole pentru tineret și de teatru de animație. Prof. univ. la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași; Prorector (2012-2016) și din 2016 Director al Școlii Doctorale Domeniul Teatru a Universității Naționale de Arte „George Enescu” Iași; Referent de specialitate la Editura ARTES Iași. Publicații: Cărți: *Un univers virtual — figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Editura ARTES, Iași (2006); *Arta teatrului de umbre*, Editura Artes, Iași (2007); *Incursiune în teatrul de animație*, Editura ARTES (2007); *Scenarii pentru teatrul de animație*, Editura Artes (2008); *Ea — in memoriam Ruxandra Bucescu-Bălăiță*, Editura Artes (2010); Articole și studii în *Colocvii teatrale, Review of Artistic Education, Anuar științific*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova. Domenii de cercetare: Teatru de dramă, teatru de animație, teatru contemporan.

**Studium:** Darstellende Kunst, Fachbereich Marionetten- und Puppenspielkunst, „George Enescu” Universität Jassy (1994). Promotion mit dem Thema: *Puppenfiguren in I. L. Caragiales Werk. Ihre Regieauswertung* (2006). Schauspieler am „Luceafărul” Theater Jassy (1986-1994); Schauspielleiter für Jugend- und Puppentheater. Univ.- Prof. an der Nationalen Kunstuniversität „George Enescu” Jassy; Prorektor (2012-2016) und seit 2016 Direktor der Doktoratsschule für den Bereich Theater an der Nationalen Kunstuniversität „George Enescu” Jassy. Fachberater am ARTES Verlag Jassy. Publikationen: Bücher: *Un univers virtual — figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Editura ARTES, Iași (2006); *Arta teatrului de umbre*, Editura Artes, Iași (2007); *Incursiune în teatrul de animație*, Editura ARTES (2007); *Scenarii pentru*

*teatrul de animație*, Editura Artes (2008); *Ea — in memoriam Ruxandra Bucescu-Bălăiță*, Editura Artes, (2010). Artikel und Studien in *Colocvii teatrale, Review of Artistic Education, Anuar științific*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova. Forschungsschwerpunkt: Drama, Puppentheater, Gegenwartstheater.

**Studies:** Performing arts, Department for Puppet Art, “George Enescu” University of Arts, Jassy (1994). PhD paper: *Puppet characters in I. L. Caragiale’s works. Stage direction appraisal* (2006). Actor at the “Lucefărul” Theatre Jassy (1986-1994); stage director for youth and puppet theatre. Professor at the “George Enescu” National University of Arts Jassy; Vicepresident (2012-2016) and since 2016 Director of the PhD School for Theatre at the “George Enescu” National University of Arts Jassy. Advisor at the ARTES Editing House Jassy. Publications: Books: *Un univers virtual — figuri păpușărești în opera lui I.L. Caragiale*, Editura ARTES, Iași (2006); *Arta teatrului de umbre*, Editura Artes, Iași (2007); *Incursiune în teatrul de animație*, Editura ARTES (2007); *Scenarii pentru teatrul de animație*, Editura Artes (2008); *Ea — in memoriam Ruxandra Bucescu-Bălăiță*, Editura Artes (2010); Articles and studies in *Colocvii teatrale, Review of Artistic Education, Anuar științific*. Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice Chișinău, Republica Moldova. Research area: drama, puppet theatre, contemporary theatre.

**E-mail:** aurelianbalaita@yahoo.com

### **Vasilica BĂLĂIȚĂ, Dr.**

**Studii:** Artă teatrală, specializarea Arta Actorului Mânuitor de Păpuși și Marionete, Universitatea de Arte „George Enescu” Iași (2000). Teza de doctorat: *Alchimia absurdului în teatrul lui Eugene Ionesco* (2008). Actriță la Teatrul „Lucefărul” Iași 1994-1998, Teatrul Tineretului Piatra Neamț 2000-2002. Din 2013 lect. univ. la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași. Publicații: Cărți: *Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugene Ionesco* (2009), *Jurnalul unui spectator* (2011), *Univers filmic Alexa Visarion* (2016), Editura ARTES Iași. Articole și studii în revistele „Contemporanul”, „Cronica”, „Convorbiri Literare”, „Colocvii teatrale”, Editura ARTES Iași; Domeniu de cercetare: Teatru contemporan, teatrul absurdului, antropologie teatrală.

**Studium:** Darstellende Kunst, Fachbereich Marionetten- und Puppenspielkunst, „George Enescu” Universiät Jassy (2000). Promotion mit dem Thema: *Die Alchemie des Absurden in Eugene Ionescos Theater* (2008). Schauspielerin am „Lucaefărul” Theater Jassy (1994-1998), Jugendtheater Piatra Neamț (2000-2002). Seit 2013 Dozentin an der Nationalen Kunstiniversität „George Enescu” Jassy. Publikationen: Bücher: *Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugene Ionesco* (2009), *Jurnalul unui spectator* (2011), *Univers filmic Alexa Visarion* (2016), Editura ARTES Iași. Artikel und Studien in *Contemporanul*, *Cronica*, *Convorbiri Literare*, *Colocvii teatrale*. Forschungsschwerpunkt: Gegenwartstheater, Theater des Absurden, Theateranthropologie.

**Studies:** Performing arts, department for puppet art, “George Enescu” University of Arts, Jassy (2000); PhD paper: *The alchemy of the absurd in Eugene Ionesco’s theatre* (2008). Actress at the “Lucaefărul” Theatre Jassy (1994-1998), Theatre of the Youth Piatra Neamț (2000-2002). Since 2013 senior lecturer at the “George Enescu” National University of Arts Jassy. Publications: Books: *Spectacolul poeziei în teatrul lui Eugene Ionesco* (2009), *Jurnalul unui spectator* (2011), *Univers filmic Alexa Visarion* (2016), Editura ARTES Iași. Articles and studies in *Contemporanul*, *Cronica*, *Convorbiri Literare*, *Colocvii teatrale*. Research area: contemporary theatre, theatre of the absurd, theatre anthropology.

E-mail:ovasea2001@yahoo.it

### **Karoline EXNER, Dr.**

**Studii:** Germanistică și Filosofie la Universitatea din Köln și la Freie Universität Berlin. Studiul regiei la Max Reinhardt Seminar Viena și studii doctorale interdisciplinare în domeniul dramaturgie și filosofia artei la Max Reinhardt Seminar și Universitatea din Viena (2001). Teza de doctorat: *Dramaturgii ale memoriei la Hebbel–Ibsen–Schnitzler* (2005). Prof. univ. la Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien; din 2013 conduce secția de actorie și din 2014 e decana Facultății de Arte Performative la Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien. Montări proprii din perioada studenției în Köln și Viena. Secretar literar la Teatrul Landestheater Niederösterreich;

coordonarea concursurilor pentru dramaturgi și montarea câtorva piese câștigătoare (2005–2008). Activitate la Brunnenpassage din Viena — Community Arts Projekt; coordonarea domeniului de arte performative și realizarea unui proiect cu persoane cu trecut migrațional (2009). Secretar literar principal la St. Gallen (2009–2013). Conferențiar pentru prelegeri publice la Universitatea St. Gallen (2012–2013). Publicații: „*Andere Zeiten, andere Erscheinungen, andere Notwendigkeiten — Zur Modernität von Hebbels Dramaturgie der Erinnerung*”, Jahrbuch der Hebbel-Gesellschaft, Monika Ritzer (ed.), Boyens Verlag, Heide (2009).

**Studium:** Germanistik und Philosophie an der Universität zu Köln und an der Freien Universität Berlin. Regiestudium am Max Reinhardt Seminar Wien sowie ein interdisziplinäres Doktoratsstudium im Bereich Dramaturgie und Kunstphilosophie am Max Reinhardt Seminar und der Universität Wien (2001). Promotion mit dem Thema *Dramaturgien der Erinnerung bei Hebbel–Ibsen–Schnitzler* (2005). Univ. Prof. an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien; seit 2013 Leiterin des Studiengangs Schauspiel an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien und seit 2014 Dekanin der Fakultät Darstellende Kunst. Bereits während des Studiums realisierte sie erste eigene Inszenierungen in Köln und Wien. Dramaturgin am Landestheater Niederösterreich; Betreuung mehrerer DramatikerInnen-Wettbewerbe und Inszenierung der jeweiligen Siegerstücke (2005–2008). Tätigkeit an der Brunnenpassage Wien, einem Community Arts Projekt; Betreuung des Bereiches Darstellende Kunst und Realisierung eines Schreibprojektes mit Menschen mit Migrationshintergrund (2009). Leitende Schauspiel dramaturgin am Theater St. Gallen (2009–2013). Dozentin für öffentliche Vorlesungen an der Universität St. Gallen (2012–2013). Publikationen: „*Andere Zeiten, andere Erscheinungen, andere Notwendigkeiten — Zur Modernität von Hebbels Dramaturgie der Erinnerung*”, Jahrbuch der Hebbel-Gesellschaft, Monika Ritzer (Hg.), Boyens Verlag, Heide (2009).

**Studies:** German studies and philosophy at the University from Köln and Freie Universität Berlin. Stage directing studies at Max Reinhardt Seminar Wien and interdisciplinary PhD studies in dramaturgy and art philosophy at the Max Reinhardt Seminar and University of Vienna (2001). PhD thesis: *Dramaturgies of memory at Hebbel-Ibsen-Schnitzler* (2005). Univ. Prof. at the

Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien; since 2013 leading the acting department at the Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien and since 2014 dean of the Faculty of Performing Arts. Own productions in Köln and Vienna during the study period. Dramaturg at the Landestheater Niederösterreich; coordinator of playwright contests and staging of winner texts (2005–2008). Activity at the Brunnenpassage in Vienna, a Community Arts Project; coordination of the performing arts domain and realization of a writing project with people with migrant background (2009). Leading dramaturg at the St. Gallen Theatre (2009–2013). Senior lecturer for public lectures at the University St. Gallen (2012–2013). Publications: “*Andere Zeiten, andere Erscheinungen, andere Notwendigkeiten — Zur Modernität von Hebbels Dramaturgie der Erinnerung*”, Jahrbuch der Hebbel-Gesellschaft, Monika Ritzer (ed.), Boyens Verlag, Heide (2009).

E-mail: k.exner@muk.ac.at

### **Anne HERRMANN, BA**

**Studii:** Educație culturală, Universitatea de Științe Aplicate Science Merseburg (2009). Freelancer în educația culturală și media, specializarea teatru și audio. Din 2011 membru în board-ul GRIPS Werke e.V. și artist-educator freelance pentru diverse organizații din Germania, România și Bulgaria în proiecte cu elevi din școli elementare, adolescenți și adulți. Tot din 2011 actriță în producțiile Teatrului Daktylus / Daktylus e.V., 2014–2016 coordonatoare a proiectului „aesth paideia” la Universitatea de Științe Aplicate Alice-Salomon din Berlin. Publicații: documentații și handouts pentru multiplicatori, accesibile la: [http://gripswerke.de/veroeffentlichungen/index\\_veroeffentlichungen.html](http://gripswerke.de/veroeffentlichungen/index_veroeffentlichungen.html). Domeniu de cercetare: educație culturală și media, teatru contemporan.

**Studium:** Kultur- und Medienpädagogik, Hochschule Merseburg (2009). Freischaffende Kultur- und Medienpädagogin vor allem in den Bereichen Theater und Hörspiel. Seit 2011 Mitglied des Vorstandes der GRIPS Werke e.V. und freiberufliche künstlerisch-pädagogische Arbeit für unterschiedliche Träger in Deutschland, Rumänien und Bulgarien in zahlreichen Projekten mit Grundschüler\*innen, Jugendlichen und Erwachsenen. Ebenfalls seit 2011 Darstellerin in Inszenierungen des Theaters Daktylus/ Daktylus e.V.

2014–2016 Koordinatorin des Forschungsprojekts „aesth paideia” an der Alice-Salomon-Hochschule Berlin. Publikationen: Projektdokumentationen und -handreichungen für Multiplikator\*innen, verfügbar unter: [http://gripswerke.de/veroeffentlichungen/index\\_veroeffentlichungen.html](http://gripswerke.de/veroeffentlichungen/index_veroeffentlichungen.html). Forschungsschwerpunkt: Kultur- und Medienpädagogik, Gegenwartstheater.

**Studies:** Cultural education, University of Applied Science Merseburg (2009). Freelancer in cultural and media education, specialized in theater and audio. Since 2011 member of the board of GRIPS Werke e.V. and freelance artist-educator for different organizations in Germany, Romania and Bulgaria in projects with elementary school pupils, adolescents and adults. Also since 2011 actress in productions of the Theater Daktylus / Daktylus e.V., 2014–2016 Coordinator of the research project “aesth paideia” at the Alice-Salomon University of Applied Science Berlin. Recent publications: several project documentation and handouts for multipliers, available at: [http://gripswerke.de/veroeffentlichungen/index\\_veroeffentlichungen.html](http://gripswerke.de/veroeffentlichungen/index_veroeffentlichungen.html). Research area: cultural education and media, contemporary theatre.

**E-mail:** a.herrmann@posteo.de

### **Theresia LADSTÄTTER, Mag. Dr.**

**Studii:** Germanistică, teatrologie, filosofie, psihologie și pedagogie la Universitat Wien (1992). Cercetare și predare în Polonia (EU-Fremdsprachenkolleg Legnica, 1993–1995), Marea Britanie (University of Exeter, German Department, 1997–1998) și Cehia (sterreichisches Gymnasium Prag, 1999–2004). Din 2006 cadru didactic asociat la Institut für Germanistik der Universitat Wien și din 2004 titulară la Gymnasium Rahlgasse Wien; în prezent coordonatoarea unui proiect de teatru transinstituional pentru elevi și studeni în cooperare cu Musik und Kunst Privatuniversitat der Stadt Wien și teatrul Junges Volkstheater. Publicații: Theresia Ladstatter și Werner Wintersteiner (ed.): *Zwischen Welten Lesen. Transkulturelle Unterrichtsmodelle für die Sekundarstufen* (KMS, AHS, BHS). Ein Kooperationsprojekt zwischen dem Stadtschulrat für Wien und dem sterreichischen Kompetenzzentrum für Deutschdidaktik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Wien:

Stadtschulrat für Wien 2010; *Lesestars haben mehr als ein Geschlecht! Leseförderung und Gender*, in: ide „Gender“ information zur deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, 31. Jahrgang, Heft 3, Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag (2007); *«Ent-täuscht und Auf-gedeckt». Ein Vergleich der Malina-Texte Bachmanns, Jelineks und Schroeters*, in: *Cultura Tedesca „Ingeborg Bachmann“*, Rivistaquadrimestrale 25, aprile. Roma, Donzelli Editore (2004). Domeniu de cercetare: literatură transculturală, multilingvism, dezvoltarea imaginii predării.

**Studium:** Germanistik, Theaterwissenschaften, Philosophie, Psychologie und Pädagogik an der Universität Wien (1992). Dissertation zum Thema: *Bachmannverfilmungen. Perspektivische Betrachtungen zu Ingeborg Bachmanns »Jugend in einer österreichischen Stadt« und »Malina« sowie den gleichnamigen Filmadaptionen und dem Filmbuch »Malina« Elfriede Jelineks — eine komparatistische Studie* (1999). Lehr- und Forschungstätigkeit in Polen, (EU-Fremdsprachenkolleg Legnica, 1993–1995), Großbritannien (University of Exeter, German Department, 1997–1998) und Tschechien (Österreichisches Gymnasium Prag, 1999–2004). Seit 2006 Lehrbeauftragte am Institut für Germanistik der Universität Wien und seit 2004 Lehrerin am Gymnasium Rahlgasse Wien; aktuell Konzeption und Leitung eines transinstitutionellen Theaterprojekts für Schüler\*innen und Studierende in Kooperation mit der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien und Jungem Volkstheater. Publikationen: Theresia Ladstätter und Werner Wintersteiner (Hg.): *Zwischen Welten Lesen. Transkulturelle Unterrichtsmodelle für die Sekundarstufen* (KMS, AHS, BHS). Ein Kooperationsprojekt zwischen dem Stadtschulrat für Wien und dem Österreichischen Kompetenzzentrum für Deutschdidaktik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Wien: Stadtschulrat für Wien 2010; *Lesestars haben mehr als ein Geschlecht! Leseförderung und Gender*, in: ide „Gender“ information zur deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, 31. Jahrgang, Heft 3, Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag (2007); *«Ent-täuscht und Auf-gedeckt». Ein Vergleich der Malina-Texte Bachmanns, Jelineks und Schroeters*, in: *Cultura Tedesca „Ingeborg Bachmann“*, Rivistaquadrimestrale 25, aprile. Roma, Donzelli Editore (2004). Forschungsschwerpunkte: Transkulturelle Literatur, Mehrsprachigkeit, Lehrberufsbildentwicklung.

**Studies:** German studies, theatre sciences, philosophy, psychology and pedagogy at the University of Vienna (1992). PhD paper: *Bachmannverfilmungen. Perspektivische Betrachtungen zu Ingeborg Bachmanns »Jugend in einer österreichischen Stadt« und »Malina« sowie den gleichnamigen Filmadaptionen und dem Filmbuch »Malina« Elfriede Jelineks – eine komparatistische Studie* (1999). Research and teaching in Poland, (EU-Fremdsprachenkolleg Legnica, 1993–1995), Great Britain (University of Exeter, German Department, 1997–1998) and Czechia (Österreichisches Gymnasium Prag, 1999–2004). Since 2006 lecturer at the Institute for German Studies at the University of Vienna and since 2004 teacher at Gymnasium Rahlgasse Wien; actually leading a transinstitutional theatre projects for pupils and students in cooperation with the university Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien and the theatre Junges Volkstheater. Publications: Theresia Ladstätter and Werner Wintersteiner (ed.): *Zwischen Welten Lesen. Transkulturelle Unterrichtsmodelle für die Sekundarstufen* (KMS, AHS, BHS). Ein Kooperationsprojekt zwischen dem Stadtschulrat für Wien und dem Österreichischen Kompetenzzentrum für Deutschdidaktik an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Wien: Stadtschulrat für Wien 2010; *Lesestars haben mehr als ein Geschlecht! Leseförderung und Gender*, in: ide „Gender“ information zur deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, 31. Jahrgang, Heft 3, Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag (2007); *»Ent-täuscht und Auf-gedeckt«. Ein Vergleich der Malina-Texte Bachmanns, Jelineks und Schroeters*, in: *Cultura Tedesca „Ingeborg Bachmann“*, Rivista quadrimestrale 25, aprile. Roma, Donzelli Editore (2004). Fields of research: transcultural literatur, multilinguism, development of the teaching profession's image.

**E-mail:** [theresia.ladstaetter@univie.ac.at](mailto:theresia.ladstaetter@univie.ac.at), [theresia.ladstaetter@ahs-rahlgasse.at](mailto:theresia.ladstaetter@ahs-rahlgasse.at)

### **Robert PFÜTZNER, Dr.**

**Studii:** Educație, geografie și științe sociale, Universitatea Friedrich Schiller din Jena (2011) și doctorat despre solidaritate în pedagogia socialistă (2016). Profesor la Colegiul BEST-Sabel Professional, Berlin; conferențiar la Universitățile din Hildesheim și Darmstadt; freelancer la Haus der Kulturen der Welt, Berlin. 2011-2013 Profesor la Școala Germană din București.

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). *Solidarität bilden. Sozialistische Pädagogik im langen 19. Jahrhundert*, transcript, Bielefeld 2017; Robert Pfützner, Stephan Geuenich, Daniel Krenz-Dewe, Janek Niggeman, Kathrin Witek (ed.): *Wozu brauchen wir das? Bildungsphilosophie und pädagogische Praxis*, Westfälisches Dampfboot, Münster (2016). Domenii de cercetare: teoria și practica solidarității în educație, educația transculturală în Europa, profesionalism și etică în pedagogie, istoria educației socialiste.

**Studium:** Pädagogik, Geographie und Sozialwissenschaften an der Friedrich-Schiller-Universität Jena (2011) und Promotion zum Solidaritätsbegriff in der sozialistischen Pädagogik (2016). Dozent an der BEST-Sabel Berufsakademie, Berlin; Lehrbeauftragter an den Universitäten Hildesheim und Darmstadt; freier Mitarbeiter am Haus der Kulturen der Welt, Berlin. 2011-2013 Lehrer an der Deutschen Schule 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). *Solidarität bilden. Sozialistische Pädagogik im langen 19. Jahrhundert*, transcript, Bielefeld 2017; Robert Pfützner, Stephan Geuenich, Daniel Krenz-Dewe, Janek Niggeman, Kathrin Witek (ed.): *Wozu brauchen wir das? Bildungsphilosophie und pädagogische Praxis*, Westfälisches Dampfboot, Münster (2016). Forschungsschwerpunkte: Theorie und Praxis solidarischer Bildungsprozesse, transkulturelle Bildungsbewegungen in Europa, Profession und Ethik in pädagogischen Handlungsfeldern, Geschichte und Systematik sozialistischer Pädagogik.

**Studies:** Education, Geography and Social Science, Friedrich Schiller University of Jena (2011) and PhD on solidarity in the socialist pedagogy (2016). Teacher at BEST-Sabel Professional College, Berlin; Lecturer at the

Universities of Hildesheim and Darmstadt; Freelancer at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin. 2011-2013 Teacher at the German School of Bucharest. Publications: *Unterwerfung — Aneignung — Verfügung. Zur pädagogischen Bedeutung queerer Räume*, in: K. Kenklies, M. Waldmann (ed.): *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). *Solidarität bilden. Sozialistische Pädagogik im langen 19. Jahrhundert*, transcript, Bielefeld 2017; Robert Pfützner, Stephan Geuenich, Daniel Krenz-Dewe, Janek Niggeman, Kathrin Witek (ed.): *Wozu brauchen wir das? Bildungsphilosophie und pädagogische Praxis*, Westfälisches Dampfboot, Münster (2016). Research areas: Theory and practice of solidarity in education; transcultural education in Europe; profession and ethics in pedagogy; history of socialist education.

E-mail: robert.pfuetzner@posteo.de

### **Carmen Elisabeth PUCHIANU, Dr. habil.**

**Studii:** Anglistică și germanistică, Universitatea din București (1979). Abilitare cu teza: *Literatura ca performance. Cercetare germanistică din prisma performativității sau În drum spre studii performative aplicate* (2016). Prof.univ. la Facultatea de Filologie, Universitatea Transilvania din Brașov. Președinte executiv a Societății Germaniștilor din România. Publicații: Cărți de specialitate: *Der Splitter im Auge. Überlegungen zur Interpretation einiger Erzählwerke von Thomas Mann*. Passau: Karl Stutz (2006); *Literatur im Streiflicht*, Brașov: Aldus (2009); *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Brașov: Editura Universității Transilvania (2016). Editorul seriei *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung*. Beletristică: *Das Aufschieben der zwölften Stunde auf die dreizehnte*. Gedichte, Klausenburg: Dacia (1991); *Amsel-schwarzer Vogel*. Erzählungen, München: Lagrev 1995; *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*, Kronstadt: Aldus (1996); *Ein Stückchen Hinterhof. Novellistische Familienchronik*, Hermannstadt: Hora (2001); *Unvermeidlich Schnee*. Gedichte, Passau: Stutz (2002); *Der Begräbnisgänger*. Erzählungen, Passau: Stutz (2007); *Verortete Zeiten*. Gedichte,

Kronstadt: Aldus (2009); *Patula lacht*. Roman, Passau: Stutz (2012). Aria de cercetare: literatura germană modernă și postmodernă, literatura minorității germane din România, scriere creativă.

**Studium:** Anglistik und Germanistik an der Universität in Bukarest (1979). Habilitationsschrift: *Literatur als Performance. Germanistische Forschung und Lehre im Spannungsfeld der Performativität oder Unterwegs zu einem Konzept angewandter performativer Studien* (2016). Univ.-Prof. an der Philologischen Fakultät der Transilvania Universität in Kronstadt/Brașov, Geschäftsführende Vorsitzende der Gesellschaft der Germanisten aus Rumänien. Publikationen: Fachbücher: *Der Splitter im Auge. Überlegungen zur Interpretation einiger Erzählwerke von Thomas Mann*. Passau: Karl Stutz (2006); *Literatur im Streiflicht*, Brașov: Aldus (2009); *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Brașov: Editura Universității Transilvania (2016). Herausgeberin der Reihe *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung* (Brașov: Aldus). Literarische Veröffentlichungen: *Das Aufschieben der zwölften Stunde auf die dreizehnte*. Gedichte, Klausenburg: Dacia (1991); *Amsel-schwarzer Vogel*. Erzählungen, München: Lagrev 1995; *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*, Kronstadt: Aldus (1996); *Ein Stückchen Hinterhof. Novellistische Familienchronik*, Hermannstadt: Hora (2001); *Unvermeidlich Schnee*. Gedichte, Passau: Stutz (2002); *Der Begräbnisgänger*. Erzählungen, Passau: Stutz (2007); *Verortete Zeiten*. Gedichte, Kronstadt: Aldus (2009); *Patula lacht*. Roman, Passau: Stutz (2012). Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literatur der Moderne und Postmoderne, Rumäniendeutsche Literatur, Kreatives Schreiben.

**Studies:** English and German studies at the University of Bucharest (1979). Habilitation thesis: *Literature as Performance. Germanistic Research through the Perspective of Performativity or On the Way towards Applied Performative Studies* (2016). Professor at the Philological Faculty, Transilvania University from Brasov. Executive president of the Society for Germanists from Romania. Publications: specialist books: *Der Splitter im Auge. Überlegungen zur Interpretation einiger Erzählwerke von Thomas Mann*. Passau: Karl Stutz (2006); *Literatur im Streiflicht*, Brașov: Aldus (2009); *Roter Strick und schwarze Folie. Postmoderne Theateradaptionen auf den Leib geschrieben*. Brașov: Editura Universității Transilvania (2016). Editress of the series *Kronstädter Beiträge zur*

*germanistischen Forschung* (Braşov: Aldus). Belles lettres: *Das Aufschieben der zwölften Stunde auf die dreizehnte*. Gedichte, Klausenburg: Dacia (1991); *Amsel-schwarzer Vogel*. Erzählungen, München: Lagrev 1995; *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten*, Kronstadt: Aldus (1996); *Ein Stückchen Hinterhof*. *Novellistische Familienchronik*, Hermannstadt: Hora (2001); *Unvermeidlich Schnee*. Gedichte, Passau: Stutz (2002); *Der Begräbnisgänger*. Erzählungen, Passau: Stutz (2007); *Verortete Zeiten*. Gedichte, Kronstadt: Aldus (2009); *Patula lacht*. Roman, Passau: Stutz (2012). Research area: Modern and post-modern German literature, literature of the German minority from Romania, creative writing.

E-mail: carmenelisabethp@yahoo.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, reînțoarcere la tradiție*, Universitatea de Arte Târgu-Mureș (2013). Crucea de Onoare Austriacă pentru Știință și Artă a Republicii Federale Austria (2017). Profesor universitar la Facultatea de Muzică și Teatru, Departamentul: Muzică — Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara și Director al Școlii Doctorale de Muzică și Teatru. Președinta Societății Culturale Româno-Germane din Timișoara (2014-2017). Publicații: studii și articole în *Banatica*, *DramArt*, *Estudios Filológicos 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, 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 (ed.), Praesens, Wien (2009); *Kurz drama — 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 și german contemporan, teatrul minorității germane din Banat.

**Studium:** Anglistik-Germanistik an der Universität Temeswar (1979). Franz-Werfel Stipendiatin an der Universität Wien. Promotion über Peter Handkes Theater — Universität Wien (1997). Habilitationsschrift: *Dramatik im 20. Jahrhundert: Experiment, Antitheater, postdramatisches oder neodramatisches Theater, Rückkehr zur Tradition* Kunstuniversität Târgu-Mureș (2013). Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst der Republik Österreich (2017). Univ.-Prof. an der Hochschule für Musik und Theater, Department: Musik — Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar und Direktorin der Doktoratsschule für Musik und Theater. Vorsitzende der Rumänisch-Deutschen Kulturgesellschaft Temeswar (2014-2017). Publikationen: Studien und Artikel in *Banatica*, *DramArt*, *Estudios Filológicos 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, 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 (Hg.), 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 und deutsches Gegenwartsdrama, deutschsprachiges Theater im Banat.

**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). Austrian Cross of Honour for Science and Arts of the Federal Republic Austria (2017). Professor at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music — Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West University of Timișoara and Director of the PhD School for Music and Theatre. President of the Romanian-German Cultural Society from Timisoara (2014-2017). Publications: studies and articles in *Banatica*, *DramArt*, *Estudios Filológicos 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, Frankfurt am Main (1998); *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*, Excelsior Art, Timisoara (2000); *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler*, Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu (ed.), 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 and German theatre, theatre of the German minority of Banat.

**E-mail:** [eleonora.ringlerpascu@gmx.de](mailto:eleonora.ringlerpascu@gmx.de); [eleonora.ringlerpascu@e-uvt.ro](mailto:eleonora.ringlerpascu@e-uvt.ro)

### **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 *Critica teatrului contemporan american: modele și caracteristici* (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 și Pietermaritzburg (Africa de Sud), Japonia, Lituania. Expert de teatru bulgar la Comisia Europeană. Vice-președinte 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 Callsthe 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*, Kalina Stefanovna, Ian Herbert (ed.), (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.

**Studium:** Theaterwissenschaft und Theaterkritik, Nationale Academie für Theater und Film (NAFTA), Sofia (1986); Promotion, Nationale Academie für Theater und Film, Sofia, Titel der Dissertation *Besprechung des amerikanischen Gegenwartstheaters: Modelle and Merkmale* (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 und 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*, Kalina Stefanovna, Ian Herbert (Hg.) (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.

**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 Osjek; *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*, Kalina Stefanovna, Ian Herbert (ed.) (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

### **Radu TEAMPĂU, Dr.**

**Studii:** Artă teatrală, specialitatea regie de teatru și (1996) master în Filosofia Culturii și Artele Spectacolului la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca (2006). Diploma de doctor în Teatru și Artele Spectacolului cu teza *Narațiunea regizorală* (2015). Regizor și asist. univ. la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca. Colaborează, ca regizor, la mai multe teatre din țară: Teatrul Național, Cluj-Napoca; Teatrul Puck, Cluj-Napoca; Teatrul Elvira Godeanu, Târgu Jiu; Teatrul Municipal, Turda; Teatrul Tineretului, Piatra Neamț; Teatrul Maghiar de Stat Csiki Gergely, Timișoara; Teatrul Național Radu Stanca, secția germană, Sibiu; participare la festivaluri și workshopuri naționale și internaționale de teatru în Austria, Belgia, Elveția, Germania, Italia; spectacole în cadrul teatrului independent. Colaborare la revistele: *Colocvii teatrale*, *Steaua*, *Tribuna*, *Echinox*. Publicații: Cărți: *Logolatria*, Editura Dacia, Cluj-Napoca (2003); *Tăifasuri mileziene*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca (2007); *Teatru*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca (2010); *E-mail-uri teatrale*, Editurile Eikon/Școala Ardeleană, Cluj-Napoca (2014); *Carena în cer — narațiunea actorului din perspectivă regizorală*, Editurile Eikon/Școala Ardeleană (2015); *Nașterea unei pietre — narațiunea spectacolului din perspectivă regizorală*, Editurile Eikon/Școala Ardeleană (2016); *Fly Butterfly — Three Short Plays*, translated into English by Nadia Dimofte, Tellwel Talent Publishing House, Victoria, B.C., Canada (2017).

**Studium:** Darstellende Kunst, Fachrichtung Theaterregie (1996) und Master in Kulturphilosophie und Darstellende Kunst an der Babeş-Bolyai Universität Klausenburg (2006). Promotion mit dem Thema: *Die Narration des Regisseurs* (2015). Regisseur und Univ. assist. an der Babeş-Bolyai Universität Klausenburg. Projekte als Regisseur an verschiedenen Theatern: Nationaltheater Klausenburg; Puck Theater Klausenburg; Elvira Godeanu Theater, Târgu Jiu; Landestheater Turda; Jugendtheater Piatra Neamţ; Ungarisches Staatstheater Csiki Gergely, Temeswar; Nationaltheater Radu Stanca, deutsche Abteilung, Hermannstadt; Teilnahme an Theaterfestivals und Workshops in Österreich, Belgien, Schweiz, Deutschland, Italien; Projekte für unabhängige Theater. Mitarbeit an den Zeitschriften: *Colocvii teatrale, Steaua, Tribuna, Echinox*. Publikationen: Bücher: *Logolatria*, Editura Dacia, Cluj- Napoca (2003); *Taifasuri mileziene*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca (2007); *Teatru*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca (2010); *E-mail-uri teatrale*, Editurile Eikon/Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca (2014); *Carena în cer — naraţiunea actorului din perspectivă regizorală*, Editurile Eikon/Şcoala Ardeleană (2015); *Naşterea unei pietre — naraţiunea spectacolului din perspectivă regizorală*, Editurile Eikon/Şcoala Ardeleană (2016); *Fly Butterfly — Three Short Plays*, translated into English by Nadia Dimofte, Tellwel Talent Publishing House, Victoria, B.C., Canada (2017).

**Studies:** Performing Arts, theatre stage directing (1996) and master in philosophy of culture and performing arts at the Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca (2006). PhD paper: *Narration of the Stage Director* (2015). Stage director and university assistant at the Babeş-Bolyai University Cluj-Napoca. Collaboration as stage director at diverse theatres: National Theatre Cluj-Napoca; Puck Theatre Cluj-Napoca; Elvira Godeanu Theatre, Târgu Jiu; Municipal Theatre, Turda; Youth Theatre, Piatra Neamţ; Hungarian State Theatre Csiki Gergely, Timisoara; National Theatre Radu Stanca, German department, Sibiu; participation at theatre festivals and workshops in Austria, Belgium, Switzerland, Germany, Italy; stage direction for independent theatre. Collaboration with journals: *Colocvii teatrale, Steaua, Tribuna, Echinox*. Publication: Books: *Logolatria*, Editura Dacia, Cluj-Napoca (2003); *Taifasuri mileziene*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca (2007); *Teatru*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca (2010); *E-mail-uri teatrale*, Editurile

Eikon/Școala Ardeleană, Cluj-Napoca (2014); *Carena în cer — narațiunea actorului din perspectivă regizorală*, Editurile Eikon/Școala Ardeleană (2015); *Nașterea unei pietre — narațiunea spectacolului din perspectivă regizorală*, Editurile Eikon/Școala Ardeleană (2016); *Fly Butterfly — Three Short Plays*, translated into English by Nadia Dimofte, Tellwel Talent Publishing House, Victoria, B.C., Canada (2017).

E-mail: teampau@yahoo.com

### **Simona VINTILĂ, MA**

**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, Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad, Teatrul Dramatic „I. D. Sîrbu” Petroșani și Teatrul „Gong” Sibiu; 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: Articole: *Fat Men in Skirts ... la Teatrul German de Stat din Timișoara*, în: *DramArt* Nr. 3 (2014); *Reteatralizarea teatrului românesc în spațiul european contemporan: teatrul independent*, în: *Quaestiones Romanicae*, Nr. IV, (2016); *Traducerea la casă sau supratitrarea — două metode eficiente de creștere a vizibilității teatrelor aparținând minorităților*, în: *Quaestiones Romanicae*, Nr. V, (2017). 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.

**Studium:** Anglistik und Romanistik (1996) und 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,

„Ioan Slavici” Theater Arad, „I. D. Sîrbu” Theater Petrosani und „Gong” Theater Hermannstadt; gegenwärtig free-lancer und Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik — Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Publikationen: Artikel: *Fat Men in Skirts... at the German Theatre from Timisoara*, in: *DramArt*, H. 3 (2014) *Retheatralisierung des rumänischen Theaters im gegenwärtigen europäischen Raum; eigenständiges Theater*, in: *Quaestiones Romanicae*, Nr. IV, (2016); *Simultanübersetzung oder Übertitelung — zwei wirksame Methoden, um die Sichtbarkeit des Minderheitentheaters zu erhöhen*, in: *Quaestiones Romanicae*, Nr. V, (2017). Bücher - *Blessed*. Teatru într-un act, Editura Eubeea, Timișoara (2015); *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara (2015). Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater, Geschichte des deutschen Staatstheaters Temeswar.

**Studies:** English and Romanian studies (1996) and 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 State Theatre from Timișoara, the Classic Theatre “Ioan Slavici” from Arad, the Drama Theatre “I. D. Sîrbu” from Petrosani and “Gong” Theatre from Sibiu; 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: Articles: *Fat Men in Skirts... at the German Theatre from Timisoara*, in: *DramArt* Nr. 3 (2014); *The Retheatralisation of the Romanian Theatre in the Contemporary European Environment: the Independent Theatre*, in: *Quaestiones Romanicae*, Nr. IV, (2016); *The Simultaneous Translation or Surtitling — Two Efficient Methods of Increasing the Visibility of the Minorities’ Theatres*, in: *Quaestiones Romanicae*, Nr. V, (2017). 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*, *Scena.ro*, *yorik.ro* și a revistei italiene de teatru *Hystrio*; Cărți: *Jocuri de putere. Piese noi din România*, (ed.), Theater der Zeit, Berlin (2015); *Teatrul românesc după 1989. Relațiile sale cu țările de limbă germană*, Alina Mazilu, Medana Weident, Irina Wolf (ed.), Frank&Timme, Berlin (2010). Arie de cercetare: proiecte culturale transfrontaliere între Austria, Germania, Italia, România și Republica Moldova.

**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 Theaterszene, 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 in *nachtkritik.de*, *IDM*, *DramArt*, *Vatra*, *Orizont*; Redakteurin der österreichischen online-Plattform „Aurora-Magazin”, Mitarbeiterin für die rumänischen Kulturzeitschriften *Teatrul Azi* und *Observator Cultural*, *Scena.ro*, *yorik.ro* sowie für die italienische Theaterzeitschrift *Hystrio*; Herausgeberin der Anthologie *Machtspiele. Neue Theaterstücke aus Rumänien*, Theater der Zeit, Berlin (2015); *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum*

*deutschsprachigen Raum*, Alina Mazilu, Medana Weident, Irina Wolf (Hg.) Frank & Timme, Berlin (2010), *Zeitgenössische italienische Dramatik*, Verlag der Kulturstiftung. Forschungsschwerpunkte: grenzüberschreitende kulturelle Aktivitäten zwischen Österreich, Deutschland, Italien und Rumänien bzw. der Republik Moldau.

**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 (2013 and 2015), the Romanian Cultural Institute and the Book Fair of Vienna (2014), with the Bremer Shakespeare Company (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 *nachtkritik.de*, *IDM*, *DramArt*, *Vatra*, *Orizont*; editor of the Austrian online platform „Aurora Magazin”, collaborator of the Romanian cultural magazines *Teatrul Azi* and *Observator Cultural*, *Scena.ro*, *yorik.ro* as well as of the Italian theatre magazine *Hystrio*. Books: *Power Games. New Plays from Romania*, (ed.), Theater der Zeit, Berlin (2015); *Romanian Theatre after 1989. Its Relationship with the German-speaking Countries*, Alina Mazilu, Medana Weident, Irina Wolf (ed.), Frank&Timme, Berlin (2010); *Contemporary Italian drama* Cultural Foundation „Camil Petrescu”, Bucharest (2015). Research areas: cross-border cultural activities between Austria, Germany, Italy, Romania and Moldova.

**E-mail:** irinawolf@theatrescu.com

### **Violeta ZONTE, Dr.**

**Studii:** Facultatea de Filosofie-Istorie, Specializarea filosofie, Universitatea „A. I. Cuza” din Iași (1988); Doctor in Teatrologie/Filmologie, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” București (1999). Profesor universitar și decan la Facultatea de Muzică și Teatru, Departamentul: Muzică — Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb.

germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Publicații: Articole: *Samuel Beckett și suferințele timpului nostru*, în: *Teatrul azi* nr. 11-12 (2004); *Otrava egalitarismului — singularitatea creatoare a celor puțini. Teatrul lui Ibsen*, în: *DramArt* nr. 3 2015. Cărți: *Metamorfozele conceptului de tragic*, Editura Mirton, Timișoara (2000); *Ideea de magie la Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara (2007); *Originea sacră a teatrului*, Editura Epica Magna, Iași (2007); *Existențialismul în teatru*, Editura Epica Magna, Iași (2008); *Clasicismul în teatru*, Tipografia UVT, Timișoara (2009); *O analiză a poeziei stanslavskiene*, Editura Graphite, Timișoara, (2009). Piese de teatru: *Moartea lui Don Juan* (2002); *Conul Leonida față cu revoluția* (2003). Aria de cercetare: filosofia teatrului.

**Studium:** Hochschule für Philosophie und Geschichte, Fachbereich Philosophie, Universität „A. I. Cuza” aus Jassy (1988); Doktorat in Theater und Filmwissenschaft, Nationale Kunstuniversität für Theater und Film „I. L. Caragiale” Bukarest (1999). Univ.-Prof. und Dekan an der Hochschule für Musik und Theater, Departement: Musik — Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Publikationen: Studien: *Samuel Beckett und die Leiden unserer Zeit*, in: *Teatrul azi*, H. 11-12 (2004); *Das Gift des Gleichheitsprinzips — die schöpferische Einzigartigkeit der wenigen. Ibsens Theater*, in: *DramArt* nr. 3 2015. Bücher: *Metamorfozele conceptului de tragic*, Editura Mirton, Timișoara (2000); *Ideea de magie la Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara (2007); *Originea sacră a teatrului*, Editura Epica Magna, Iași (2007); *Existențialismul în teatru*, Editura Epica Magna, Iași (2008); *Clasicismul în teatru*, Tipografia UVT, Timișoara (2009); *O analiză apoeticii stanslavskiene*, Editura Graphite, Timișoara, (2009). Theaterstücke: *Don Juans Tod* (2002); *Conul Leonida und die Revolution* (2003). Forschungsschwerpunkt: Philosophie des Theaters.

**Studies:** Faculty of Philosophy and History, Domain philosophy, “A. I. Cuza” University of Jassy (1988); PhD in Drama and Film, National University for Theatre and Film “I. L. Caragiale” Bucharest (1999). Professor at the Department and Dean at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music — Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West-University of Timisoara. Publications: Articles: *Samuel Beckett and the Suffering of Our Time*, in: *Teatrul azi*, nr. 11-12 (2004); *The Poison of*

*Egalitarianism — the Creative Singularity of the Few. The Theatre of Ibsen*, in: *DramArt* nr. 3 2015. Books: *The Metamorphosis of the Tragic Concept*, Editura Mirton, Timișoara (2000); *The Idea of Magic at Shakespeare*, Editura Mirton, Timișoara (2007); *The Sacre Origin of Theatre*, Editura Epica Magna, Iași (2007); *Existentialism in Theatre*, Editura Epica Magna, Iași (2008); *Classicism in Theatre*, Tipografia UVT, Timișoara (2009); *An Analysis of Stanislavski's Poetics*, Editura Graphite, Timișoara, (2009). Plays: *Don Juan's Death* (2002); *Conul Leonida and the Revolution* (2003). Research area: Philosophy of the theatre.

**E-mail:** violetazonte@yahoo.com

## Peer reviewers

Mag. **Sabine De Carlo**, lector DAAD, Universitatea Politehnica Timișoara

Mag. **Christine Dancso**, Berufliche Fortbildungszentren der Bayerischen Wirtschaft GmbH, Nürnberg, Außenstelle Erlangen

Dr. / PhD **Codruța Goșa**, Universitatea de Vest din Timișoara

Dr. / PhD **Shane Kinghorn**, Manchester Metropolitan University

Dr. / PhD **Daniela Kohn**, Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș” din Timișoara

Dr. / PhD **Andreea Șerban**, Universitatea de Vest din Timișoara

