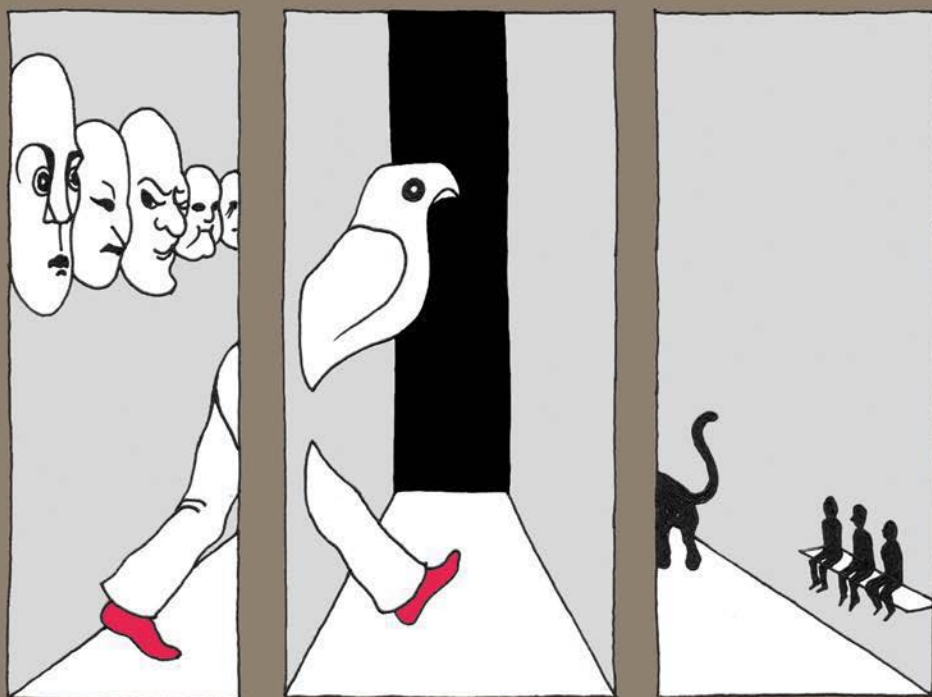


Gabriele C. Pfeiffer

Ephemer und leibhaftig

Schauspielerische Erkundungen
von Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene
und Jerzy Grotowski

Vienna University Press





unipress

© 2021 V&R unipress | Brill Deutschland GmbH
ISBN Print: 9783847111726 – ISBN E-Book: 9783847011729

Theater – Film – Medien

Band 6

Herausgegeben von

Klemens Gruber, Stefan Hulfeld und Christian Schulte
am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft
der Universität Wien

Reihe mitbegründet von

Elisabeth Büttner

Gabriele C. Pfeiffer

Ephemer und leibhaftig

Schauspielerische Erkundungen
von Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene
und Jerzy Grotowski

Mit 42 Abbildungen

V&R unipress

Vienna University Press



universität
wien



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

**Veröffentlichungen der Vienna University Press
erscheinen bei V&R unipress.**

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät sowie des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Das Forschungsprojekt, aus dem diese Publikation und die vorangestellte Habilitationsschrift hervorgehen, wurde durch das Elise-Richter-Programm des Wissenschaftsfonds FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) in Österreich finanziert. Die Habilitationsschrift wurde im Jahr 2020 mit der Anerkennungsurkunde der Dr. Maria Schaumayer Stiftung ausgezeichnet.

© 2021 V&R unipress, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress. Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Zigotographie von Laurette Burgholzer, die eigens für die Autorin angefertigt wurde.

Layout: Peter R. Horn

Lektorat: Karin Ballauff

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2366-3618

ISBN 978-3-8470-1172-9

Einen Schauspieler sieht man wie durch Kristalle.

Antonin Artaud

Inhalt

Einleitende Worte	11
 Räume und Visionen	 17
Ein eigenes Haus. Ariane Mnouchkine.....	19
Das Gelände an der Peripherie.....	19
Der Einlass in die Aufführungshalle.....	24
Eine Anmerkung am Rande: Einlass auf Reisen, Wien	30
Die Spielhalle und ihre Wandelbarkeit.....	33
Eine Anmerkung am Ende: offene Tore und Türen für alle, politisches Engagement	38
 Kellerbühnen und große Häuser. Carmelo Bene.....	 43
Aus dem Süden kommend	43
Aus dem Kellertheater und dem Laboratorium	50
Im Klangraum Stimme und auf den großen Bühnen.....	63
Eine Anmerkung am Ende: im öffentlichen Raum, Piazza und Burggraben.....	65
 Laboratorien. Jerzy Grotowski	 69
Allüberall Laboratorien	69
Ein letztes Aufblühen im Working Space Pontedera.....	82
Eine Anmerkung am Rande: das wandernde Labor, Wien und Istanbul.....	87
Die Wurzeln im Teatr 13 Rzędów (Theater der 13 Reihen) Opole	89
 Utopie(n) und Visionen	 95
Die Schauspielenden	95
Utopie, Labor, Leib und Träume	102
Licht, Darüberhinaus (oltre) und Vertikalität	110

Hamlet. Schauspieler-Werden	115
Ein politischer Hamlet oder Hamlet studieren. Grotowski und	
»Studium o Hamlecie«	118
Stanisław Wyspiański. Hamlet als Jude	120
Der unmögliche Hamlet. »Hamlet-Studien« und »Action«	123
Theater im Theater. Spiel im Spiel	127
Ein Post-Hamlet oder poetische Masken sprechen. Mnouchkine und	
Shakespeare	132
Mnouchkines Liebe zum asiatischen Theater	135
Theater im Theater. Maskenspiel	139
Shakespeare-Zyklus und Mnouchkines Verhältnis	
zu den Schauspieler_innen	144
Ein reduzierter Hamlet oder Hamlet streichen. Bene und	
»Hamlet suite«	151
Hamlet-Variationen. Hamlet auf ewig.....	153
»Hommelette for Hamlet«. Kein Spiel mehr.....	157
»Hamlet suite«. Ein Ballett der Vokale	165
Schauspielen und (finale) Transformation.....	169
Den Tod vor Augen.....	175
Sterben (Molière und Mnouchkine, Grotowski).....	175
Töten (Kane, Kleist, Bene, Mnouchkine)	183
Betroffenheit und Stellvertretung (Schlingensief, Bene, Grotowski).....	191
Das Wie, nicht das Warum des Sterbens (Verhandlung, Inszenierung)	200
Souverän sterben	202
Sterben und Tod (Prozess und Unbehagen)	202
Gezähmter Tod (Von der Antizipation des Sterbens zur	
Emanzipation mit Hilfe der unsterblichen / untoten Maske)	204
Souveränes Sterben (Unter schauspielpraktischer Anleitung).....	207
Wiederholtes Sterben (Ein außeralltägliches Verfahren).....	222
Mit Leib und Leben	227
Theater ist Fleisch	227
Empfinden oder nicht empfinden	232
Eine Einfügung: Körper Schmerz Frau	235

Die An- und Abwesenden.....	242
 Tier / Mensch. Dazwischen Sein	247
Innen und Außen. Die Suche nach dem Tier. Das Training.....	250
Katze und Tiger	250
Das Tier im Körper und in der Stimme	253
Das Tier und die Stimme.....	256
Das spielerische Moment	264
 Erscheinungen. Das Auftauchen von (Tier-) Masken auf der Bühne	268
Ein totaler, ein kommunikativer und ein gedoppelter Akt.....	268
Integrierte, erspielte und erbaute Tier (-Masken).....	275
 Verschwinden. Die Anrufung des Tiers oder des Kindes	278
Aufgelöste Grenzen	278
Im Zwischenraum	282
Schrecken, Freude, Melancholie.....	286
Verzückung.....	287
 Gleichzeitig und woanders. (Schauspielerisches) Sein und Werden	292
Erspielt, erwacht und ästhetisiert	292
Kollektive, gemeinschaftliche und narzisstische Kommunikation	294
 Abschließende Worte	297
 Literatur	301
 Film, Video, Audio	325
 Bildnachweis	329
 Dank	333

Einleitende Worte

Wenn die feministische Autorin Hélène Cixous über ihre Arbeit mit dem Théâtre du Soleil spricht, führt sie das zurück in ihre Kindheit und zu dem Schauspiel, das sich – metaphorisch wie buchstäblich – vor ihrem Fenster im Algerien der 1940er-Jahre abgespielt hat. Immer wieder kommt sie zurück auf das Erlebte, Nicht-Erlebte, auf die Erzählungen ihrer dem Holocaust entkommenen Verwandten und derer, die nicht überlebt haben. Sie phantasiert davon, dass es ein Anderswo gibt, um den höllischen Wiederholungen zu entkommen. Am besten träume es sich dorthin, wo sich neue Welten (er-) finden lassen, meint sie. Dies impliziert unweigerlich den Weg in das Universum der Kunst, wobei Theater einer der Orte par excellence ist, der in unbekannte Welten zu (ent-) führen vermag. Es ist der Ort der Toten ebenso wie der Lebenden, des Hier und Jetzt und zugleich des Anderswo. Wie diese Welten erschaffen werden und wer sie kreiert, davon soll hier die Rede sein. Wie Theater und Schauspielpraxis gedacht werden, davon soll hier gesprochen werden.

Künstler_innen in Europa reagieren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs auch auf den vehement ins Bewusstsein gerufenen Abgrund des Sterbens und des Todes. Die den Menschen immanente Kenntnis vom eigenen Tod treibt sie um. Diese im abendländischen Kontext fortwährende Kränkung an jedem einzelnen Subjekt erfordert verschiedenste Bewältigungsstrategien und Techniken. Das gekränkte Subjekt agiert – auch auf der Bühne.

Nach den Theaterreformen der Jahrhundertwende und dem avantgardistischen Schock der Zwischenkriegszeit ergreift eine neue Generation die Initiative und nimmt jede Möglichkeit wahr, der Tristesse der Nachkriegsjahre, des Kalten Krieges und einer affirmativen Theaterpolitik zu entkommen und in ein Neuland aufzubrechen. Im Schwung der Neoavantgarde entstehen Theaterformen, -strukturen und -wege, die als *Theater der Suche* oder als das *Neue Theater* rezipiert werden. Experimentierfreudige Theaterschaffende stellen Schauspieler_innen ins

Zentrum ihrer Arbeit und lassen sich auf minutiöse Beobachtungen in einem laborähnlichen Umfeld ein. Sie orientieren sich an Theaterpraktiken vergangener Jahrhunderte (Théâtre de la foire, Commedia all'improvviso, Gauklerkunst, histrionisches Handwerk, alte Gesänge), an den Avantgarden der Zwischenkriegszeit (Dadaismus, Surrealismus) und an zeitlich wie geographisch fernen Theaterformen (asiatische Theaterkunst aus Japan, Bali, Indien und China). Sie werfen alte Grenzen und versuchen, neue zu überwinden.

Drei herausragende Theaterpersönlichkeiten dieser neuen Generation geben ihr Debüt 1959. Sie wissen voneinander, berühren einander jedoch trotz partiell ähnlicher Ansätze nicht – weder in ihrer Praxis noch in ihren Auffassungen über Theater und Schauspielen: Ariane Mnouchkine in Paris, Carmelo Bene in Rom und Jerzy Grotowski in Opole.

Unterschiedlich geprägt, sind diese drei Theaterpersönlichkeiten indes geeint im Anliegen ihrer Schauspieler_innen-Zentriertheit. Sie suchen und versuchen Theater aus der Praxis zu begreifen, zu untersuchen und zu (er-) leben. Die Schauspieler_innen selbst sind Subjekt und Objekt des Forschungsprozesses, sodass ihre Suchbewegungen jeweils unmittelbar aus der Schauspielpraxis heraus befragt werden: die Interaktion, das Innenleben, die Selbstvergessenheit. Sie beschäftigen sich mit dem, was Schauspieler_innen mit ihren Körpern (er-) schaffen, wie sie sie einsetzen, überwinden und wie sie sich verlieren. Der Leib und der Körper, Material und Instrument der Schauspielenden, sind Ausgangs- und Endpunkt, sind der Kern der theatralen Herausforderung. Der Körper wird vergehen, das ist eine unumstößliche Tatsache, die die Frage aufwirft, was Schauspielende wie tun, wenn sie an diesen gebunden, in flüchtigen, dem Tod und Sterben gegenwärtigen Momenten auf der Bühne agieren. Wie bereiten sie sich vor, und was kann erschaffen werden, da wir doch wissen, dass dies alles wieder vergeht? Es geht um das Schauspielen als eine ephemere Kunst, erschaffen aus ephemeren Leibern.

Eine Annäherung an das Theater (-Schaffen) und die Visionen Ariane Mnouchkines, Carmelo Benes und Jerzy Grotowskis wird im Kapitel »Räume und Visionen« anhand erster Begegnungen an Ort und Stelle vorgenommen. Verortung und Topographie aller drei werden vorgestellt. Diese Vorgehensweise veranschaulicht ein Entree in ihre tatsächlichen Räume, offenbart das Verhältnis zum Publikum und führt in ihre Theater (-praktiken) sowie die zu diskutierende Thematik ein. Dabei treten bereits charakteristische Aspekte ihres Umgangs mit Raum und Publikum zutage: Begegnungen in warmem Ambiente; Streben aus der Peripherie ins Zentrum; Laborsituationen, die Schutz und Experiment von Anfang bis Ende gleichermaßen gewährleisten. Die Orte, Theater- wie Bühnenräume, werden deskriptiv erfasst, vorgestellt und hinsichtlich ihrer Potentiale analysiert. Diese methodische Herangehensweise erlaubt eine Einführung in die drei Untersuchungsgegenstände sowie eine theaterhistoriographische Aufberei-

tung. Darüber hinaus wird eine erste Kontextualisierung der Rezeption durchgeführt.

Hamlet als eine zentrale (Theater-) Figur für große Schauspieler_innen der letzten Jahrhunderte, eng verbunden mit William Shakespeare, erweist sich im Kapitel »Hamlet. Schauspieler-Werden« als geeignete Projektionsfläche, um die theatralen Konzepte Mnouchkines, Benes und Grotowskis konkret und eingehender vorzustellen und im Zuge dessen ihre Eigenheiten, Anliegen und utopischen Ausrichtungen in Bezug auf Theater zu präzisieren. Anhand ausgewählter Beispiele in Referenz auf Shakespeare werden ihre Grundprinzipien und -positionen dargelegt. Das Augenmerk liegt auf den Schauspieler_innen und ihrer Bedeutung, dem Verhältnis zur Narration, zu Schauspieltechniken und der Auseinandersetzung mit Individuum und Gesellschaft. In diesem Zusammenhang stehen insbesondere Techniken des Spiegels und Verzerrens gesellschaftlicher Verhältnisse sowie diesen innewohnende individuelle Ansprüche im Zentrum des Interesses. Das Individuum und sein selbstreferentielles Begehren rücken ebenfalls in den Fokus. Zudem wird bereits in unterschiedliche Schauspielpraktiken eingeführt und damit zum folgenden Kapitel »Schauspielen« übergeleitet.

Im Kapitel »Schauspielen und (finale) Transformation« geht es um die Schauspielkunst der drei ausgewählten Theaterschaffenden, die als sichtbare Transformationspraktik auslegbar ist. Eingebettet nicht nur in zeitgenössische Praxiskonzepte avantgardistischen und postavantgardistischen Theaters, werden ihre Schauspielpraktiken in den Kanon der seit Mitte des 18. Jahrhunderts verschriftlichten und darüber hinausgehend erfassten und im 20. Jahrhundert rezipierten Schauspielpraktiken einbezogen und erörtert. Das Werden, Entwickeln und Metamorphosieren der Schauspieler_innen vor der Folie der (vorerst) letzten Verwandlung stehen hier im Mittelpunkt der Frage nach Strategien und Techniken, die aus den Schauspielpraxen der drei Theaterpersönlichkeiten erwachsen, die Körper zu Leib transformieren. Darin zeigt sich, wie die Transformation des Sterbens im Theater sicht- und erfahrbar gemacht wird. Theater präsentiert sich aus diesem Blickwinkel als Ort der Toten. Es ist jener Mikrokosmos, in dem der Tod gedacht werden kann, ohne dass gestorben werden muss, und bietet somit eine Chance, das Sterben auszuhalten und dem Tod versöhnlich entgegenzutreten.

Ephemeres und Leibliches der Schauspieler_innen und im Schauspiel bieten keine Lösung dafür an, wie wir die Kenntnis um unsere Endlichkeit zulassen können, aber es gewährt ausreichend Raum, uns für einen gegenwärtigen Augenblick damit zu konfrontieren, hinzuschauen, den Prozess zu erfahren und auszuhalten. Dieses Wissen um unsere Vergänglichkeit, das uns nach philosophisch-anthropologischer Auffassung vom Tier unterscheidet und uns zu Menschen werden lässt, die Schauspielen hervorzubringen vermögen, steht in den folgenden Ausführungen im Fokus. Am Verhältnis zwischen Tier und Mensch, das die Schauspieler_innen (aus-) agieren, lassen sich überdies noch einmal die un-

terschiedlichen Schauspielpraktiken ablesen. Das letzte Kapitel, »Tier / Mensch. Dazwischen Sein«, schließt an die Frage nach der Transformation auf der Bühne an. Wie unterschiedlich sich die Auffassungen von Schauspielen und consequenterweise auch die Umsetzungen Mnouchkines, Benes und Grotowskis präsentieren, kulminiert in exemplarischen Sequenzen, in denen es um das Verhältnis zwischen Tier und Mensch geht. Anhand dieser Beispiele werden die Beziehungen auf der Ebene Realität / Fiktion, des Zusammenspielens der Schauspieler_innen und Figuren und insbesondere ihrer animalischen Aspekte analysiert. Die ausgewählten Szenen und Bilder sollen im Zuge dessen die drei Verfahrensweisen sowohl in ihrer Affinität als auch ihrer Divergenz vermitteln. Es geht um die Grenze, die überschritten und erweitert wird, das freudvolle Spielen mit Figuren bzw. Tieren oder mit sich selbst. Es geht um die Überschreitung von Grenzen aus dem Außen in ein Innen und vice versa. Am Ende schließt sich mit dem Aspekt des Kindes der Kreis wieder zum Anfang – und dem (kindlichen) Erschaffen von (Theater-) Welten.

Ein Großteil des Analysematerials beruht auf Archivrecherchen. So finden sich hier erstmals im deutschen Sprachraum aufbereitete Materialien zu Carmelo Bene und Jerzy Grotowski. Carmelo Bene, 2002 verstorben, wird hauptsächlich in Italien und Frankreich rezipiert. Im Jahr seines Todes reichte ich meine Dissertation unter dem Titel *Non esisto dunque sono* als eine der ersten umfassenden Studien über seine Theaterarbeiten ein. Als grundlegende Forschungsliteratur diente Gilles Deleuzes auch ins Deutsche übersetzter Essay, »Ein Hamlet weniger«, sowie Piergiorgio Giacchès Monographie *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*. Inzwischen gibt es im deutschen Sprachraum vereinzelte Schriften, Essays, Artikel und Diplomarbeiten über Bene, v. a. über seine Filme. Hinsichtlich des theatralen Œuvres sind Gaetano Bicaric Studien hervorzuheben. Um Benes zehnten Todestag herum erschienen auch in Italien wieder vermehrt Publikationen, und die Aufarbeitung seines Theaterschaffens begann sich in Hochschulschriften niederzuschlagen. Abgesehen davon stellen seitdem immer mehr Privatpersonen Video- und Filmmaterial via Youtube zur Verfügung. Das Material, das in die vorliegende Arbeit eingeflossen ist, konnte im CTA, dem Centro Teatro Ateneo in Rom gesichtet und studiert werden. Das Centro, das seit den 1970er-Jahren Materialien sammelt, ist kontinuierlich darum bemüht, Vorhandenes neu zu katalogisieren, digital aufzubereiten und zu archivieren. Bereits erfasste Bild- und Videodaten können mittlerweile über die Internetplattform ECLAP (European Collected Library of Artistic Performance) weltweit eingesehen werden.

Das hier erstmalig in deutscher Sprache bearbeitete Material zu Jerzy Grotowskis Anfängen in Opole (Oppeln) liegt im Instytut im. Jerzego Grotowskiego in Wrocław (Polen) auf. Hinsichtlich einer Aufarbeitung des politischen, ideellen

und gesellschaftlichen Kontextes dieser Zeit auf Deutsch ist auf Regina Jonachs mehrbändige Diplomarbeit *Jerzy Grotowski. Annotationen* aus dem Jahr 1995 zu verweisen. Für Grotowskis letzte Arbeitsphase sind seit seinem Tod 1999 Thomas Richards und das *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* in Pontedera (Italien) als Erben zuständig. Das Institut in Polen bemüht sich seit geraumer Zeit, Dokumente, Bildmaterial und Handschriftliches zu digitalisieren und über eine eigene Website sukzessive zugänglich zu machen. Auch seitens des Workcenters in Italien gibt es Bemühungen, eine Internetpräsenz aufzubauen, doch wirkt hier das ursprüngliche Credo erschwerend, kein Material aus der Hand zu geben und es nur bei Veranstaltungen ausschließlich von Angehörigen des Workcenters präsentieren zu lassen. Aufgrund meiner Tätigkeit im Dokumentationsteam eines EU-Projektes – *Tracing Roads Across* von 2003 bis 2006 – konnte ich das theatrale Schaffen des Workcenters intensiv begleiten. Ein Teil dieser auf meinen Erfahrungen basierenden Recherchen fließt in Form von Gedächtnisprotokollen in die vorliegende Arbeit ein.

Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil sind nach wie vor aktiv. So verweisen etwa die Inszenierungen der letzten Jahre auf Ariane Mnouchkines anfängliche wie konstante Affinität zu Indien: 2016, *Une chambre en Inde* (Ein Zimmer in Indien), das im Mai 2018 zum letzten Mal gespielt und gemeinsam mit Gästen aus Indien feierlich entlassen wurde; das im selben Jahr 2018 gemeinsam mit tamilischen Student_innen von P. K. Sambandan erarbeitete Stück *Notre Petit Mahabharata. Hommage à notre maître et aux origines d'Une chambre en Inde* (Unser kleines Mahabharata. Hommage an unseren Meister und die Anfänge von Ein Zimmer in Indien) und das gemeinsam mit Robert Lepage entwickelte Stück *Kanata – Épisode I – La Controverse* (Kanata – Episode I – Die Kontroverse). Dieses Jahr, im Juni 2020, ist das Théâtre du Soleil wieder dabei, den öffentlichen Raum einzunehmen. Dies verweist auch auf eine Haltung, die es immer wieder bewiesen hat: dieses Mal durch die Beteiligung an der *Manifestation des blouses blanches* (Demonstration der weißen Kittel). Das Théâtre du Soleil unterstützt die Forderungen der Pflegekräfte bei der Protestparade, zu der von den Gewerkschaften des Krankenhauspersonals und von Angehörigen der Gesundheitsberufe aufgerufen worden war. Zudem arbeitet das Theater an der Umgestaltung seiner Internetpräsenz: Seit Jänner 2018 gibt es eine neue Website mit umfassendem und chronologisch angeordnetem Bildmaterial. Studien über das Théâtre du Soleil sind mehrsprachig zugänglich, mit dem Schwerpunkt auf französischer Sekundärliteratur. Da Mnouchkine einige ihrer Theaterproduktionen auch verfilmt hat, bieten sich diese – mit den üblichen, aus theaterwissenschaftlicher Perspektive zu bedenkenden Einschränkungen – als Anschauungsmaterial an. Eine Exkursion nach Paris zum Théâtre du Soleil, verbunden mit dem Besuch einer Aufführung zum 50-jährigen Theaterjubiläum, bot die Möglichkeit, sowohl die Archivmaterialien als auch das Gelände vor Ort zu erkunden und gemäß der

Idee des Théâtre du Soleil »mit allen Sinnen« zu erproben: Für das leibliche Wohl wird hier gesorgt, der Bezug zu dem eigenen Körper olfaktorisch wie kulinarisch provoziert und unterstützt und das Theater als physische Kunst zelebriert.

Theater birgt das Potential, Raum und Zeit mittels des eigenen Körpers zu erfassen, womit man sich auch (schmerzlich) der eigenen Grenzen bewusst wird. Doch es bietet auch einen geschützten Raum an, in dem man seinem Bedürfnis folgen und diese Grenzen überschreiten kann, ohne dem Wahnsinn unwiederbringlich anheimzufallen. Und hierin liegt eine wesentliche Qualität von Theater: den Abgrund zu schauen, ohne hineinzustürzen, nicht an der Wahrheit (des Theaters) zu zerschellen.

Wie dieser Abgrund aus der Schauspielpraxis heraus erforscht wird, auf welche Erkundungswege Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene und Jerzy Grotowski sich wagen und welche Strategien sie finden, dem widmet sich die vorliegende, aus der gleichnamigen und leicht überarbeiteten Habilitationsschrift hervorgegangene Publikation.

Räume und Visionen

Gleich zu Beginn: Warum macht man Theater? ... Weil man Vergnügen daran findet, sich durch das Theater auszudrücken. Anschließend fragt man sich: Worin liegt dieses Vergnügen, und welchen Weg soll ich einschlagen? Es geht nicht darum, sich zu rechtfertigen, das Vergnügen hat das nicht nötig, doch muß man wissen, was man tun wird, und eine Bewußtwerdung bewirken, die für einen selbst ebenso wertvoll ist wie für das Publikum.¹

Ariane Mnouchkine

Theater sucht seit jeher nach einer besonderen Form von Ausdruckskraft, die mit allen Sinnen spielt und diese in alle Richtungen in Bewegung setzt. Es kann mindestens als eine Möglichkeit, sich zu artikulieren, und im besten Fall als eine vergnügliche Variante betrachtet werden. Es ist eine (Spiel-) Weise und auch Spielweise, sich zu äußern, etwas nach außen zu kehren, und es hat die Fähigkeit, jenseits von offensichtlich Sichtbarem, Körper und Leib so in Bewegung zu versetzen, dass Unsichtbares sichtbar wird. Es birgt die Möglichkeit, mit unterschiedlichen Seinsweisen umzugehen und verschiedenste Wesen des Seins (er-)leben zu lassen. Dabei schafft Theater Welten und Visionen, die sich in mannigfaltiger und zugleich höchst unterschiedlicher Weise zu präsentieren vermögen.

Ariane Mnouchkine, Carmelo Bene und Jerzy Grotowski haben Theater in seiner Qualität als Kunst des Schauspielens gewählt, um sich auf eine lebenslange Suche nach dem Theater mit seinen mannigfaltigen Wesen und damit einhergehenden Seinsweisen zu begeben, um diese schließlich wiederum über Theater auszudrücken. Theater machen als Suchbewegung wird zu einem entscheidenden Charakteristikum, denn mehr als Theater machen ist es ein Theater suchen, in dessen Mittelpunkt die Schauspielenden stehen, die sich wiederum des Theaters als Ausdrucksmittel bedienen. Sich theatral auszudrücken ist also bestimmt durch eine Suchbewegung, die auch viele Theaterschaffende vor ihnen unternommen haben und an denen sie sich orientieren (können). Mnouchkine, Bene und Grotowski reihen sich somit in ein Ensemble von Theaterschaffenden der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Arbeitsmittelpunkt stets der Schauspieler bzw. die Schauspielerin ist. Sie greifen damit eine Betrachtungsweise auf, die bereits in der Avantgarde ihre Vertreter² (sic) hatte. Oft wird die Suche auch in historisch oder geographisch ferne Dimensionen verlegt, sodass Rezeption und Forschung

1 Ariane Mnouchkine, »Eine Bewusstwerdung«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 14–17, hier S. 14.

2 Vgl. Birgit Wagner, »Gender«, in: *Metzler Lexikon Avantgarde*, S. 121–123.

antiker und/oder mittelalterlicher Schauspielweisen Anregungen bieten oder außereuropäische Theaterstrukturen inspirieren.³

Eine erste Begegnung mit den drei Theaterschaffenden, die erste Annäherung an ihre jeweiligen (Theater-) Räume eröffnet einen Zugang zu ihren materiellen wie immateriellen Rahmenbedingungen und damit einhergehenden Theaterkonzepten und -strukturen. Diese vermitteln eine Ahnung jener Wesen und Weisen respektive Seinsdimensionen, die sie sehen und schließlich sehbar machen, abhängig davon, welche Seiten des Seins sie zu fassen bekommen und zum Schwingen bringen oder gebracht haben. So öffnet Mnouchkine höchstpersönlich die Türen ihres Theaters und lädt zu sich ein. So bespielt Bene etablierte Bühnen repräsentativer Theaterbauten und bietet (sich) dort an. So schafft Grotowski stets einen Raum in der Qualität eines geschützten Laboratoriums, in das er zeitweise Einblick gewährt.

Alle drei stellen die Schauspielenden in den Fokus ihrer Konzepte und Ausführungen, ob verspielt, erhaben oder asketisch – sie sind es, die Bühnen jeglicher Art beleben und das Wesentliche zum Vorschein bringen. Sie sind es, die Bunte, Wirre, Warme, Soziale, Politische, Gesellschaftskritische oder Helles, Klares, Dunkle, Menschheitsgeschichtliche, Sinnentleerte oder Narrative auftreten lassen. Sie breiten sich aus, tauchen aus dem Untersten nach oben und setzen sich Risiken und Gefahren aus, um einen Kontakt zum Leben herzustellen und Wesenhaftes erleben zu lassen. Sie sind die Kreativen dieser (Theater-) Welten.

Ob Einladung, Angebot oder Kontrolle: Jede Form und Struktur einer Begegnung des Publikums mit den Schauspielenden und den damit entstandenen (Theater-) Welten in bestimmten und dafür geschaffenen Räumen und Bühnenszenarien und jedes dahinterliegende Theaterkonzept bieten einen eigenen Kosmos, ein eigenes utopisches Universum, in dem Schauspielen im Zentrum steht und die Suche nach den Facetten des Seins allgegenwärtig ist.

3 Vgl. beispielsweise Bertolt Brecht sowie Jacques Lecoq und Ariane Mnouchkine, Antonin Artaud sowie Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold und Carmelo Bene, Konstantin Stanislawski sowie Peter Brook und Jerzy Grotowski.

Ein eigenes Haus. Ariane Mnouchkine

Das Gelände an der Peripherie

Ariane Mnouchkine (geb. 1939) bespielt ein Theater (-gelände) außerhalb von Paris, die *Cartoucherie de Vincennes*, eine ehemalige Munitionsfabrik⁴. Diesen Ort beschreibt der französisch-rumänische Theaterwissenschaftler Georges Banu als einen, »an dem es keinerlei institutionelles, ideologisches Machtgefüge«⁵ gibt.

Die Geschichte der Aneignung des Geländes kann als paradigmatisch gelten für die Zeit, in der Mnouchkine und andere Theaterschaffende begonnen haben, Gelände, Häuser, Räume selbst (-verwaltet) zu organisieren, und andererseits auch für die Haltung der jungen Theatergruppe rund um Mnouchkine, die nach sechsjährigem Vagabundieren einen festen Platz gefunden hatte. 1959 als *A.T.E.P. Association Théâtrale des Étudiants de Paris* von Ariane Mnouchkine und Freund_innen ins Leben gerufen, nach Mnouchkines Rückkehr von ihrer ersten



Ariane Mnouchkine 1971 (Foto Gérard Taubman)

-
- 4 Vgl. Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 74–75: »Christian Dupavillon, ein Freund der Gruppe, überbringt den freundschaftlichen Hinweis der Pariser Stadträtin Madame Alexandre-Debray, daß die Gebäude einer alten Munitionsfabrik im Wald von Vincennes, ehemals im Besitz der französischen Armee, in den Besitz des angrenzenden Blumenparks übergegangen seien, und dem Théâtre du Soleil vorübergehend zur Verfügung gestellt werden könnten. Daraufhin ›bezieht‹ das Soleil Ende August [1970] drei der auffälligen Hallen der Cartoucherie, um dort kontinuierlich [bis heute] proben [und bis heute aufführen] zu können.«
- 5 Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 18–29, hier S. 19.

großen Reise 1964 erneut von neun Amateurtheaterleuten⁶ als private Genossenschaft gegründet, fand die Truppe, nun namens *Théâtre du Soleil*, 1970 in der Cartoucherie ihr Zuhause. Kurz zuvor hatte sie sich noch für die Pariser Markthallen⁷ eingesetzt und sich auch diese als Aufführungsort vorstellen können. Jedoch wurden die des Denkmalschutzes würdigen Hallen zwischen 1971 und 1973 abgerissen – ein Umstand, der Mnouchkine noch Jahre später in dem Dokumentarfilm *Ariane Mnouchkine, l'aventure du Théâtre du Soleil*⁸ mit Unverständnis und Zorn erfüllte. Es waren andere Hallen, die am südwestlichen Stadtrand von Paris leer standen und dem jungen Theater durch Hilfe der damaligen Stadträtin Janine Alexandre-Debray für Proben zu Verfügung gestellt wurden. Und als nach der Premiere des hier einstudierten Stücks, die in Mailand stattgefunden hatte, in Paris kein passender Ort für Aufführungen zu finden war, keiner der günstig und groß genug gewesen wäre, beschlossen die Mitglieder der Theatertruppe, die Cartoucherie in Eigeninitiative zu adaptieren. Zunächst glich dies einer Besetzung, die im Nachhinein von besagter Stadträtin durch einen symbolischen Mietbetrag abgesegnet wurde. Auf diese Weise legalisiert bekam das Théâtre du Soleil ein eigenes »Haus« und ist seitdem in der Cartoucherie ansässig.

Im Sinne Banus präsentiert sich also dieser Ort, und mit ihm das gesamte Gelände, als symbolträchtig, der sich bestens für Mnouchkines Auffassung von Theaterarbeit und der Begegnung mit Schauspielenden eignet. Er verfügt über genau die Eigenschaften, welche die Umsetzung ihrer Idee von Theater unterstützen und geradezu einladen, sie zu nutzen. Das Gelände am Stadtrand präsentiert sich weitläufig und mit unterschiedlichsten Gebäuden, großflächigen Wiesen und verschlungenen Pfaden, die zum Lustwandeln und Verweilen, zu Müßiggang oder einem schlichten Zusammentreffen anregen. Um dorthin zu gelangen, muss das Publikum allerdings einen weiten Weg zurücklegen, sich also auf den Weg machen, um durch ein großes blaues Gittertor das Gelände zu betreten, es zu durchqueren und schließlich vor dem schweren Tor der Aufführungshalle auf Einlass zu warten. Sobald man das erste Tor passiert hat, befindet man sich auf dem riesigen Anwesen, das vor Beginn der Vorstellung unbedingt erkundet werden sollte. Nur so lässt sich die besondere Stimmung, die Atmosphäre der

6 Vgl. Marc Zitzmann, »Lebende Zeichen in Bewegung. Fünfzig Jahre Théâtre du Soleil«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.5.2014; und vgl. Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 19 und S. 42.

7 Vgl. Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 70: »Mnouchkine bemüht sich vergeblich um eine feste Spielstätte für das Théâtre du Soleil. Ihr Vorschlag, das Soleil im ehemaligen Markthallenviertel im Herzen von Paris anzusiedeln, um dort die kulturelle Infrastruktur neu aufzubauen [FN 135], wird ebenso abgelehnt wie ihr Bemühen um den Cirque Montmatre.« In der FN 135 führt Seym weiter aus: »Heute befinden sich dort ein pompöses neomodisches unter- und oberirdisches Einkaufszentrum und etwas weiter der architektonische Koloß Centre Beaubourg, auf dessen großen Vorplatz sich teilweise eine neue Jahrmarktskultur herausgebildet hat.«

8 Vgl. Dokumentationsfilm *Ariane Mnouchkine – l'aventure du Théâtre du Soleil* von Catherine Vilpoux, Arte France Produktion, Koproduktion Agat Films & Cie 2009. [TC 00:11:00 bis 00:12:30].

Umgebung hier wahrnehmen. Bernard Dort, Theatertheoretiker und -praktiker, erinnert sich an seinen Besuch des Stücks *L'Âge d'or*⁹ (Das goldene Zeitalter) Mitte der 1970er-Jahre und sagt: »Zunächst beeindruckt der Ort«, ein Ort, den Dort seit dem Revolutionsstück 1789¹⁰ ein paar Jahre früher als »Mekka des Pariser Theaters« bezeichnet hat. Die Cartoucherie habe »etwas von einer Kirche (oder eher einem Tempel) und einem Bahnhof an sich. Man fühlt sich sofort wohl«¹¹. Er bezieht sich hier nicht so sehr auf Marc Augés Beispiel des Bahnhofs als geschichtslosem »Nicht-Ort« samt identitätsloser Ausstrahlung,¹² sonst hätte er wahrscheinlich nicht identitätsstiftende Orte wie Kirche oder Tempel als Vergleich herangezogen. Es ist genau das Gegenteil einer identitätslosen Ausstrahlung: Hier wird vielmehr auf den philosophischen Sinn des Begriffs Nicht-Ort zu verweisen sein, wie Hakan Gürses in einem Artikel über Utopie, Migration und Kritik verdeutlicht,¹³ in dem der Begriff des A-Topos als Nicht-Ort Verwendung findet. In diesem Sinne ist auch Dort zu verstehen. Er spricht hier von einem Ort (Bahnhof), der sich der Unterwerfung, der Macht entzieht und der kein geschichtsloser Ort ist. Auch wird auf das Narrativ »heilige Orte« (Kirche, Tempel) Bezug genommen, die mit Reinheit, Konzentration sowie Zugehörigkeit

9 *L'Âge d'or* (Das goldene Zeitalter), 1975, kollektive Theaterarbeit der Mitglieder des Théâtre du Soleil zu Frankreichs sozialer Wirklichkeit Mitte der 1970er-Jahre mit den Mitteln und Masken der Commedia dell'arte (neuere Forschung spricht von Commedia all'improvviso; in der Literatur von und über Mnouchkine heißt es noch Commedia dell'arte) und arabischer Erzähltradition. Vgl. z. B. Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 91–100.

10 1789 (1789), 1970–71, kollektive Theaterarbeit der Mitglieder des Théâtre du Soleil. Vgl. Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 71–86. Mit dem Kunstgriff, Jahrmarktschauspieler_innen die Geschichte der Revolution erzählen zu lassen, wird einerseits die Perspektive der Geschichtsschreibung des Volkes vorgestellt und andererseits wird durch das Theater im Theater möglich, den fiktionalen Charakter beizubehalten, sodass »eine naturalistische wie auch eine mythisierende Darstellung des Revolutionsgeschehens« verhindert wird (Seym, S. 71). Diese allseits gerühmte und gelobte Inszenierung erhält nur wenige Gegenstimmen, eine davon ist Freddie Rokem: »Es handelt sich in gewisser Hinsicht um eine Inszenierung, die den Ereignissen auf den Straßen der 1968er Ära nicht unähnlich ist, als so viele Momente der politischen und sozialen Ereignisse zu Spektakel und Straßentheater wurden. Mnouchkine und ihre Truppe, die zweifellos einen wichtigen Beitrag zum Gegenwartstheater geleistet haben, scheinen sich in der Tat in genau jenem Diskurs verfangen zu haben, den sie in 1789 zu kritisieren versuchten.« Freddie Rokem, *Geschichte aufführen*, S. 163.

11 Bernard Dort, »Zwischen Vergangenheit und Zukunft«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 193–198, hier S. 193.

12 Vgl. Marc Augé, *Nicht-Orte*, S. 83: »So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lässt, einen Nicht-Ort.« Ebenda, S. 96: »Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck ›Nicht-Ort‹ zwei verschiedene, jedoch einander ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Transit, Handel, Freizeit) konstituiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.«

13 Hakan Gürses, »Leben, wo man will? Utopie, Migration und Kritik«, in: *Viel Glück! Migration heute*, S. 26–34.

und Identität verbunden werden, wie Peter Brook es mit seiner viergliedrigen Einteilung bzw. seiner Charakteristik von »Theater« anspricht.¹⁴ Vielleicht ist es bei Dort auch eine Anspielung auf das Unstete, das In-Bewegung-Sein als charakteristisch für einen Bahnhof. In-Bewegung-Sein, identitätsstiftend und Macht entziehend zu agieren, ein heiliges Theater im Brooksschen Sinne zu sein, sind Eigenschaften, die auf das Théâtre du Soleil zutreffen. Damit steht es nicht alleine da. Die Idee, Theater als Stätte eines heiligen Ortes zu betrachten, ist ein wiederkehrendes Phänomen, das einige Theaterreformatoren (sic) schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgriffen. Mit dieser Einstellung dominierten sie die auf- und ausbrechende europäische Theaterszene jener Zeit.¹⁵ Die Nachfolgeneration der 1960er-Jahre nimmt den Faden wieder auf, und so ist es keineswegs verwunderlich, dies im Zusammenhang mit dem Théâtre du Soleil zu lesen. Zahlreiche Theaterbesucher_innen haben sich entsprechend geäußert, so zum Beispiel auch die Theaterkritikerin Renate Klett.

Es gibt Orte, die mythisch sind, im Leben wie in der Kunst. Das Haus der Kindheit, die Eiche, unter der Orlando träumt, die Montagne Sainte-Victoire des Herrn Cézanne. Für mich war seit jeher die Cartoucherie von Vincennes ein solcher Ort, und als ich sie das erste Mal betrat – das ist nun über 20 Jahre her [d. h. Mitte/Ende der 1970er-Jahre] – war ich aufgeregt wie bei einem Rendezvous. Seither bin ich den Weg viele Dutzend Male gegangen, aus Sentimentalität noch immer zu Fuß von der Metro-Endstation, obwohl es ja inzwischen einen Bus gibt, und noch immer habe ich Herzklopfen, wenn ich das große Tor passiere.¹⁶

Die Cartoucherie hat bis heute nicht an Faszination eingebüßt. Nach wie vor reist man aus Paris nach Vincennes an, und nach wie vor kann man das Gelände

14 Vgl. Peter Brook, *Der leere Raum*, 1964.

15 Vgl. Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 18–29, hier S. 24: »Die Metapher des Theaters als ›Kathedrale‹, ›Kirche‹ oder ›Kloster‹ taucht von Stanislawski und Appia über Craig und bis Copeau immer wieder auf. Wenn Mnouchkine von ›Heiligtum‹ oder ›Tempel‹ spricht, folgt sie der gleichen Richtung. Nur die Reinheit des Raums als ganzes erlaubt die Konzentration und fördert den Zugang zu einer Form.« Es handelt sich dabei um eine Form, die sich schließlich charakterisiert durch die Abwendung vom Naturalismus (und vom psychologisierenden Schauspielstil), durch das Bestreben einer Entliterarisierung und die Facetten, Theater als Fest in der Gemeinschaft (wie beim *théâtre populaire*), als Fest des Lebens (ähnlich der Debatte von Kunst und Leben) zu begreifen. So vereint die genannten ihre Visionen, ihre Suche und das Verständnis wie die Bedeutung des (Theater-) Raums mit Blick auf vergangene Theaterformen. Seien es Stanislawskis »Wahrheit« im Schauspiel, Appias Rückgriff auf Nietzsches Idee »Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik«, Craigs antinaturalistische Stilbühne und Inszenierungen mit Rückgriff auf das englische Renaissance-theater, seien es Copeaus Ideen, mit seiner Truppe in der Bourgogne, den »Copiaus« (1925–1929), eine zeitgenössische Commedia zu finden, d. h. im Stil der Commedia all'improvviso zu spielen, oder Ariane Mnouchkines Orientierung an asiatischen Theaterformen und -masken sowie Anlehnung an das Théâtre de la foire.

16 Renate Klett, »Königin und Sphinx. Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil«, in: *Theaterfrauen*, S. 195–209, hier S. 197.

durchstreifen und bestaunen. Allerdings gibt es inzwischen einen Shuttle von der Métrostation bis zum Eingangstor, durch das man direkt zum Theater gelangt. Geht man zu Fuß, so gelangt man zum oben erwähnten ersten Tor weiter westlich, vorbei an kulturellen Einrichtungen, die sich mit der Zeit hier angesiedelt haben, zu den Gebäuden des Théâtre du Soleil. Untergebracht sind hier Archiv, Büros und gegenüberliegend die Theaterkassen in märchenhaft anmutenden Wohnwägen. Poetisch gestaltete Hinweistafeln weisen den Weg.

»Liberté, Égalité, Fraternité« prangt in großen Lettern über dem Eingang. Foyer und Aufführungshalle sind miteinander verbunden, die übrigen Gebäude des Theaterkomplexes reihen sich an: separate Hangars für Kostüm- und Maskenateliers und ein Probenraum. Insgesamt gibt es vier Hallen, drei von etwa gleicher Größe. Links des Eingangs befinden sich Verwaltung, Bühnenbildatelier und Küche. Die erste der drei miteinander verbundenen Hallen fungiert während der Vorstellungszeit als Foyer, die beiden anderen werden als Aufführungshalle genutzt.¹⁷



Einlass ins Théâtre du Soleil, über dem Tor die Parole der Französischen Revolution (Foto gcp)

17 Seym nennt die Maße: »Das Foyer und die Spielstätte beherbergen drei miteinander verbundene, insgesamt 55 x 44 m umfassende Hallen.« Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 156. Vgl. auch Marc Zitzmann, »Lebende Zeichen in Bewegung. Fünfzig Jahre Théâtre du Soleil«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 26.5.2014.

Der Einlass in die Aufführungshalle

Durch einen Schriftzug mit dem Titel des jeweils aktuellen Stücks an der rohen Ziegelwand der größten Halle, die sich neben der doppelseitigen Tür der Eingangshalle des Theaters befindet, hebt sich dieser Komplex von den anderen Gebäuden im Gelände sichtbar ab. Die Halle(n) des Theaters sind stets der entsprechenden Aufführung, d. h. der aktuellen Inszenierung gewidmet: »Kaum kommt der Zuschauer vor dem Théâtre du Soleil an, entdeckt er auf den Mauern des Gebäudes den Titel des Stücks. Die dazu verwendete Farbe wird je nach dem behandelten Stoff ausgewählt.«¹⁸ Vor dieser Ziegelwand auf einer Bank oder direkt vor dem Hallentor oder in der Halle nebenan wird dann mehr oder weniger geduldig auf Einlass gewartet. Oft bilden sich Menschenschlangen bis weit ins Gelände hinein und breiten sich auf die Wiesen aus. Wer zu spät kommt, wird nicht mehr hereingelassen.¹⁹ Doch nicht nur die Türen der Hallen werden geschlossen, sondern auch die der Schauspielenden in einem metaphorischen Sinne – im Gegensatz zu Ariane Mnouchkine selbst, die immer durchlässig und offen bleibt.

Es stimmt, dass ich auf gewisse Weise durchlässiger bin als sie [die Schauspieler_innen], weil ich mich öffnen kann. Für sie gibt es einen Moment – den ich nicht nur völlig dulde, sondern fordere –, jenen, in dem Türen und Fenster geschlossen werden: Es ist der Moment der Aufführung. Aber ich ersuche sie, jenseits der Aufführung diese Türen und Fenster erneut zu öffnen.²⁰

Draußen befinden sich zwei Tafeln, eine für den *côté cour*, die andere für den *côté jardin* mit eingezeichneten Sitzplätzen und Abreißnummern. So kann sich jede und jeder Zusehender selbst eine Platzkarte wählen und in Ruhe anstellen, ohne zu drängeln. Von allen Plätzen aus hat man eine ausgezeichnete Sicht, die Reihen sind tribünenartig steil in die Höhe gezogen. Die Wahl besteht lediglich darin, sich für rechts oder links, außen oder Mitte, weiter unten oder weiter oben zu entscheiden, der Blick auf die Bühne ist stets frei. Die Pünktlichkeit bezieht sich

18 Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 18–29, hier S. 26.

19 Vgl. den Bericht von Josette Féral hinsichtlich der Regeln zur Pünktlichkeit für Schauspielende: Josette Féral, »Ein Lehrgang im Soleil: Ein ungewöhnlicher Theaterunterricht«, in: dies. (Hrsg.), *Das Théâtre du Soleil*, S. 37–43, hier S. 37–38: »Als ich am ersten Tag um zehn nach neun eintraf, hatte die Namenslesung schon seit neun Uhr begonnen. Der Saal der Cartoucherie ist so voll wie bei einer Vorstellung. [...] Am Ende der Verlesung der zweihundertzwanzig Namen behält Mnouchkine die Zuspätgekommenen da, um sie abzukanzeln. Die erste Regel des Schauspielers sei Pünktlichkeit.«

20 Ariane Mnouchkine, »Teatro, mondo, utopia«, in: Silvia Bottioli / Roberta Gandolfi, *Un teatro attraversato dal mondo*, S. 7–13, hier S. 9. (Orig. ital.: »È vero che in un certo modo sono più permeabile di loro [attori e attrici] perché posso aprirmi. Per loro, c'è un momento – che non solo ammetto completamente, ma richiedo – in cui chiudono porte e finestre: è il momento della rappresentazione. Ma chiedo loro che al di fuori della rappresentazione queste porte e finestre siano di nuovo aperte.«)

so gesehen auf ein gemeinsames Agreement und nicht auf einen etwaigen individuellen Vorteil. Der Shuttlebus richtet sich nach dem Beginn der Vorstellung, sodass es hier zu keinen zeitlichen Verzögerungen kommen kann. Und während die Gäste anreisen, bereiten die Gastgeber_innen alles vor, und zwar alle alles, wie Juliana Carneiro da Cunha, langjähriges Théâtre du Soleil-Mitglied, erzählt: »Um diese Reise zu machen, kommen wir schon frühzeitig ins Theater. Wenn das Stück zum Beispiel um halb acht beginnt, kommen wir um vier Uhr – oder um zwei Uhr, um andere Arbeiten wie putzen und so weiter zu erledigen.«²¹ »Es geht darum, den Ort für das Publikum vorzubereiten«, erzählt auch die Schauspielerin Myriam Azencot, »das heißt, die Toiletten zu säubern, unter Umständen in der Küche zu helfen, die Bar herzurichten, den Empfang vorzubereiten, die Sitzreihen in Ordnung zu bringen, die Bühne zu putzen, die Regieassistent der Aufführung zu übernehmen.«²² Und es geht darum, einen Raum zu schaffen, der aus »Wärme«, »Wohlgefühl« und »Wonne« besteht. »Findet Wärme«, sagte Mnouchkine von Anfang an. Alles muß warm sein!²³ Oft ist Mnouchkine bis kurz vor Aufführungsbeginn damit beschäftigt, die Lampen auf den Tischen im Foyer richtig einzustellen, da sie findet, es fehle an Wärme. Und dies liege nicht nur daran, dass eine Leitung ausgefallen sei. Immer wieder wiederholt sie, wenn es ihr noch nicht warm genug ist: »Es ist kalt. Da fehlt noch Wärme.«²⁴



Mnouchkine beim Einlass zu *Macbeth* 2015. Sie reißt die Tickets persönlich ab. (Foto gcp)

21 Juliana Carneiro da Cunha, »Eine festliche Stimmung«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 98–103, hier S. 102–103.

22 Myriam Azencot, »Ein Beruf für den Augenblick«, in: ebenda, S. 90–97, hier S. 93.

23 Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: ebenda, S. 18–29, hier S. 27.

24 Vgl. beispielsweise die Vorbereitungen zu *Le Tartuffe* im Film *Au Soleil même la nuit* von Éric Darmon & Catherine Vilpoux, Film AGAT Films & Cie. La Sept ARTE et le Théâtre du Soleil 1995. [TC 00:03:10 bis 00:03:50]

Wenn schließlich alles zu ihrer Zufriedenheit ist, alle noch einmal kurz zusammengekommen sind, zwei, drei Worte gewechselt haben, dann spricht Mnouchkine den Satz: »Das Publikum tritt ein.«²⁵ Daraufhin schreitet sie zum Tor und trommelt einen bestimmten Rhythmus auf die Innenseite, mehrmals hintereinander, um dann mit drei kräftigen Faustschlägen²⁶ das Trommeln zu beenden und das Tor zu öffnen:

Es ist eine Utopie. Wenn ich die Cartoucherie öffne, klopfe ich 3 Mal ans Tor und höre ein »Oh!« Dann mache ich auf. Und alle sind da. Fantastisch, dass ich heute an der Endstation Château de Vincennes das Tor öffne und alle da sind. Sie machen sich also die Mühe, nicht nach Hause, sondern ins Theater zu gehen.²⁷

Mnouchkine begrüßt die Eintretenden einzeln, plaudert ein paar Worte mit ihnen und reißt die Karten ab, was längst legendär geworden ist. Sowohl Besucher_innen, die zum ersten Mal kommen, als auch langjährige Fans stellen sich allein wegen dieser Begrüßung in Mnouchkines Reihe an, nicht in der Parallelreihe, die eine zweite Person betreut. Mnouchkine macht sich Gedanken um ihr Publikum und scheint auch noch nach Jahren aufgeregt zu sein, bevor sie die Menschen hereinkommen lässt:

Sie gesteht, daß sie jeden Abend vor der Vorstellung zittert, wenn sie das Tor öffnet: »Ist alles der Erwartung des Publikums würdig? Man muß sich um das Publikum kümmern.« Dieser umfassende Raumbegriff wurde schließlich zu einem Identitätssiegel des Soleil, da »der Ort dem Publikum hilft, den Berg zu besteigen«.²⁸

Während Ariane Mnouchkine an der Tür stehen bleibt und auf die letzten Gäste wartet, geht das Publikum über die Schwelle und geradewegs unter jenem Torbogen durch, auf dem »Liberté, Égalité, Fraternité« geschrieben steht. Nun öffnet sich ihm erstmals die Eingangshalle, das phantastische räumliche Gebilde des Théâtre du Soleil. Nachdem die Toiletten rechts und links passiert wurden, und »sobald der Zuschauer das Innere des Theaters betreten hat, erwarten ihn Unterlagen, Karten und Fotos, die beweisen, welche Bedeutung das Soleil dem Informa-

25 »Eine Truppe beginnt mit einem Traum«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 44–73, hier S. 67.

26 Vgl. beispielsweise die Aufzeichnungen der Entstehung und Proben zu *Le Tartuffe* im Jahr 1994 / 1995, welche im Film *Au Soleil même la nuit* dokumentiert sind. Zu Beginn des Films finden sich Impressionen aus der Aufführungshalle, den Garderoben und der ersten Halle unmittelbar vor der Premiere. Es folgt das Klopfen von Mnouchkine auf der Innenseite des Eingangstors unmittelbar vor dem Öffnen. [TC 00:01:50 bis 00:04:24]

27 Ariane Mnouchkine spricht im Original Französisch, dies ist eine Transkription der deutschen Untertitel im Dokumentationsfilm *Ariane Mnouchkine – l'aventure du Théâtre du Soleil* von Catherine Vilpoux, 2009. [TC 00:30:20 bis 00:31:00]

28 Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 18–29, hier S. 26.

tionsmaterial beimißt.«²⁹ Es gibt einen Büchertisch: Hefte, Bücher, DVDs, Plakate und Ansichtskarten von vergangenen Inszenierungen und zusätzliches Material, manchmal auch von anderen Autor_innen wie beispielsweise von Carmelo Bene³⁰, das jedenfalls im Zusammenhang mit der aktuellen Aufführung steht und zu erschwinglichen Preisen erworben werden kann. Personen, die am Büchertisch vorbeigehen, gelangen zur Theke, wo sie beispielsweise Getränke, Brot und Suppe – gekocht wiederum nach Rezepten, die zu der jeweiligen Inszenierung passen – erstehen und an einem der großen runden Tische einnehmen können. Auch das Interieur der Halle wird dem aktuellen Stück angepasst, verweist darauf oder bietet zusätzliche Informationen, wie etwa bei der 50-Jahre-Jubiläumsaufführung von *Macbeth*, bei der sämtliche Plakate historischer Aufführungen an den Seitenwänden sowie ein Porträt von Shakespeare überdimensional groß an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand angebracht worden waren. In diesem Fall begrüßte unmittelbar nach Mnouchkine William Shakespeare die Gäste. Bei der Inszenierung des Stücks *L'Indiade ou L'Inde de leurs rêves* (Die Indias oder das Indien ihrer Träume; Anm. d. Übers. L.B.: Der frz. Titel spielt implizit auf Homers »Ilias« an, auf frz. »Iliade«), das die Autorin Hélène Cixous 1987 gemeinsam mit dem Théâtre du Soleil geschrieben hat, öffnet sich der Raum den Besucher_innen auf diese besondere Weise, so Andrea Löw:

Typisch für das Théâtre du Soleil ist die vollständige Umgestaltung der Eingangshalle für jede seiner Produktionen. Die Erzählung beginnt somit bereits an der Tür, die Außenwelt bleibt davor ausgesperrt. Im Fall der *L'Indiade* manifestiert sich diese Umgestaltung in Form vieler kleiner Karren und Lebensmittelstände mit indischen Spezialitäten sowie einer großen Landkarte von Indien, Pakistan, Bangladesh und ihren Nachbarländern an der Hinterseite der Eingangshalle.³¹

Wer in die nächste Halle weitergeht, wird dort – wie vor jeder Aufführung – Gelegenheit haben, den Schauspieler_innen beim Schminken und Ankleiden zuzusehen, sie bei ihrer (ersten) (Ver-) Wandlung vom Alltäglichen zum Außeralltäglichen³² zu beobachten. Auch dies hat sich inzwischen als Charakteristikum des Théâtre du Soleil etabliert. Die anfängliche Intention lag darin, eine Haltung und eine Gegenhaltung zum Ausdruck zu bringen. Die Vorbereitungen auf den Auftritt sollten nicht mehr hinter den Kulissen getroffen werden, sondern vor den

29 Ebenda.

30 So etwa war bei *Macbeth* im März 2015 auf dem Büchertisch auch eine Übersetzung ins Französische der gesammelten Werke von Carmelo Bene zu finden. Vermutlich einerseits, da auch Carmelo Bene sich eingehend mit Shakespeares *Macbeth* beschäftigt hatte, sowie andererseits, weil ein junges Theaterensemble auf dem Cartoucherie-Gelände, das Atelier de Paris Carolyn Carlson, zur selben Zeit *Macbeth Kanaval* aufführte und dabei auf Audiomaterial von Carmelo Benes *Macbeth* zurückgriff. Auch Ariane Mnouchkine sah sich am 28. Februar 2015 diese Vorstellung an.

31 Andrea Löw, *Hélène Cixous und das Théâtre du Soleil*, S. 64–65.

32 Vgl. Eugenio Barba, »Wiederkehrende Prinzipien«, in: *Der sprechende Körper*, S. 77–98.

Augen des Publikums. Die Schauspieler_innen saßen um einen riesigen Tisch herum, schminkten und kleideten sich an, und die Gäste sahen ihnen dabei zu. Diese Erweiterung der Inszenierung gestaltete das Ereignis lebendiger, intensiver und leibhafter. Heute sitzen die Schauspieler_innen vor ihren Spiegeln unterhalb der Tribüne, ein Garderobenraum, den ein Gazevorhang abschirmt. Verschieden hohe Löcher im Vorhang laden die Gäste ein hindurchzublicken. Damals wie heute jedenfalls dient dies wohl weniger einem Illusionsbruch, wie ihn Brecht durch Verfremdungseffekte zu erzielen versuchte, u. a. indem den Zuschauer_innen das ostentative Herzeigen von Bühnenfiguren vorgeführt wird, sondern vielmehr einer Einführung des Publikums in die Schauspielpraxis. Auch wenn Banu es aus dem Geiste seiner Zeit auf Brecht zurückführt, bestätigt er doch die Bedeutung des »Ambientes«, das dadurch heraufbeschworen wird. An anderer Stelle erhebt er die Vorgehensweise zu einer Methode des Théâtre du Soleil schlechthin, der »ambientalen Methode«³³.

So können die Zuschauer im Soleil der Vorbereitung der Schauspieler beiwohnen, was auf Brecht zurückzuführen ist. Allerdings betrachtet das Publikum das Arbeitsambiente hier wie eine Landschaft mit Masken und Farben, Kostümen und Kopfbedeckungen. Es läßt sich von dem Recht auf Vertraulichkeit, das ihm die Truppe einräumt, ebenso faszinieren wie vom Reiz des »Vortheatralischen«, dessen Zeuge es ist.³⁴

Es gibt etliche Beispiele für detaillierte Beschreibungen dieser Situation unmittelbar vor einer Aufführung, die zugleich bereits Teil davon ist, dennoch nicht die Aufführung selbst darstellt (wie etwa im postdramatischen Theater). Auch in Mnouchkines Shakespeare-Zyklus zeigen sich die Schauspielenden bereits mit Beginn ihres (Ver-) Wandels, wie Simone Seym festhält:

Dem Kostümieren [Anm. d. A.: im Sinne von Ankleiden] und Schminken, Coiffieren und letztem Memorieren können die Zuschauer durch [...] hängende Tuchbahnen [zuschauen]. Stück für Stück wächst das Kostüm zusammen, Strich für Strich und Farbe um Farbe entsteht die Maquillage [Anm. d. A.: im Sinne von Maske, nicht Schminke] und damit die sichtbare Transformation des Schauspielers in seine Kunstfigur. Die Maskenträger setzen ihre Masken behutsam auf. Der Prozeß des monatelangen Rollenaufbaus findet hierin im Zeitraffer seine symbolische Wiederholung.³⁵

Das Hervorheben eines gemeinsamen Erlebens der Erschaffung von Figuren und ihrer (Theater-) Welten verweist bereits auf die Vorahnung eines gemeinsamen Zelebrierens, das sich in einem (Theater-) Fest mit Speis und Trank verfeinern kann. Dies geschieht verstärkt aufgrund der »ambientalen Einstellung«: Schmin-kende Schauspieler_innen und Büchertische, »diese Vorgehensweise [entspricht]

33 »Eine ambientale Methode« ist eine Zwischenüberschrift in: Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 18–29, hier S. 25.

34 Ebenda, S. 18–29, hier S. 25–26.

35 Simone Seym, *Das Théâtre du Soleil*, S. 157.

dem Wunsch, den Zuschauer in ein globales Umfeld zu versetzen. Diese ambientale Einstellung erklärt auch, warum es ein Buffet gibt, an dem sich das Publikum mit Speisen stärken kann, die aus der traditionellen Küche der jeweiligen, von der Aufführung behandelten Kultur stammen«,³⁶ resümiert Banu. Und es sei darauf hingewiesen, dass es sich keinesfalls um ein kleines Buffet in einem Seitenfoyer handelt, bei dem man etwa zu überzogenen Preisen ein Glas Wein oder Wasser und ein Häppchen erhält. Vielmehr präsentiert sich das Buffet in der Eingangshalle und bestimmt den Charakter des Foyers zur Gänze. Es gibt Platz für alle, und Speisen und Getränke sind in ausreichend großer Menge vorhanden. So passen bei *L'Âge d'or* in Dorts Erinnerung »im ersten Saal [...] die Nüchternheit des Raums, der (von den Schauspielern servierte) Rotwein und die Brötchen der Bar, die Andenken an 1789 und 1793, die Lenin- wie die Mao-Zitate gut zusammen.«³⁷ In den Inszenierungen werden teilweise auch vorangegangene Aufführungen sichtbar gemacht, wie beispielsweise bei den erwähnten 1789 und 1793, indem durch Rückgriffe deutliche Bezüge hergestellt werden. Requisiten, Überbleibsel des Bühnenbildes, Kostümfragmente oder Textilreste aus eigenen oder anderen früheren Stücken kommen erneut zum Einsatz – gerade wie in einem Theaterfundus.³⁸

Noch stärker hervorgehoben und zeitlich, wie bereits erwähnt, über die eigene Inszenierungsgeschichte hinaus verweisend, wurde dieses Bild bei der 50-Jahr-Geburtstagsinszenierung mit *Macbeth*. Schon in der Empfangshalle waren neben dem Shakespeare-Porträt und den historischen Plakaten auch Informationen zu historischen *Macbeth*-Inszenierungen zu finden. Selbst das Plakat des Théâtre du Soleil spielte mit historischen Hinweisen – war es doch nach der ersten bis dato aufgefundenen Abschrift des Stückes gestaltet. Eigens für das Théâtre du Soleil-Plakat wurde der Titel des Stückes von Ariane Mnouchkine per Hand abgeschrieben

36 Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: Josette Féral (Hrsg.), *Ariane Mnouchkine & Das Théâtre du Soleil*, S. 18–29, hier S. 26.

37 Bernard Dort, »Zwischen Vergangenheit und Zukunft«, in: ebenda, S. 193–198, hier S. 193.

38 Vgl. Georges Banu, »Ariane Mnouchkine und das Vertrauen ins Theater«, in: ebenda, S. 18–29, hier S. 24: »Dabei verwendet sie den unglaublich reichen Fundus des Soleil, als müßte man ausgehend vom fragmentarischen, abgenutzten, zerstückelten Alten immer Neues schaffen. Was bereits gedient hat, muß wiederverwertet werden. Das ist Mnouchkines Moral: Sie verwertet die Cartoucherie ebenso wieder wie sie die Schauspieler auffordert, alte Stoffe, nicht zusammenpassende Ärmel oder nicht mehr vollständige Hosen wieder zu verwenden.« Hinsichtlich des Zusammenhangs eines Theaterfundus und der Inszenierung historischer Stücke weiß schon der Portier in Jura Soyfers Stück *Broadway-Melodie 1492* den Regisseur eines Avantgardetheaters aufzuklären: Jura Soyfer, »Broadway-Melodie 1492«, in: ders., *Auf uns kommt's an! Szenen & Stücke*, Werkausgabe Band II, hrsg.v. Horst Jarka, Wien / Frankfurt am Main: Deuticke 2002, S. 215–309, hier S. 220: »Alstern passen S' auf: Für ein historisches Stück braucht man drei Dinge: an Fundus, a Traditiaun und a Subventiaun. Durch 'n Fundus entsteht die Traditiaun, durch die Traditiaun entsteht das Defizit, durch das Defizit entsteht die Subventiaun, durch die Subventiaun entsteht a neicher Fundus, durch'n neichen Fundus entsteht a neiche Traditiaun, a neiches Defizit, a neiche Subventiaun, und so weiter bis ins Metaphysische. Haben Sie mich verstanden?«