universität wien

DIPLOMARBEIT

„En algun momento de la vida deberias proponerte seriamente dejar de hacer el ridiculo“.

Rodrigo Garcia zu Gast bei den Wiener Festwochen 2008

Verfasserin

Sarah Preyer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, am 18. Mai 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film-, und Medienwissenschaft
Betreuerin	ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung *Seite 5*

2. Neue Theaterformen brauchen neue Beschreibungsformen*Seite 7*

2.1. Theater nach der Postdramatik?*Seite 8*

2.2 Erika Fischer-Lichte: Der Begriff des Performativen*Seite 11*

2.3. Patrice Pavis: Analyzing Performance*Seite 13*

2.4. Susanne Hartwig: Chaos und System*Seite 16*

2.4.1 Theater der Grenzgänge*Seite 19*

2.5. Die Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“*Seite 20*

2.6. Problematik der Aufführungsanalyse*Seite 23*

2.7. Inszenierungsanalyse*Seite24*

3. Rodrigo Garcia *Seite 25*

3.1 Zum spanischen Gegenwartstheater allgemein*Seite 25*

3.2 Biographie*Seite 29*

3.2.1 Dramaturgische Struktur*Seite 29*

3.3 Wichtige Einflüsse auf die künstlerische Arbeit von Rodrigo Garcia *Seite 33*

3.4 Der Autor Rodrigo Garcia*Seite 36*

3.5 Der Regisseur Rodrigo Garcia*Seite 39*

3.5.1 La Carniceria Teatro *Seite 41*

4. Die Wiener Festwochen 2008: Zukunft und Erinnerungen an das 20. und 21. Jahrhundert*Seite 43*

5. Beschreibung und Analyse der Inszenierung: „En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo – Irgendwann im Leben solltest du ernsthaft damit anfangen, dich nicht mehr lächerlich zu machen“*Seite 47*

5.1 Die Grundlage der Inszenierung. 12 Texte*Seite 48*

5.2 Wie kann man die gesichtete Aufführung des Stückes notieren?

Der Ablauf der Inszenierung*Seite 48*

5.3 Darstellung und Verarbeitung der Themen des Stückes*Seite 59*

5.4 Globaler Diskurs der Inszenierung*Seite 61*

5.5 Bühnenraum *Seite 62*

5.6 Licht *Seite 64*

5.7 Gegenstände *Seite 66*

5.8 Kostüme *Seite 69*

5.9 Spielweise *Seite 71*

5.10 Funktion der Musik, der Geräusche, des Schweigens*Seite 75*

5.11 Rhythmus der Aufführung *Seite 77*

5.12 Die ZuschauerInnen *Seite 79*

5.13 Was ist nicht auf Zeichen reduzierbar?*Seite 81*

5.14 Interpretation(en)? *Seite 82*

5.15 Visuelle Dramaturgie *Seite 83*

5.16 Bewegte Bilder *Seite 84*

5.16.1 Liveaufnahmen *Seite 84*

5.16.2 Animationsfilme *Seite 85*

5.16.3 Zusammenschnitte *Seite 85*

5.16.4 Der Golem *Seite 86*

5.17 Zur Komik*Seite 87*

5.18 Pressestimmen

5.18.1 Nach der Premiere in Florenz *Seite 91*

5.18.2 Pressestimmen nach der Erstaufführung in Österreich*Seite 92*

6. Zusammenfassung*Seite 93*

7. Bibliographie *Seite 95*

Danksagung an:

Das Team der Wiener Festwochen, besonders Maria, Judith, Stefanie, Elisabeth, Bettina, Martina; Frau Professor Marschall; meiner Schwester Sabine für die großartigen Übersetzungen und Recherchen in Italien, Veronika und Mama fürs Korrekturlesen, Michael, Günther, Verena, Julia, Patrizia fürs Fragen beantworten und die moralische Unterstützung;und natürlich an Rodrigo Garcia und La Carniceria Teatro.

Ich widme die vorliegende Arbeit, meine erste größere wissenschaftliche Arbeit, meinem Großvater, der so lange auf den ersten Magistertitel der Familie warten musste und der hoffentlich niemals damit aufhören wird, das Leben zu hinterfragen.

1. Einleitung

Im Mittelpunkt dieser Arbeit steht die Inszenierung „En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo - Irgendwann im Leben solltest du ernsthaft damit anfangen, dich nicht mehr lächerlich zu machen“ des spanisch-argentinischen Theatermachers Rodrigo Garcia, die 2008 im Rahmen der Wiener Festwochen in Wien aufgeführt wurde.

Rodrigo Garcias eigenwilliges Theater ist in der zeitgenössischen Theaterwelt sehr schwer zu positionieren.

> „Alles, was passiert, hat mit Performance zu tun, meine Schauspieler stellen nichts dar, sie repräsentieren nichts, sondern üben reale Aktionen aus“, so Garcia. „Jedoch meine ganze Arbeit ist Theater, denn am Ende gibt es sehr klare rigide Strukturen und das sind theatralische Strukturen.“[1]

Diese Arbeit versucht sich anhand einer Inszenierungsanalyse an Garcias eigenwillige Theatersprache und deren Beschreibbarkeit anzunähern.

Neue Theaterformen brauchen neue Beschreibungsformen. Bernd Stegemann hat sich mit der Thematik „Nach der Postdramatik“ auseinandergesetzt. Seine Sichtweise und die Positionierungen von Patrice Pavis und Susanne Hartwig zur Beschreibung von neuen Theaterformen, werden im zweiten Kapitel beleuchtet. Außerdem werden der Begriff des Performativen nach Fischer-Lichte, die beiden Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“ erläutert und der Unterschied zwischen „Inszenierungsanalyse“ und „Aufführungsanalyse“ behandelt.

Ausgehend von den Fragen nach dem Künstler Rodrigo Garcia und dessen Umfeld beinhaltet das dritte Kapitel Hintergrundinformationen zum spanischen Gegenwartstheater allgemein, zurBiographie, zu dessen Stücken und Einflüssen auf die künstlerische Arbeit von Rodrigo Garcia.

Zukunft und Erinnerung. Das vierte Kapitel beleuchtet das Motto der Wiener Festwochen 2008.

[1]Fillitz, Christian: Porträt Rodrigo Garcia. Kulturjournal. In: www.oe1.orf.at/inforadio/91643.html?filter=5 Zugriff: 10. Juni 2008

Das fünfte Kapitel beinhaltet die Analyse der Grundlagentexte der Inszenierung, ein Gedächtnisprotokoll der Aufführung in Wien, die Beschreibung der Themen des Stückes, Analyse und Beschreibung der Theaterzeichen Bühnenraum, Licht, Gegenstände, Kostüme, Spielweise, Musik, Geräusche, Schweigen, Rhythmus der Aufführung, ZuschauerInnen. Außerdem werden der globale Diskurs der Inszenierung behandelt, Zeichen, die nicht auf Theaterzeichen reduzierbar sind beschrieben, bewegte Bilder und Bildkompositionen des Regisseurs beschrieben, die Erschwerung von Interpretation beleuchtet. Komik und Humor sind Garcia sehr wichtig, deshalb wird das fünfte Kapitel mit Ausführungen zur Komik in der Inszenierung und den Pressestimmen abgeschlossen.

Die Verfasserin möchte noch darauf hinweisen, dass im Rahmen dieser Arbeit anstatt des gesamten Titels der Inszenierung der Einfachheit halber dessen Abkürzung „Ridiculo“ verwendet wird.

Die Videoaufnahme, die zur Untersuchung einzelner Sequenzen herangezogen wurde, wurde von dem „Laboratorio Nove“ in Florenz zur Verfügung gestellt.

Die Pressefotos wurden von den Wiener Festwochen zur Verfügung gestellt.

2. Neue Theaterformen brauchen neue Beschreibungsformen

Die Theaterformen der Gegenwart lassen sich weniger denn je auf eine einheitliche Tendenz, Ästhetik oder Schlagworte wie Literaturtheater, Regietheater, Bildertheater, musikalisches Theater, Tanz-oder Körpertheater reduzieren.

> So hat die von den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts ausgehende Öffnung des Theaters gegenüber nicht-literarischen Attraktionen, technischen Medien und neuen Auffassungen von Körperlichkeit die Ästhetik und den Ort des Theaters in der Gesellschaft radikal verändert, in einem bis heute anhaltenden Prozess von Brüchen und Aufbrüchen.[2]

Für neue Theaterformen braucht es auch neue Beschreibungsformen. „[…]-nicht nur Begriffe, sondern auch Redeweisen und Gesten, die in der Konfrontation mit ungewohnten Erfahrungen ein tradiertes Verständnis von Theater immer wieder aufs Spiel zu setzen hätten.“[3]

In neuen Theaterformen geht es oft nicht vorrangig um kognitives Wissen. Es geht mehr um die Störung von Wahrnehmungsgewohnheiten und um Erfahrungen, die nicht auf bloße Informationen zu reduzieren sind.

Ingrid Hentschel charakterisiert die Veränderungen der zeitgenössischen Inszenierungspraxis durch einen Performanzschub.

> Die Veränderungen der zeitgenössischen Inszenierungspraxis, die bis hin zu Tanztheater und Oper reichen, sind durch einen Performanzschub zu charakterisieren- eine Entwicklung, die auch in der bildenden Kunst zu beobachten ist. Nicht das Wort, sondern Körper und Material sind es, die Regisseure und Schauspieler heute bei ihren Inszenierungen herausfordern.[4]

[22]Primavesi, Patrick [Hrsg.]: AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit , 2004 S. 8
[3]Ebd.
[4]Hentschel, Ingrid: Komik und Performanz. In: Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall u.a. (Hg.): Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51. Jahrgang; Band 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006 S. 217

2.1 Theater nach der Postdramatik?

Stefanie Carp ordnet Rodrigo Garcia und seine Theaterkunst der Strömung des postdramatischen Theaters zu. Daher möchte die Verfasserin dieser Arbeit den Begriff „Postdramatik“ und die Diskussion darum näher beleuchten:

Bernd Stegemann schreibt zu Beginn seines in der Zeitschrift „Theater Heute“ erschienenen Artikels „Theater nach der Postdramatik“, dass das postdramatische Theater zum Schlagwort einer ästhetischen Position geworden ist.

Das „Postdramatische Theater“ von Hans-Thies Lehmann liefert eine ganze Anzahl neuer Beschreibungsvokabel, darf aber auf keinen Fall zur ästhetischen Globalisierung von Gegenwartstheater verwendet werden.

Die Kritik an den Darstellungsmöglichkeiten von Situation, Handlung und Handlungszusammenhang setzt sich, ausgehend vom Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Entwicklung des postdramatischen Theaters fort.

> Der Eingriff in die Darstellungsstruktur durch das Postdramatische ist tiefergehender. Sein Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten der Mimesis, menschlichen Handeln und damit reale Welt überhaupt abbilden zu können ist umfassender. Die Stimmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die von einer Krise der abendländischen Kultur sprechen, sind zahlreich.[5]

Postdramatisch meint wörtlich übersetzt „nach der Handlung“. Diese Theaterkunst entsteht in einer Zeit in der die Darstellungsmöglichkeiten der dramatischen Situation nicht mehr greifen.

> Die darzustellenden Probleme der Gegenwart übersteigen die Darstellungskraft der dramatischen Situation. Denn im Prozess der Moderne treten sich zusehends weniger Menschen in Konflikten gegenüber als dass Menschen mit Institutionen in einen komplizierten Kampf geraten.[6]

Postdramatische Theatermacher möchten keine dramatischen Theatertexte mehr inszenieren, sie lehnen “sowohl den Stücktext, als auch das Schauspiel aufgrund einer dramatischen Situation ab.“[7]

---

[5]Stegemann, Bernd: Dramaturgie des Postdramatischen. In: Lektionen Dramaturgie 1.Berlin: Theater der Zeit, 2009 S. 284

[6]Stegemann, Bernd: Theater nach der Postdramatik. In: Theater Heute. Oktober 2008. S.14-S.21

In der postdramatischen Theaterpraxis werden verschiedene Genres in einer Aufführung verbunden. Alle Theatermittel, wie Spiel, Sprache, Körper etc. sind gleich bedeutend eingesetzt.

„Ein durchgängiges Prinzip des postdramatischen Theaters ist die Enthierarchisierung der Theatermittel.“[8]

Die Theaterzeichen werden enhierarchisiert. Dadurch entstehen neue Herausforderungen für das Publikum.

Es geht für die RezipientInnen des postdramatischen Theaters in erster Linie nicht um die Suche nach Bedeutung, sondern darum in der Wahrnehmung und Erwartungshaltung offen zu bleiben.

> Vielmehr muss die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lässt. So bleibt die Bedeutung prinzipiell – aufgeschoben.[9]

Lehmann schlägt vor die gesamte Situation der Aufführung als Text zu betrachten.

> Postdramatisches Theater ist *nicht allein eine neue Art von Inszenierungstext* (erst recht nicht nur ein neuer Typ von Theatertext), sondern ein Typ des Zeichengebrauchs im Theater der diese beiden Schichten des Theaters von Grund auf umwühlt durch die strukturell veränderte Qualität des Performance Text: er wird mehr Präsenz als Repräsentation, mehr geteilte als mitgeteilte Erfahrung, mehr Prozeß als Resultat, mehr Manifestation als Signifikation, mehr Energetik als Information.[10]

In der Postdramatik sind Schauspieler und Figur voneinander abgetrennt, die Kategorie Figur wird vehement verweigert.„Kein Darstellungsmittel wird vom Postdramatischen als so obsolet von der Bühne verbannt wie die Figur“[11]Die Figuren stehen im dramatischen Theater im Mittelpunkt des Interesses; der menschliche Schauspieler wird im Drama fast nur als ikonisches Zeichen zum Zweck der Figuration eingesetzt.

Die Figur als gesicherte dramatische Kategorie wird im postdramatischen Theater verabschiedet.

---

[7]Ebd.
[8] Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999 S. 146
[9] Ebd.
[10] Ebd.
[11]Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. In: Theater heute. Die Theaterzeitschrift. Oktober, 2008. Berlin: Friedrich-Berlin-Verl.-Ges., 2008 S. 14-S. 21

Katharina Keim schlägt den Begriff „Textträger“ als Ersatz für den Begriff „Figur“ vor:

> Dieser Entwicklung soll durch die Ersetzung des Begriffs “Figur”durch“Textträger” entsprochen werden, der die Funktion der Schauspieler bezeichnet, wie sie im Theatertext entworfen ist - unabhängig davon, ob es Sprech- oder Zusatztext ist, der von den Schauspielern “getragen” wird und unabhängig auch davon, ob Verlautbarungs- und Diskursinstanz in eins fallen oder getrennt sind.[12]

In manchen Theaterformen der Gegenwart, wie zum Beispiel bei Rimini Protokoll, oder Renee Pollesch, wird die Grenze von Schauspieler und Figur laut Bernd Stegemann wieder „zunehmend als inspirierender und verwirrender Spielanlass genommen“.[13]

Gegen Ende des Artikels „Nach der Postdramatik“ schreibt Bernd Stegemann, dass der postdramatische Diskurs hilfreich sein kann um theatrale Mittel zu beschreiben. Allerdings sollte die Postdramatik nicht als ästhetischer Maßstab für Gegenwartstheater eingesetzt werden.

[12]Keim, Katharina: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Niemeyer , 1998 Fußnote 43

[13]Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. In: Theater heute. Die Theaterzeitschrift. Oktober, 2008. Berlin: Friedrich-Berlin-Verl.-Ges., 2008 S. 14-S. 21

2.2 Erika Fischer-Lichte: Der Begriff des Performativen

Der Wissenschaftler John Austin verwendete den Begriff des Performativen ausschließlich im Zusammenhang mit Sprechhandlungen und meinte damit sprachliche Äußerungen bei deren Verwendung Handlungen vollzogen werden.

> Denn die Sätze sagen nicht nur etwas, sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen. Das heißt, sie sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen. Es sind diese beiden Merkmale, die performative Äußerungen charakterisieren.[14]

Zum Gelingen der performativen Äußerung sind andere, nicht sprachliche Bedingungen zu erfüllen, ansonsten bleibt die Äußerung eine leere Phrase. Damit sind institutionelle, soziale Rahmenbedingungen gemeint. Erika Fischer-Lichte schlägt vor, die Definition des Begriffes auf körperliche Handlungen anzuwenden und führt als Beispiel die Handlungen der Künstlerin Abramovic ,welche diese im Rahmen ihrer Performance „Lips of Thomas“ vollzog, an.

Der Begriff des Performativen erlebt laut Fischer-Lichte in den neunziger Jahren in Kulturphilosophie und Kulturtheorie eine zweite Karriere.[15] Fischer-Lichte spricht von der Notwendigkeit einer Rekonzeptualisierung des Begriffs, die ganz explizit körperliche Handlungen einschließt.[16]Weiters verweist Fischer-Lichte darauf, dass sich performative Akte nicht auf etwas Vorgegebenes, eine Substanz, oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen.[17]

> Expressivität stellt in diesem Sinne den diametrialen Gegensatz zur Performativität dar. Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor.[18]

[14] Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2004 S. 32
[15]Fischer-Lichte, S. 36
[16]Ebd.
[17]Fischer-Lichte, S. 37
[18]Ebd.

Die Durchführung performativer Akte wird von Judith Butler und John Austin als ritualisiere öffentliche Aufführung verstanden. Fischer-Lichte fasst zusammen:

> Performativität führt zu Aufführungen, bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen – so wie die einleitend festgestellten Performativierungsschübe in den Künsten diese dahin tendieren lassen, sich in und als Aufführungen zu realisieren, bzw. in neuen Kunstformen resultieren wie der „Performance Art" und der „Aktionskunst", deren Bezeichnungen bereits auf ihren Handlungs- und Aufführungscharakter unmißverständlich hinweisen.[19]

Nach Gabriele Klein bezeichnet der Begriff „Performance" sowohl eine spezifische theatrale, als auch eine ästhetische Praxis.

> Im Theater als Ort der "Produktion von Präsenz" (vgl. Fussnote 18), werden Flüchtigkeit, Gegenwärtigkeit und Vergänglichkeit, einst genuine Kennzeichen der Körperkunst Tanz zu Kennzeichen des theatralen Geschehens und zum Symbol für die Dynamik des Sozialen. Performance ist daher nicht nur eine Bezeichnung für eine spezifische theatrale Praxis, sondern meint eine ästhetische Praxis, die sich intermedial zwischen Theater und Tanz, Musik, Film und bildender Kunst konstituiert und sich hier als eine sehr wandelbare und innovative künstlerische Form zeigt.[20]

[19]Fischer-Lichte, S. 41
[20]Klein, Gabriele (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript, 2005 S. 12

2.3 Patrice Pavis: Analyzing Performance

Der Theaterwissenschaftler Patrice Pavis schreibt in der Einleitung seines Buches „Analyzing Performance“, dass der Theaterbesucher, die Theaterbesucherin heute mit einer breiten Vielfältigkeit von Aufführungen konfrontiert ist, ohne ein Repertoire von allgemein geprüften Methoden der Analyse zur Verfügung zu haben.

> This study of performance analysis aims to clarify the array of different perspectives, and to provide simple and effective tools for the reception and analysis of performance.[21]

Pavis formuliert bereits 1985, dass es nicht mehr möglich ist all die verschiedenen Formen der zeitgenössischen Performance mit einzelnen Bezeichnungen zu kategorisieren.

> Text-based theater (the staging of preexisting text), physical theater, dance, mime, opera, and performance art are all implicated; all are artistically and aesthetically produced forms of performance, and not simply “Organized Human Performance Behavior.[22]

Die fundamentale Frage bezüglich der verschiedenen Analysemethoden ist warum und für wen die Analyse gemacht wird. Pavis formuliert ebenfalls in der Einleitung, dass er das Buch Analyzing Performance nicht für spezialisierte Theatergeher schreibt:„This book aims to provide nonspecialist theatergoers with some guidelines and keys for analysis.”[23]

Er schreibt, dass die Performance Analyse nicht mit historischer Rekonstruktion gleich gesetzt werden sollte.Historiker sind dazu gezwungen auf Überlieferungen und historische Dokumente zurückzugreifen.

Es gibt mehrere Analysemethoden und Fragestellungen für eine Analyse.

Im ersten Kapitel des Buches „The State of Current Research“ untersucht Pavis die verschiedenen Modelle der Wissenschaft die bisher für Aufführungsanalysen verwendet wurden. Er schreibt, dass es viele Missverständnisse bezüglich der Semiologie gibt. Durch die Anwendung der klassischen Semiologie entstehen gewissen Einschränkungen. Eine Theateraufführung kann nicht in kleinste Segmente zerlegt

[21]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 2
[22]Pavis, S. 2
[23]Pavis, S. 2

werden, so wie die Sprache. Man kann das linguistische Modell nicht auf die Theatersprache übertragen.

Die Kategorisierungen von Kowzan, Elam, oder Fischer-Lichte lassen sich laut Pavis auf standardisierte westliche Theater Aufführungen anwenden, greifen aber bei vielen zeitgenössischen Theaterformen nicht mehr.

Nach Pavis ist die einmalige Seherfahrung einer Aufführung für eine Analyse ausreichend:

> In principle it is, and this unique expirience should be the golden rule when considering a performance that in itself is unique, is unfolding organized in terms of the ephemeral and the singular. However, there is a great temptation to cheat a little, multiplying one´s experience as a spectator by seeing a performance more than once, for example, or artificially reconstructing the performance using residual substitutes for the live event: photographs, audiovisual recordings, it´s creators statements preceding the production (logs, preliminary plans and proposals, statements of intention or interviews.)[24]

Bei der Analyse sollte aber nur das künstlerische Ergebnis, das Endprodukt welches dem Publikum präsentiert wird, beachtet werden.

> One should make clear distinctions between the study of statements of intention (documents announcing a proposed project, commentaries, interviews, etc.); the paratext (or the array of texts produced around the dramatic text, notably stage directions); mechanical recordings of a performance (soundtrack,images, videos, or films); technical notation carried out of a performance, the semiological analysis of signs and networks of vectors, hermeneutic interpretation of the work, and critical discourse in the wake of the live event.[25]

Die dramaturgische Aufteilung einer Performance in Dialog, Szene, Handlung korrespondiert nicht mit der Dynamik einer Performance. „The latter has it´s own rhythmic frameworks, it´s moments of rupture of pause that provide the only appropriate reference points for any segmentation of performance."[26]

Pavis beschreibt die verschiedenen Werkzeuge zur Erstellung einer Analyse.

Er nennt zum Beispiel die wörtliche Beschreibung, aufschreiben von Notizen, Fragebögen als Hilfsmittel.

Der Fragebogen, den er als Gedankenstütze für den Analysierenden einer Inszenierung entwickelt hat, wird in dieser Arbeit auf die Inszenierung „En algun moment de la vida" angewendet.

---

[24] Pavis, S. 20
[25] Pavis, S. 21
[26] Ebd.

Pavis schlägt vor, die Analyse mit der Beschreibung der SchauspielerInnen zu beginnen, da der Schauspieler, die SchauspielerIn im Zentrum der Inszenierung steht:

> Performance analysis should begin with the description of the actor; for the actor is at the center of the mise-en-scene and tends to be a focal point drawing together the other elements of the production.[27]

Pavis verweist darauf, dass die Analyse einer Sequenz mit SchauspielerInnen nur dann Sinn macht, wenn man die Gesamtheit beachtet. Der Schauspieler komponiert seine Rolle aus verschiedenen Fragmenten; wichtig zu beachten ist der Bezug des einzelnen Schauspielers auf die anderen Schauspieler und zum gesamten Konzept der Inszenierung. Laut Ingrid Hentschel hat sich die Rollengestaltung der SchauspielerInnen im Rahmen der zeitgenössischen Inszenierungspraxis sehr gewandelt:

> So hat sich vor allem die Rollengestaltung der Schauspieler auf breiter Ebene verändert: Sie ist körperlicher, artistischer, aktionistischer geworden bis hin zur vollständigen physischen Beanspruchung der Schauspieler, wie wir sie vorher nur aus dem Theater der Erfahrung, von Grotowski bis zum Living teatre kannten.[28]

Pavis bearbeitet in einzelnen Kapiteln die verschiedenen Bausteine einer Inszenierung „The Actor“, „Voice, Music, Rhythm“, „Space, Time, Action“, „Costumes“, „Makeup“, „Objects“, „Lighting“, „Smell“, „Touch“, „Taste“.

[27] Pavis, S. 55

[28] Hentschel, Ingrid: Komik und Performanz. In: Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall u.a. (Hg.): Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51. Jahrgang; Band 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006 S. 217

2.4Susanne Hartwig: Chaos und System

Die Wissenschaftlerin Susanne Hartwig beschäftigt sich in ihrem 2001 erschienenen Buch „Chaos und System“ mit Studien zum spanischen Gegenwartstheater. In der Einleitung schreibt Hartwig, dass traditionelle Beschreibungskategorien von Dramen wie Figur, Raum, Zeit und Handlung bei zeitgenössischen Theatertexten ihre distinktive Kraft, ihre bedeutungsunterscheidenden Fähigkeiten, verloren hatten.

> Als Folge der Unsicherheit im Umgang mit traditionellen Untersuchungskategorien ist eine verstärkt phänomenologische Betrachtungsweise des Gegenwartstheaters zu beobachten.[29]

Statt an traditionellen Analysemethoden festzuhalten, schlägt Hartwig vor, ein neues, ergänzendes Beschreibungsverfahren zu verwenden. Eine Möglichkeit wäre einen Text nicht nach der Ordnung sondern der Unordnung hin zu untersuchen. „Ein Text ist über das bestimmbar, was er an Konstruktionen ermöglicht, aber auch über das, was er an Konstruktionen verweigert.“[30]

Im Bezug darauf verweist sie auf verschiedene Autoren, die sich mit Leerstellen oder Lücken in Gegenwartstexten beschäftigen.

Die Arbeit „Chaos und System“ beschäftigt sich damit, wie Konstruktionen vom Text verhindert werden, „wie Lücken, Unbestimmtheit und Offenheit eines Textes erzeugt und vom Gegenwartstheater genutzt werden.“[31]

Dabei ist die Art und Weise wie sich viele Texte des Gegenwartstheaters der Analyse entziehen, analysierbar.

Das Konzept das Susanne Hartwig entwickelt hat, nennt sie „*Systeminterferenz*.“

Die Systeminterferenzbaut auf die Systemtheorie von Niklas Luhmann auf.

> Bedeutungskonstruktion ist in vielen Texten des Gegenwartstheaters gerade deshalb so schwierig, weil der Kontext nicht z.B. durch eine Charakterisierung von Sprechern, oder durch Verweise auf konkrete Gesprächssituationen vorstrukturiert ist. Das hat zur Folge, dass alle Informationen zur Sprechsituation aus den Kommunikationsbeiträgen selbst hergeleitet werden müssen.[32]

---

[29] Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005S. 12
[30]Hartwig, S. 14
[31]Ebd.
[32]Hartwig, S. 19

Hartwig entwickelt die Theorie der Systeminterferenz, der die Frage zugrunde liegt, „wie Rezipienten von Texten Wahrnehmungen organisieren, wie also Bedeutung generiert wird."[33]

Hartwig teilt „Arbeiten, die übergreifende Konzepte und Begriffe zur Beschreibung des Gegenwartstheaters entwickeln"[34] in zwei Gruppen:

Devianztheoretische Konzepte (Devianz=abweichendes Verhalten, Begriff aus der Soziologie), die Texte anhand von Abweichungen von traditionellen Grundkategorien (Raum, Zeit, Figur, Handlung, etc.) entwickeln und Konzepte, die ihre Theorie anhand einer zentralen Qualität des Textes (Theatralität; Dialogizität) entwickeln.

In den meisten Arbeiten zu Drama und Theater werden die Rolle des Rezipienten und dessen kulturelle Kompetenz bei der Sinnkonstruktion betont. Viele Studien des Gegenwartstheaters radikalisieren, laut Hartwig, die Position von Erika Fischer-Lichte, dass der Zuschauer des postmodernen Theaters sich als dezentriertes Subjekt wahrnehme.[35]

Der Zuschauer ist laut dieser Studien einer Überfülle von Stimuli ausgesetzt.

Die Strategie der Reizüberflutung im Gegenwartstheater zwingt den Rezipienten dazu, Wahrnehmungen assoziativ statt kognitiv aufzunehmen. Kognitiv: Auf Erkenntnis beruhend, Assoziativ: Spontan verknüpfend[36]

Aufgrund welcher Mechanismen wird der Gegenwartstext von dessen Rezipienten als dezentriert oder fragmentiert erfahren?

Hartwig beschäftigt sich mit dieser Frage und möchte einen textanalytischen Rahmen zur Beschreibung des Gegenwartstheaters erstellen, der auf einem Kategoriensystem fußt. Sie wählt dafür als theoretischen Ansatz ebenso wie bei der Systeminterferenz die

[33]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 34-S. 35
[34]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005, S. 20
[35]Vgl Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen[u.a.]: Francke , 1997
[36]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 26

Systemtheorie von Niklas Luhmann. Luhmanns Systemtheorie führt alle Beobachtungen des Rezipienten auf Unterscheidungen zurück.

> Mit dem Bezug auf die Systemtheorie werden zugleich drei Grundannahmen verbunden: -Texte und Aufführungen bestehen nicht aus Raum, Zeit Figuren oder anderen Minimaleinheiten, sondern aus Kommunikationen; Texte sollen als ein System aufeinander bezogenen Kommunikationsbeiträgen angesehen werden.
>
> -Literarische und theatrale Kommunikation übermitteln keine Bedeutung, sondern sind ein Anlass zur Bedeutungskonstruktion durch den Rezipienten.
>
> -Der Text lässt sich nicht anhand von Einzelteilen beschreiben, denn als Ganzes ist er mehr die Summe seiner Teile.[37]

Demnach stellt sich die Frage wie ein Text organisiert ist.

Hartwigs besonderes Interesse gilt den Texten, die Bedeutungskonstruktionen erschweren, oder gar unmöglich machen. Sie schreibt, dass neue Textstrukturen und Anforderungen an die Verstehensleistung der Rezipienten mit allgemeinen Veränderungen von Wahrnehmungs- und Denkmustern einhergehen. Schrift- und Bühnentexte reagieren auf Umweltbedingungen und auf gesellschaftliche Kommunikationsarten. Sie schreibt, dass sich durch die Entwicklungen der Medien im 21. Jhd. Das Gefühl für die natürliche Kommunikation wandelt.

Die Menschlichen Sinnesorgane alleine können nicht unterscheiden, ob die präsentierten medialen Inhalte fiktional oder authentisch sind.

> Die Entwicklung und Präsenz der Medien im 21. Jhd lassen das Problem der Hierarchisierung von Wirklichkeitsebenen zentral werden. Menschliche Sinnesorgane allein können zwischen Authentizität und Fiktionalität medialer Inhalte nicht unterscheiden. Die zunehmende Kommerzialisierung und Theatralisierung der Kommunikation führt zu einer Verunsicherung im Hinblick auf deren Authentizität. Es wandelt sich das Gefühl für natürliche Kommunikation.[38]

[37]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 34-S. 35

[38]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 300

Der Mensch des 21. Jhd ist ständig von Medien wie Fernsehen, Internet, Werbung umgeben und an eine hohe Frequenz wechselnder mediale Beeinflussung gewöhnt. Unterhaltungsmedien sind omnipräsent; mögliche Anstrengungen bei der Bedeutungskonstruktion werden den Menschen, laut Hartwig, oft abgenommen.

> Durch seine mediale Umwelt, Kino, Fernsehen und vor allem Werbung, ist der Zuschauer an eine hohe Frequenz wechselnder Stimule gewöhnt, an die Omnipräsenz der Unterhaltung und an Redundanz in den Kommunikationen. Die Massenmedien überschwemmen ihn mit leicht zu Bedeutungs-Attraktionen montierbaren Stimule, und möglichen Anstrengungen bei der Bedeutungskonstruktion werden ihm umgehend abgenommen, damit die Kommunikation konkurrenzfähig bleibt.[39]

2.4.1 Theater der Grenzgänge

Susanne Hartwig stellt den Begriff „Theater der Grenzgänge“ vor.

„Der Zuschauer ist dazu gezwungen Unklarheiten bestehen zu lassen.“[40]

Der Zuschauer, bzw. die Zuschauerin hantiert mit Teilspezifikationen, statt einer klaren Organisationsstruktur zu folgen. Ein „Theater der Grenzgänge“ setzt die Fähigkeit zum Dahingestelltseinlassen von Zuschreibungen voraus und macht die Kontextabhängigkeit und Manipulierbarkeit von Wahrnehmung und Bedeutung bewusst.

> Texte mit zahlreichen Interferenzen regen indes aktive, kreative Bedeutungskonstruktionen an, und die Wahl einer Interpretation erfolgt als individuelle Entscheidung.[41]

Als Reaktionen auf das „Theater der Grenzgänge“ auf Seite der Rezipienten führt Susanne Hartwig die Reaktion des Vereinfachens und des Verweigerns (Abbruch der Rezeption) an.

Experimentelle Literaturformen ermöglichen durch Systeminterferenz neue Erfahrungen des Rezipienten, der Rezipientin.

---

[39] Hartwig, Susanne: Chaos und System. S. 302

[40] Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005S. 303-304

[41] Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005S. 303-304

2.5 Die Begriffe „Inszenierung“ und „Aufführung“

Der Begriff der Inszenierung nach Erika Fischer-Lichte

> Der Begriff der Inszenierung meint zum einen den Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht wird, und zum anderen das Resultat dieses Prozesses, dh. die intendierte und geplante performative Hervorbringung von Materialität in der Aufführung[42]

Inszenierung ist ein Theaterbegriff und fand zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Übersetzung des französischen Begriffs *mise-en-scene*.Eingang in die deutsche Sprache.„August Lewald definiert 1837 in der *Allgemeinen Theater-Revue*“[43] erstmals den Begriff „In die Szene setzten“ und meint damit „ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung [zu] bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken. (ebd.)“[44]

Die Vertreter der historischen Avantgarde definieren Inszenierung neu. Mit Inszenierung wird ein autonomes Kunstwerk, nämlich das theatral hervorgebrachte Kunstwerk, gemeint.

Heute hat sich der Begriff „Inszenierung“zu einem allgemeinen entwickelt und wird in fast allen kulturellen Bereichen, wie Politik, Sport, Medien, Ökonomie, etc. angewendet.

Die Aufführung ist das Produkt der Inszenierung und ein“zentraler Grundbegriff der Theaterwissenschaft“[45].

Die Aufführung wird gegenwärtig erfahren und bezeichnet ein Ereignis, „das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine

[42]Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederverzauberung der Welt. Eine Nachbemerkung zum Begriff des postdramatischen Theaters. In: Primavesi, Patrick [Hrsg.]: AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit , 2004S. 36
[43]Fischer-Lichter, Erika: Inszenierung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a): Metzler , 2005 S. 146
[44]Metzler, S. 147
[45]Fischer-Lichte, Erika: Aufführung. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a): Metzler , 2005 S. 16

Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren“[46]

Erika Fischer-Lichte beschreibt die Merkmale, die eine Aufführung definieren mit „leibliche Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, performative Hervorbringung von Materialität, Emergenz von Bedeutung und Ereignishaftigkeit.“[47]

Während die Akteure handeln nehmen die ZuschauerInnen deren Handlungen wahr und reagieren auf diese. Zum einen Teil laufen diese Reaktionen als innere Prozesse ab.

Als imaginative und kognitive Prozesse.

Einen anderen Teil der Reaktionen stellen die wahrnehmbaren Reaktionen der ZuschauerInnen dar; wie Lachen, Stöhnen, Weinen, Verlassen des Saales, etc.

Sowohl ZuschauerInnen als auch SchauspielerInnen spüren, hören, sehen jene wahrnehmbaren Reaktionen. Aus diesen Wahrnehmungen folgen andere wahrnehmbare Reaktionen der SchauspielerInnen und anderer ZuschauerInnen.

Daraus resultiert die autopoietische Feedback-Schleife:

> Was immer die Akteure tun, es hat Auswirkungen auf die Zuschauer und was immer die Zuschauer tun, es hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne lässt sich behaupten dass die Aufführung von einer selbstbezüglichen und sich permanent verändernden Feedback-Schleife hervorgebracht und gesteuert wird. Daher ist ihr Ablauf nicht vollständig vorhersagbar und planbar. Ihr eignet vielmehr ein hohes Maß an Unbestimmtheit.[48]

In einer Aufführung werden verschiedene Ausdrucksdimensionen vermittelt. In jedem Augenblick der Wahrnehmung verarbeiten die RezepientInnen einer Aufführung gleichzeitig Zeichen, die diese über unterschiedliche Sinneskanäle erreichen. Guido Hiß spricht hierbei von der Verarbeitung der Zeichen zu Korrespondenzen.

> In jedem Wahrnehmungsaugenblick verarbeiten wir gleichzeitig Zeichen, die völlig unterschiedlichen Formzusammenhängen angehören, und die uns über unterschiedliche Sinneskanäle erreichen. Und wir werden in den meisten Fällen (ich spreche hier noch nicht von den multimedialen Avantgarden) dies Disparate und Vielschichtige zu synthetischen Eindrücken, zu Korrespondenzen verarbeiten.[49]

---

[46]Ebd.
[47]Fischer-Lichte, Erika: Die Wiederverzauberung der Welt. Eine Nachbemerkung zum Begriff des postdramatischen Theaters. In: Primavesi, Patrick [Hrsg.]: AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit , 2004S. 36
[48]Ebd.
[49]Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer S. 31

Die Inszenierung, bestimmt durch mehrere Komponente, entwirft jeweils spezifische Strategien zur Erregung und Lenkung von Aufmerksamkeit, derer RezipientInnen.[50]

> Die Inszenierung trägt dafür Sorge, dass die Materialität der Aufführung jeweils auf eine Weise hervorgebracht wird, dass die so erscheinenden Elemente die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf sich ziehen und zugleich auf den Akt der Wahrnehmung gelenkt wird.[51]

Was die Inszenierung allerdings intendiert und was sich in der Aufführung dann wirklich ereignet stimmt allerdings häufig nicht überein, da die Inszenierung zwar die Aufmerksamkeit auf ein spezielles Element lenken kann, sie ist gleichwohl aber nicht in der Lage die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen zu steuern, oder zu kontrollieren. [52]

Guido Hiß unterscheidet zwischen natürlicher und unwahrscheinlicher Rezeption des Zuschauers:

> "Natürlich" erscheint im Theater, im Film, in der Oper, was sich dank starker (weitgehend verbindlicher) Codifizierungen automatisch, ohne rezeptive Sinnanstrengungen erschließt. „Verfremdet", artifiziell, abstrakt, unwahrscheinlich wirkt eine Inszenierung, wenn sie sich gegen erprobte Korrespondenzkonventionen sperrt.[53]

[50]Fischer-Lichte, Erika (Hg u.a): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a): Metzler, 2005 S. 149
[51]Ebd.
[52]Ebd.
[53]Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer, S. 40

2.6Problematik der Aufführungsanalyse

Bei einer Aufführungsanalyse werden mehrere, tagesspezifische Aufführungen einer Inszenierung miteinander verglichen.

Die Analyse von avantgardistischen Theater- und Filmformen nach der Analysemethode konventioneller Formen kann sinnvoll sein, da sie beschreibt, was dort durchbrochen und in Frage gestellt wird. In nicht dramatischen Theateraufführungen greifen die Methoden der strukturellen Dramenanalyse nicht mehr (auf der Suche nach Figur, Situation, Handlung). Wichtiges Element der Aufführungsanalyse ist der Rezipient, die Rezipientin.

Andreas Kotte verweist auf die Problematik der Aufführungsanalyse:

> Für die Theaterwissenschaft stellt sich das Problem, dass sie den szenischen Vorgängen als ihrem Gegenstand nicht betrachtend gegenüber treten kann wie die Kunstwissenschaft einem Gemälde, sondern ein prozesshaftes, transitorisches Ereignis erforscht, an dem man teilnimmt und es zuschauend selbst mitformt, oder welches man nach hinterlassenen Spuren zu veranschaulichen versucht.[54]

Es lassen sich nur Aufführungen analysieren, an denen der/die Analysierende selbst teilgenommen hat. Der/Die Analysierende ist Teil des autopoietischen Prozesses den er/sie analysieren will.

[54]Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft . Eine Einführung. Köln ; Wien [u.a.] : Böhlau , 2005

2.7Inszenierungsanalyse

Bei einer Inszenierungsanalyse werden die einzelnen Bausteine einer Inszenierung untersucht.

Der Begriff bezeichnet einerseits „Verfahren, die auf allgemeine Aussagen über Merkmale von Inszenierungen und die Methoden zu (objektivierender)Analyse dieser Merkmale zielen“[55] andererseits die „konkreten Beschreibungen und Analysen von Inszenierungen.“[56]

Zur Untersuchung einer Inszenierung schlägt Pavis vor, die Quellen des Textes, das literarische Milieu, die Einflüsse auf den Autor, die Erarbeitung der Inszenierung während der Proben, etc. mitzudenken:

> Die Feststellung, Text und Aufführung ließen sich sowohl hinsichtlich ihrer Produktion als auch ihrer Rezeption betrachten, erscheint banal, sind doch die Quellen des Textes, das literarische Milieu, die Einflüsse auf den Autor, die Erarbeitung der Inszenierung während den Proben, die materiellen Bedingungen der Aufführung u.ä.m. gleichermaßen in die Untersuchung miteinzubeziehen.[57]

[55] Schoenmakers, Henri: Inszenierungsanalyse. In: Brauneck, Manfred (u.a. Hg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007 S. 478
[56]Ebd.
[57] Pavis, Patrice : Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen : Narr , 1988 S. 1

3. Rodrigo Garcia

> „In Wirklichkeit schreibe ich, weil mir die Art, in der man lebt, nicht gefällt. Deshalb sind meine Werke, wie sie sind.“[58]

3.1 Zum spanischen Gegenwartstheater

Rodrigo Garcia zählt, laut Susanne Hartwig, zu der jungen Generation der spanischen Autoren deren Texte vielversprechende Weiterentwicklungen des Dramas erkennen lassen.

Prägend für die Entwicklungen des Theaters in Spanien ist die politische Geschichte des Landes. In Spanien gibt es seit 1978 keine Zensur. 1975-1982 sind die Jahre des Übergangs von der Diktatur zur Demokratie. Nach der Verfassung des Staates vom 6. Dezember 1978 ist Spanien ein sozialer und demokratischer Rechtsstaat mit der Staatsform einer parlamentarischen Monarchie. Während der 1980er Jahre wird Spanien Mitglied der Nato und der EU. 1982 übernimmt die sozialdemokratische Partei die Regierung des Landes.

1984 entsteht in Madrid das Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escenicas, ein Forum zur Aufführung junger, zeitgenössischer Autoren und noch unbekannter dramatischer Texte.

Der Leiter und Initiator jenes Forums, Guillermo Heras, will die kritische und experimentelle Tradition des Teatro Indepente fortführen.

1992 schließen sich 18 alternative Gruppen zu einer „Coordinadora Estatal de Salas Alternativas“ zusammen.

Die Generation der achtziger und neunziger Jahre wird Generacion neorealista genannt.

Wilfried Floeck beschreibt hierzu

> Der Aufschwung des Theaters der achtziger Jahre kam dagegen einer neuen Generation junger Autoren zugute, die den Bürgerkrieg und in der Mehrzahl auch die ersten schweren Jahre der Nachkriegszeit nicht mehr persönlich erlebt hatten. Es sind dies Autoren, die ihre

[58]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 192

> dramatische Produktion erst in der Zeit des Übergangs oder in den ersten Jahren der Demokratie begonnen haben.[59]

1992 findet ein Kongress zu den gemeinsamen Merkmalen des neuen Generationsstils der jungen, spanischen Autoren in Caracas statt. Auf dem „Congreso de Dramaturgia" untersuchen Fermin Cabal und Jose Sanchis Sinisterra die gemeinsamen Merkmale dieses oben beschriebenen, neuen Generationsstils.

Die zeitgenössische Theaterlandschaft in Madrid ist sehr vielfältig. Die jungen AutorInnen sind sich der neuen Generation bewusst. Sie produzieren neues Texttheater.

Charakteristisch und eine Gemeinsamkeit des jüngeren Theaters in Spanien ist die Darstellung typischer Alltagsprobleme vor allem junger Protagonisten in einem großstädtischen Milieu.

Es werden Themen wie der Rückzug ins Private, oder Probleme der persönlichen Identitätsfindung, vor allem im sexuellen Bereich bearbeitet. Genau diese Thematik des Alltags bearbeitet Rodrigo Garcia in der Inszenierung „Ridiculo", die im Mittelpunkt dieser Diplomarbeit steht.

Weiteres gemeinsames Merkmal der jungen Generation ist die wichtige Rolle von Humor und Komik in den Stücken. Humor ist Ausdruck der Distanz und einer gewissen heiteren Gelassenheit gegenüber den Problemen des Alltags. Die Komik hat nicht nur unterhaltende, sondern in den verschiedenen Formen der Ironie zugleich kritisch-subversive sowie als Selbstironie und schwarzer Humor auch entlastende Funktion, die dabei hilft, die Widrigkeiten des Lebens auszuhalten.

Die jungen Autoren sind mit den Techniken der neuen Medien bestens vertraut. Daraus resultieren simultane Raumgestaltung, Einsatz von Zeitdehnung und Zeitraffung, die Verwendung filmischer Montagetechniken. Der Einfluss von Film und Fernsehen auf die KünstlerInnen ist an dieser Entwicklung ablesbar. Die AutorInnen versuchen räumliches Nebeneinander und logisch-lineare Zeitabfolge zu durchbrechen. Oft findet man theatralische und filmische Intertextualität in den Theaterstücken.

Susanne Hartwig hat sich in ihrem Buch „Chaos und System" mit Studien zum spanischen Gegenwartstheater beschäftigt. Sie schreibt, dass sich die Autoren der neuen

[59] Floeck, Wilfried (Hg.): Spanisches Gegenwartstheater. Tübingen [u.a.]:Francke S. 14

Generation dagegen wehren einem Generationsbegriff untergeordnet zu werden. Viele spanische GegenwartsautorInnen arbeiten explizit für Festivals. Hartwig sieht die Problematik der Produktion für Festivals und benennt diese: Wenige Aufführungen,

wenige Wochen Probenzeit, Nachlässigkeiten in der Dramaturgie, Beschränkung in der szenischen Gestaltung; Nachahmung wegen des Erfüllens von Publikumserwartungen.

Laut Hartwig müssen Beschreibungen der Tendenzen spanischen Gegenwartstheaters danach fragen, welche *Art* Theater erfasst werden soll.

Die Ästhetiken der Texte, die im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts entstanden sind werden als unglaublich vielseitig und nicht vereinheitlichbar beschrieben.

Es wird zwischen privatem und öffentlichem Theater, zwischen teatro comercial, teatro oficial und teatro alternativo unterschieden. Das experimentelle Theater spricht ein sehr kleines Publikum an, das sich vor allem aus universitären Kreisen und Menschen im Alter zwischen 25-45 zusammensetzt. „Das alternative Theater versteht sich als unkonventionell, kreativ, experimentierfreudig und politisch unabhängig“[60], so Hartwig.

Viele AutorInnen des alternativen Theaters sind zugleich Regisseure und begleiten den gesamten Produktionsprozess ihrer Stücke. Hartwig schreibt, dass neue Impulse des Gegenwartstheaters hauptsächlich in diesem Umfeld gesucht werden müssen.

Bekannte spanische Theaterzeitschriften sind „Primer Acto“, Madrid und „ADE“. Zeitgenössisches Theater in Spanien wird häufig bei Festivals gezeigt.

Das „Festival Alternativo de las Artes Escenica/Escena Contemporanea“ findet jährlich zwischen Jänner und Februar in Madrid statt. Rodrigo Garcia war erstmals 2001 mit seinem Stück „Somebody to love“ bei jenem Festival zu Gast.

> Sieht man sich die Festivals an, welche sich gerade eine Förderung zukunftsweisender Theaterformen auf ihre Fahne geschrieben haben (wie Escena Contemporanea in Madrid) so zeigt sich der Trend, szenische Künste in Richtung auf ein sinnliches Gesamtkunstwerk zu öffnen, bei dem das gesprochene Wort nur eines unter vielen ist.[61]

Unter den jungen, spanischen Autoren gibt es häufig Zusammenschlüsse.

---

[60]Hartwig, Susanne: Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005 S. 44

[61]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005

Rodrigo Garcia arbeitet seit den neunziger Jahren mit Carlos Marquerie, Antonio Fernandez Lera und der Tänzerin und Choreographin Elena Cordoba zusammen.

Diese KünstlerInnengruppe versucht eine eigene Textreihe zu schaffen und gibt seit 2002 Videos ausgewählter Aufführungen heraus. Ihre Publikation heisst „Pliegos de teatro y danza“

Die gemeinsame Ästhetik der KünstlerInnengruppe um Rodrigo Garcia zeichnet sich dadurch aus, dass sie im Schnittpunkt von Theater, Tanz und plastischer Kunst steht und dass in deren Arbeiten niemals eine durchgehende Geschichte erzählt wird.

> Vielmehr zeigen die Werke Fragmente, die gelegentlich durch Leitmotive zusammengehalten werden und in weiten Teilen die präkognitive Wahrnehmung des Zuschauers ansprechen.[62]

Hartwig beschreibt Rodrigo Garcia als den wohl bekanntesten und erfolgreichsten Autor dieser Gruppe, der sich vor allem wegen seines großen Erfolges in Frankreich international einen Namen gemacht hat.

Sein Theater ist auf der Suche nach Ereignissen, die neuartige Erfahrungen auslösen.

[62]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert, 2005 S. 50

3.2 Biographie

Rodrigo Garcia hat 2009 den Europapreis für neue Theaterentwicklungen, der in Polen verliehen wurde, erhalten. Auf der Homepage des Preises wird sein Theater als „neues, atemberaubendes Theater der Grausamkeit“ beschrieben. Susanne Hartwig stellt Rodrigo Garcia als spanischen Autor, Dramaturg und Regisseur vor, der

> […]mit seinen evokationsreichen Theatertexten, die teilweise nur Wortfetzen aus unterschiedlichsten Themenbereichen umfassen, und Inszenierungen, die die Wahrnehmungsfähigkeit des Zuschauers an ihre Grenzen führen[…][63]

mittlerweile in ganz Europa sehr bekannt ist.

Rodrigo Garcia wird 1964 in Buenos Aires geboren und wächst in einem ärmeren Vorort von der Großstadt auf. Er studiert Medien Studien und Design und zieht 1986 nach Madrid, um dort als Grafik Designer zu arbeiten.

3.2.1 Dramatische Struktur

Garcia will 1989 sein selbstgeschriebenes Stück „Acera Derecha“ in Madrid aufführen und gründet dafür seine Kompanie „La Carniceria Teatro“. Die beiden Stücke *MacbethImagenes* (1987) und *Reloj* (1988) werden für den Wettbewerb *Marques de Bradomin* nominiert und sind in den folgenden Jahren im Umfeld des spanischen Alternativtheaters zu sehen. Lourdes Orozco ordnet Rodrigo Garcia der „generacion Mardques des Bradomin“[64] zu. Der Bradomin Preis wurde in Madrid ins Leben gerufen, um neue Theaterproduktionen in Spanien zu fördern.

In dem Szenario „Matando horas“, das 1991 uraufgeführt wird, bearbeitet Garcia den Konflikt einer Frau mit „den Anderen“.

In dem Stück gibt es keinen Raum, kein Zeitstruktur und keine Figuren mehr.

> Ohne Raum, Zeit oder Figuren zu präzisieren läßt der Text lediglich anhand von Wortfetzen und teilweise zusammenhängenden Sätzen allmählich das Bild einer Frau entstehen, die ihren Konflikt mit „den Anderen“ austrägt, offensichtlich als Ergebnis fehlender Kommunikationsmöglichkeit.[65]

---

[63]Hartwig, Susanne: Der Geschichte ermöglichen, eine andere zu sein: Das Theater des Spaniers Rodrigo Garcia. In: Forum Modernes Theater Band 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001 S. 42
[64]Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010 S. 300
[65]Ebd. S. 44

1992 erscheint das Stück „Prometeo“ in dem Garcia den Prometheus Mythos mit der Sportart des Boxens verknüpft. Sein wohl bekanntestes Stück „Notas de cocina“ entsteht 1994. Das Stück behandelt die Thematik „Essen“ und wird 1998 in Florenz und Toulouse gezeigt.

Garcias frühe Arbeiten sind meistens sehr einfach inszeniert. Die SchauspielerInnen agieren auf einer beinahe leeren Bühne und tragen Second Hand Kleidung.

2001 werden seine Beiträge *After Sun* und Auszüge aus dem Text *Das Gute an Tieren ist, daß sie dich lieben, ohne Fragen zu stellen* auf dem Festival Alternativo de las Artes Escenicas/Escena Contemporanea in Madrid (25.1.-4.3.2001) der Öffentlichkeit vorgestellt.

After Sun ist ein Auftragswerk für das Internationale Theater Festival in Delphi. Garcia bearbeitet darin den Phaeton Mythos. Das Stück löst aufgrund seiner gewalttätigen Inhalte heftige Reaktionen im Publikum aus, die SchauspielerInnen werden von den ZuschauerInnen mit Stühlen beworfen.

> *After Sun* was, like Garcia´s previous works, an organised mess which constructed ist appeal by drawing from contemporary cultural iconography such as Tom Jones´s Sex Bomb, George Bush´s and Tony Blair´s caricature masks and McDonald´s. Indeed, all of Garcia´s recurrent concerns were already latent in *After Sun*, as was his theatrical vocabulary, distilled through cynicism and a clear loss of hope in humanity.[66]

Garcia benutzt Fast-Food, Elemente aus dem populären Fernsehprogramm, bekannte Ketten schon in früheren Arbeiten, um Globalisierung und die Herrschaft des Konsums zu thematisieren. In *After Sun* finden diese Ästhetiken des Regisseurs endgültig ihre theatrale Sprache. „It was in After Sun, however, that the director´s asthetics finally found a theatrical language.“[67]Durch *After Sun* wird Rodrigo Garcia von den Festivals und Bühnen außerhalb Spaniens entdeckt. Im selben Jahr, in dem das Stück die Theaterbühnen Westeuropas erobert, werden zwei Stücke von Rodrigo Garcia in Frankreich gezeigt. *Ignorante* und *Das Gute an Tieren ist, daß sie dich lieben, ohne Fragen zu stellen*.

[66]Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010S. 306
[67] Ebd.

Frankreich bietet Garcia mit Einladungen zu dem Festival von Avignon und dem Festival d'Automne Paris und der kulturellen Offenheit für neue, innovative Arbeiten aus der Theaterwelt, das richtige Umfeld sich zu entfalten und seine Karriere voran zu treiben. Von 2000 an werden die meisten seiner Stücke in Frankreich produziert (commissioned by a French institution), mit französischer Übersetzung gedruckt und seine Arbeiten werden erstmals an französischen Universitäten analysiert und von StudentInnen bearbeitet. Seit 2001 haben Garcia und seine Kompanie folgende Stücke in Avignon präsentiert: *Creo que no me habeis enendido bien (2002), La historia de Ronald el payaso de McDonalds (2004), One Way to Approach the Idea of Mistrust* und *Very Rare. Medium Rare. Charred. (2007).*

Susanne Hartwig stellt zusammenfassend zu Garcias Themenwahl und Stücken fest, dass es im Grunde unmöglich ist anhand der einzelnen Inhalte einen Gesamteindruck von Garcias Texten zu gewinnen:

> An den summarischen Darstellungen zeigt sich, daß es im Grunde unmöglich ist, anhand inhaltlicher Kriterien einen Eindruck von Garcias Texten zu gewinnen. Ihre Besonderheit ist, daß sie zahllose Suggestionen aus verschiedenen Wortfeldern enthalten, die nicht anhand systematischer Kategorien geordnet werden können: die Welt des Boxsports, die Oper, Nahrungsmittel und Kochen. Doch erscheinen diese wie latente Zwangsvorstellungen, die im Text immer wieder unvorhergesehen auftauchen, ohne daß sie sich in den Kontext integrieren ließen, oder selbst zu Integrationspunkten von Geschichten würden. Die Stücke erinnern damit in weiten Teilen an bloße Wortsammlungen mit nur gelegentlich zusammenhängenden Gedanken.[68]

Von 17.10-26.10 2006 findet in Berlin das Festival „Madrid Barcelona: ;Hoy espectaculo!" statt. Das Festival zu zeitgenössischem Theater aus Spanien wird von dem Theater Hebbel am Ufer organisiert. Rodrigo Garcia ist neben den beiden KünstlerInnen Alex Rigola und Maria Jerez mit seinen Arbeiten „Borges und Goya" und „Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonalds" dazu eingeladen:

[68]Hartwig, Susanne: Der Geschichte ermöglichen, eine andere zu sein: Das Theater des Spaniers Rodrigo Garcia. In: Forum Modernes Theater Band 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001 S. 45

Das Stück „Borges und Goya“ setzt sich auch zwei Monologen zusammen und ist „ein szenischer Versuch der Entmystifizierung, der scharfe, ungern gestellte Fragen an den Sinn von Kunst und die politische Verantwortung ihr gegenüber formuliert.“[69]

In Österreich sind Garcia und das Carniceria Teatro 2006 erstmals beim Donaufestival Krems mit „Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonalds“ zu Gast. Auf der Homepage des Donaufestival wird Garcia als Performance-Rebell angekündigt. Weiters steht dort zu lesen: „Mit ihrer radikalen Show über die Ausweglosigkeit einer vom Konsum vereinnahmten Gesellschaft gastieren sie beim Donaufestival“[70] In „Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonalds“ erzählen sich drei Jugendliche Anekdoten aus ihrer Kindheit.

> Etwas passt jedoch nicht in die scheinbar harmlose Szenerie: Ruckartig formulierte Gedanken geben der Sprache einen aggressiven, besessenen Rhythmus, die Figuren scheinen identitätslos, sind nur Mittel zur anarchischen Umwertung von Realität. Garcias Stück ist eine surreal groteske Abrechnung mit dem weltumspannenden Konsum und seinen Folgeerscheinungen.[71]

LourdesOrozco beschreibt „Ronald Mc Donald“ als Wendepunkt in der Karriere des Regisseurs. Das Stück wurde von der Kompanie am häufigsten aufgeführt. Das Stück ist um das Generalthema „Qual“ in der gegenwärtigen Gesellschaft gebaut und zeigt zahlreiche, symbolhafte Bilder von Krieg und menschlichem Terror.

> It is structured around torture as a general theme, presenting it infinite conceptual and visual manifestations in our contemporary society and drawing in recognisable iconographics of war and human terror.[72]

Im Juli 2007 präsentiert Garcia sein Stück Crueda. Vuelta y Vuelta. Al punto.Chamuscada. beim Festival d´Avignon.

[69] Tanz und Theater 10/11/12, 2006. S. 16
[70] www.donaufestival.at Zugriff: 14. 12.2010
[71] Tanz und Theater 10/11/12, 2006. S. 17
[72] Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010 S. 310

3.3 Wichtige Einflüsse auf die künstlerische Arbeit von Rodrigo Garcia

Garcia selbst erwähnt in einem Interview, dass seine Ausbildung auf dem Theater des Absurden beruht. Er lebt bis zu seinem 22. Lebensjahr in Argentinien. Dort gab es in seiner Jugend sehr viel Absurdes Theater zu sehen. Wichtige Autoren, die Rodrigo Garcia´s Arbeit beeinflusst haben sind Beckett, Ionesco, Pinter, Adamov, Mrozek und argentinische Autoren des Absurden, wie zum Beispiel Eduardo Pavlovsky, oder Griselda Gambaro.

> Meine Ausbildung beruht auf dem Theater des Absurden. Ich habe bis zu meinem zweiundzwanzigsten Lebensjahr in Argentinien gelebt, damals gab es eine große Welle des absurden Theaters, die ziemlich wichtig war. Für mich waren nicht Shakespeare oder Lope die Klassiker, sondern Beckett und dergleichen.[73]

Formale Mittel, die die Dramen des Theaters des Absurden von anderen Dramen abgrenzen sind: Handlungsarmut, kein Anfang und kein Ende, ewiges Nicht-Geschehen, Verfremdungseffekte durch übertriebene Komik und Mimik, lyrischer Nonsens, Inkonsequenz der Personen, Verzicht auf Logik, diskursives Denken und Sprache.[74]

Samuel Becketts Stücke zum Beispiel haben wenig Handlung. Seine Figuren sind Außenseiterfiguren und er beschäftigt sich in seinen Stücken mit den Problemen der menschlichen Existenz. Becketts Stücke müssen in ihrer Gesamtheit wirken:

> Sie konfrontieren den Zuschauer mit einem geordneten Gefüge aus Bildern und Aussagen, die sich gegenseitig durchdringen und die man, ähnlich wie die verschiedenen Themen einer Symphonie, in ihrer Gesamtheit auf sich wirken lassen muß, weil sie erst im Zusammenspiel ihren Sinn entfalten.[75]

In den Stücken von Rodrigo Garcia gibt es gar keine Handlung mehr, keinen Anfang und kein Ende. Eugene Ionesco sieht im Lachen eine Lösung und eine Befreiung. Deshalb sind seine Stücke komisch. Das Komische wird von Ionesco als unmittelbare Erkenntnis des Absurden gesehen. In Garcia´s Arbeiten ist Komik ein wichtiges Element. Garcia lehnt, genauso wie Ionesco das gut gemachte, erzählende Stück mit der Tendenz die Handlung einem Höhepunkt zuzutreiben, (der Höhepunkt führt zu einer Lösung des Problems) ab. Das absurde Theater wendet sich gegen die Dominanz der Sprache. Die Erlebbarkeit für die RezipientInnen steht im Vordergrund.

---

[73]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001S. 191

[74]Vgl. Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Rororo: Hamburg, 1985

[75]Esslin, S. 31

Neben dem Absurden Theater, verweist Garcia auf die Wichtigkeit anderer Künste wie Kino, Philosophie und bildender Kunst für seine eigene künstlerische Arbeit.

Garcia erwähnt in einem Interview als prägendes Beispiel für seine Arbeit die Filme von David Cronenberg. „Mir gefällt z.B. das Kino von David Cronenberg, ein Gemisch aus Erotik, Verkehrsunfällen und so weiter."[76]

David Cronenberg möchte es seinen ZuschauerInnen nicht leicht machen. „Manchmal muss man dem Zuschauer die Katharsis verweigern. Hollywood erleichtert es ihm doch immer. Warum soll ich das denn auch tun?"[77] Der Filmregisseur geht in seinen Arbeiten meist von einem Buch aus. Es gibt drei Strömungen in seinem Werk, Transformation, das Verdrängte, Sterblichkeit. Cronenberg arbeitet mit starken Bildern. In vielen seiner Filme gibt es keine nachvollziehbaren Handlungs- und Beziehungsmuster. Diese beiden Punkte lassen sich in allen Theaterarbeiten von Garcia finden. Garcia verwendet auf der Bühne ebenfalls starke Bilder und will keine Handlung darstellen.

> Seit 20 Jahren hat Rodrigo Garcia seine Kompagnie. Er begann als Autor, seine Texte wurden aufgeführt. Die Form des Theaters interessiert ihn aber bald immer weniger, vor allem deswegen, weil die Schauspieler in dieser Art von Arbeit eine untergeordnete Rolle spielten. Und so begann er sich für Bewegung zu interessieren. Natürlich gibt es da Bezüge zu den Wiener Aktionisten, zu Fluxus, Body Art und Beuys. Das ist aber lange her. Dazu kommt der Tanz. Pina Bausch faszinierte ihn damals sehr, dazu kommen Leute, die ihm inzwischen sehr nahe sind, wie Jan Fabre, und so suchte Rodrigo Garcia immer ein Theater das eine Mischung sei.[78]

Garcia holt sich die Anregungen für seine künstlerische Arbeit neben Filmen auch aus Materialien aus der plastischen Kunst.

---

[76] Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe": Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 189

[77] Tegeler,Hertwig: „eXistenZ" von Regisseur David Cronenberg". In: morgenwelt. Magazin für wissenschaft und kultur, 15. November 1999

[78] Fillitz, Christian: Bühne. Porträt Rodrigo Garcia. In: www.oe1.orf.at/inforadio/91643.html?filter=5 Zugriff: 10. Juni 2008

Die Visuelle Ebene ist für Garcia, geschult als Graphikdesigner, sehr wichtig. Deshalb nennt er Robert Wilson, prägender Regisseur für den Begriff des Bildertheaters, als großes Vorbild. Der Begriff „Bildertheater“ meint „die ungewöhnliche Dominanz des Visuellen auf der Sprechtheaterbühne.“[79]

Ein weiteres wichtiges, künstlerisches Element in Garcias Stücken und eine Inspirationsquelle für seine Theaterarbeit sind Videos.

> Immer wieder verwendet Rodrigo Garcia auch Videos, die meist einen Kontrast zum Geschehen auf der Bühne Bilden, Bilder von Fußballfans, von gewalttätigen Demonstrationen, von Sexszenen oder von Zeichnungen von Pflanzen etwa, wie in „En algun momento de la vida“. Diese Videos seien allerdings kein Selbstzweck, oft seien sie sogar technisch schlecht gemacht, es seien auch oft keine schönen Bilder. Er benützt sie, sagt Garcia, als narratives, erzählerisches Element.[80]

[79] Grund, Uta: Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900. Akademie Verlag: Berlin, 2002 S. 11

[80]Fillitz, Christian: Bühne. Porträt Rodrigo Garcia. In: www.oe1.orf.at/inforadio/91643.html?filter=5 Zugriff: 10. Juni 2008

3.3 Der Autor Rodrigo Garcia

Susanne Hartwig beschreibt sein Theater als sehr grausam, auf verbaler aber auch physischer Ebene, das oft mehr die Emotionen, als den Intellekt der Zuschauer anspricht. Lourdes Orozco bezeichnet Garcia als radikalen, innovativen und einflussreichen *auteur*.

> Garcia´s raw and vibrant performance style has become a valuable currency in the international festival circuit, where he is perceived as a radical, innovative and influential *auteur*.[81]

Der Autor folgt keiner linearen Schreibweise. Die Texte ergeben keine zusammenhängende Geschichte. Garcia versucht im selben Text möglichst widersprüchlich zu sein; mit affirmativen Aussagen zu arbeiten und plötzlich das Gegenteil zu behaupten.

> Auf jeden Fall versuche ich im selben Text möglichst widersprüchlich zu sein, d.h. mit affirmativen Aussagen zu arbeiten und plötzlich das Gegenteil zu behaupten. Das gefällt mir, vielleicht, damit das Publikum eingreift. Auf irgendeine Weise muß das Publikum sich entscheiden und für etwas Partei ergreifen.[82]

Ein Beispiel für einen widersprüchlichen Text aus der Inszenierung Ridiculo ist der Text „Que maravilla“[83]

> Bei der Erfassung von Texten baut ein Rezipient normalerweise nach und nach aus den Informationen einen Kontext auf, d.h. er konstruiert eine Sprechsituation und Sprecher. Diesem grundlegenden Vorgang arbeiten Garcias Texte entgegen.[84]

Die 12 in seiner Inszenierung „Ridiculo“ benutzten Texte sind eine Mischung aus Poesie, Alltagsgeschichten, philosophischen Miniaturen, Aufzählungen, Fragen, Beschreibungen, kleineren Geschichten. Garcia´s Interesse gilt nach Selbstaussage dem,

„was heute auf der Straße passiert, den Dingen, die *jetzt* passieren.“[85]

---

[81] Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010S. 299

[82] Garcia, Rodrigo: En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo Florencia, 2007

[83] Siehe Kapitel 4.1

[84] Hartwig, Susanne: Hartwig, Susanne: Der Geschichte ermöglichen, eine andere zu sein: Das Theater des Spaniers Rodrigo Garcia. In: Forum Modernes Theater Band 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001 S. 45

[85] Ebd. S. 158

Garcia´s Ausgangspunkt ist meist ein Auftrag, er schreibt Texte weil er den Auftrag dafür erhalten hat. Er will eine „neue, andere Sprache erfinden, die man *jetzt* versteht.“[86]

Der Autor beschreibt 2001 eine Entwicklungslinie in seinen Werken. Er schrieb zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit Stücke mit viel Text, mit jedem neuen Stück gab es weniger Text. In seinem Stück *After sun* sind ihm Körper, Bewegungsart und Bewegungsqualität fast wichtiger als die geschriebenen Texte.

Auf die Frage wie Garcia schreibt antwortet er

> Ich gehe von nichts aus, wenn ich schreibe. Gerade im Moment habe ich ein Diktiergerät, um kleinere Sachen aufzuzeichnen. Zum Glück schreibe ich immer im Rahmen eines Auftrags, mein Ausgangspunkt ist also nicht eine Idee, sondern ein Auftrag. Ich weiß z.B., daß ich in zwei Monaten etwas aufführen soll. Der Auftrag bestimmt, was ich schreiben werde; weil ich z.B. weiß, ob ich mit meiner Truppe arbeiten werde oder nicht, und mit welchem Budget. Das Ziel, d.h. für wen du arbeitest, und das Geld bestimmen das Format des Werks vollkommen. Aber nicht die Ideen. Nie denke ich: Ah, ich werde genau dies oder jenes schreiben! In meinen Werken gibt es kein Thema. (…) In Wirklichkeit schreibe ich, weil mir die Art, in der man lebt nicht gefällt. Deshalb sind meine Werke, wie sie sind.[87]

Garcia interessiert sich für das alltägliche Leben. Die Themen seiner Arbeiten ergeben sich aus den Aufträgen die er bekommt. Er beschreibt seine Arbeit als sehr gesellschaftsbezogen und direkt.

> […]Meine Arbeit ist eher gesellschaftsbezogen, sehr direkt, und hat nichts mit den Klassikern zu tun. (…) Ich verlege mich darauf, mit Autoren von heute zu arbeiten, mit Leuten von heute, die mich interessieren. Ich mache auch Workshops für Dramenautoren und versuche, sie zu “verderben”, damit sie nicht Texte fürs Theater schreiben, wie man das nun mal macht. Damit sie anders schreiben und damit das, was sie schreiben zu Theater werden kann. Projekte mit jungen Leuten, ein neuer Autor, der auf eine markant andere Weise schreibt, der direkt wirkt, indem er das widerspiegelt, was passiert: Das interessiert mich mehr als einen Klassiker zu inszenieren.[88]

[86]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag S. 191
[87]Ebd.
[88]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag

Garcia ist die Qualität seiner Texte sehr wichtig.

> Wenn ich schreibe, kümmere ich mich sehr um die literarische Qualität der Texte, um es einmal so auszudrücken. Auch die Struktur ist für mich sehr wichtig und daß literarische Qualität und Struktur anregend und interessant für andere Regisseure sind. Natürlich sollen die Texte auf jemanden treffen, den sie stimulieren, so daß er sie inszenieren will. Mein Theater birgt viele Risiken, weil es viel verlangt und weil ein Regisseur sich praktisch alles dazu denken muß: Es gibt keine Szenenanweisungen, nichts. Der Regisseur muß viel Eigenes hineinlegen. Ich würde mich sehr freuen zu sehen, wie jemand eines meiner Werke inszeniert, weil er vieles ganz anders machen wird als ich.[89]

Er bezeichnet seine Arbeit als sehr autobiographisch.

> Aber ich habe Angst, Dinge zu sagen, die auf eine kitschige Weise transzendent sind, Angst vor Kitsch, und auch, was das absurde Theater betrifft, Angst davor, Theater zu machen, das bereits eine abgeschlossene zeitliche Phase darstellt. Man muß eine neue, eine andere Sprache erfinden, die man *jetzt* versteht. Es kann keine Sprache der Leere sein oder über die Leere, weil mich das nicht interessiert. Ich glaube die Arbeit, die ich im Moment mache, ist sehr gesellschaftsbezogen; ich spiele aber auch mit persönlichen und autobiographischen Elementen. In Wahrheit sind meine Werke eine Transformation meiner Autobiographie**.** Mir gefällt in dieser Hinsicht der österreichische Autor Thomas Bernhard, seine Übertreibung des Biographischen und vor allem sein harter und grausamer Sinn für Humor. Das ist es, was ich im Moment schreiben kann. Es gibt etwas zu sagen, noch besser: es gibt viel zu sagen, aber daneben auch die Angst, es auf eine philosophische Art zu sagen.[90]

[89]Ebd.

[90]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 191

3.4 Der Regisseur Rodrigo Garcia

Rodrigo Garcia gehört zu jenen Theatermachern, die ihre eigenen Stücke schreiben und selbst inszenieren.

> Ein Theater, das sich als Kunst versteht, ohne deshalb peinlich zu werden. Ein Theater, in dem der Regisseur der Autor der Inszenierung ist. Ein Theater, in dem eine Geschichte in der Sprache der Bühne erzählt wird.[91]

Garcia arbeitet, wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, meistens nach Aufträgen. Ausgehend von seinen Texten, aber auch Filmen, gegenwärtigen Nachrichten, oder anderen Dingen die den Künstler während seiner Arbeit an der Inszenierung beschäftigen, werden die SchauspielerInnen von Garcia durch Improvisationen und Gespräche dazu ermutigt, kreatives Material zu produzieren. Neben den Proben arbeitet Garcia im Studio, wo er Material sammelt, den Ablaufplan zeichnet und die Struktur des Stückes festlegt. Gleichzeitig führt Garcia Gespräche mit seinen technischen MitarbeiterInnen und den DarstellerInnen, die endgültigen Entscheidungen zu den Stücken liegen immer bei ihm.

> Garcia, who currently works mainly to commission, generates his productions from a broad starting point that is then explored in rehearsal. The journey is triggered by a text, a film, a news item, etc., and is then taken through an unsystematic improvisation process in which the performers are encouraged to create material under Garcia´s guidance. Time in the rehearsal room is usually combined with solitary confinement in the studio where the director draws the productions storyboards, selects performance material and finalises the pieces structure. This process is usually informed by ongoing conversations with both the performers and the technical team, but finally decisions are usually taken by Garcia.[92]

Garcia ändert seine Stücke nach der Aufführung niemals. Garcia betont in seinem Interview mit Susanne Hartwig, dass ihm die Gegenwärtigkeit seiner Texte und seiner Inszenierungen sehr wichtig ist. Durch „provokative Verweigerung sinnvoller Zusammenhänge“[93] will er dramatische Spannung aufbauen, die im Theater ansonsten von der Dramenhandlung erzeugt wird.

---

[91]Kralicek, Wolfgang. Szenen ohne Szene. Die Wiener Festwochen und ihre Stadt: eine komplizierte Beziehung. In: Wiener_Festwochen_1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: Residenz Verlag, 2001 S. 222

[92]Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010

[93]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001

Auf die Frage Susanne Hartwigs hin, welchen Stellenwert der Theaterraum als Spielfläche für ihn habe antwortet Garcia, dass er „keine anderen Räume als die des Theaters“[94] brauche. „Ich beschäftige mich mehr mit dem Inhalt, der Poesie usw. als mit dem Ort, an dem erzählt wird.“[95]

Er arbeitet ca. drei Monate an einem Stück. Jedes Stück wird präzise notiert, während der Aufführung seiner Inszenierungen improvisieren die SchauspielerInnen nicht mehr. „Auch wenn der Zuschauer den Eindruck hat, die Akteure improvisieren, so sei dem nicht so, jeden Abend wird bis ins Detail genau das gleiche Stück gezeigt, so Garcia.“[96]

Für Garcia ist der Schauspieler als Person sehr wichtig[97] Er arbeitet immer wieder mit denselben Personen und weiß was er von jedem, bzw jeder seiner SchauspielerInnen verlangen kann.

> Ich weiß, mit wem ich arbeite und was ich von jeder Person verlangen kann. Für mich ist interessant, die Person zu sehen und nicht etwas Virtuelles, jemanden, der eine Figur mimt, eher die Schwäche, den Körper, das Menschliche als das in den Schulen einstudierte.[98]

Garcia arbeitet in seinen Inszenierungen mit realen Aktionen und theatralischen Strukturen. 1998 sagt Garcia „Ich möchte nicht von Text reden, sondern von der Schaffung eines theatralen Ganzen, in dem Raum und Wort gleich wichtig sind.“[99]

Garcia will sich bewusst vom spanischen Gegenwartstheater abgrenzen und nennt Affinitäten in seinem Theater zu Theaterleuten aus anderen Ländern, wie zbsp. Jan Fabre, Jan Lauwers und die Needcompany, Pina Bausch, die Societas Raffaello Sanzio.

Bisher hat Garcia über 40 Stücke produziert.

---

[94]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich nocht nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16/Heft2/2001. Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 194

[95]Ebd.

[96] Fillitz, Christian: Porträt Rodrigo Garcia. Kulturjournal. In: www.oe1.orf.at/inforadio/91643.html?filter=5 Zugriff: 10. Juni 2008

[97]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001, S. 193

[98]Ebd.

[99]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 56

3.4.1 La Carniceria Teatro

Das Wort *La Carniceria* bedeutet Fleischerei. Rodrigo Garcias Vater war Fleischhauer und wollte dass sein Sohn ebenfalls Fleischhauer wird. Garcia inszenierte sein erstes Stück *Acera derecha* mit zwei Schauspielern und gab der Truppe den Namen *Carniceria.*

„Die Truppe entstand, weil ein Stück existierte und weil jeder in diesem Moment in Spanien seiner Truppe einen Namen gab.“[100], so Rodrigo Garcia.

Heute ist das Carniceria Teatro eine Gruppe die sich mit jedem Projekt neu formiert.

> Grundsätzlich versteht sich *La Carniceria* als eine Theatergruppe, die in Abgrenzung sowohl vom kommerziellen aus auch vom experimentellen avantgardistischen Theater ihre eigene Bühnensprache entwickelt.[101]

So wie sich die Arbeiten von Garcia veränderten, änderte sich auch die Struktur seiner Kompanie. 2007 veränderte sich der Name der Kompanie von La Carniceria Teatro zu dem mehr hierarchischen La Carniceria.

> La Carniceria has, for instance, undergone major changes in the way in which performers are recruited. Having lost all but one of its original members – Juan Loriente – Garcia now carries out auditions and workshops across Europe and Latin America choosing largely Spanish or Spanish-speaking actors and dancers. This means that the company´s identity as core group of members who live, work and socialize together in the same city has been replaced by a transient troupe which generally endures short and intensive creative processes in different cities across the world.[102]

Jorge Horno, Agnes Mateus und Luca Camiletti, die drei SchauspielerInnen des Stückes „Ridiculo“ sind Mitglieder des Carniceria Teatro. Luca Camiletti arbeitet als Regisseur und unterrichtet an der Theaterschule des Laboratorio Nove, Florenz. Das Laboratorio Nove wurde 1982 in Florenz gegründet und ist ein Zentrum für neue Theaterkunst. Die Inszenierung „Ridiculo“ entsteht dort 2007. In dem Stück gibt es daher einige Verweise auf die Stadt Florenz.

---

[100]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 190

[101]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 50

[102] The director recognises this change in an interview programming in www.theatre-contemporain.net/Entretien, 2480 In: Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and La Carniceria Teatro. From the collective to the director. Chapter 15 In: Contemporary European Theatre Directors. S. 309

Auf der Homepage des Laboratorio Nove steht zu der Inszenierung zu lesen, dass Garcia in seinen Erzählungen aufzeigt wie sehr die Werbung sich in sämtliche Bereiche unserer Existenz eingeschlichen hat und uns in Wirklichkeit unter ihrer Maske regiert. Zu seiner Person steht dort geschrieben, dass Garcia analysiert was wir zwar zu kennen glauben, aber nicht sehen wollen: unseren persönlichen Einsatz im System. Daher die Etikette des „Provokateurs", die man ihm umgehängt hat. Tatsächlich ist dieses Gefühl provoziert zu werden nur der Beweis, dass seine Arbeit uns zu lebendigen Zuschauern macht, in uns die Fähigkeit weckt, uns zu wundern, zu urteilen und uns zu empören. „Das freche Spiel des Theaters gegen den erdrückenden Ernst der Gesellschaftsmaskerade"[103]

Rodrigo Garcia und das Carniceria Teatro sind mittlerweile in ganz Europa bekannt. Garcias Arbeiten werden auf den wichtigsten internationalen Theaterfestivals gezeigt, seine Texte in mehrere Sprachen übersetzt und aufgeführt.

2011 wird sein neuestes Stück „Golgota Picnic" im „Centro Dramatico Nacional" in Madrid aufgeführt.

Seine Inszenierung „En algun momento de la vida deberias proporente seriamente dejar de hacer el ridiculo-Irgendwann im Leben solltest du ernsthaft damit anfangen, dich nicht mehr lächerlich zu machen" wird 2007 zusammen mit Festival Intercity (Florenz), Teatro della Limonaia (Sesto Florentino), Ex Ponto Kulturno Drustvo B-51 (Lubljana), Teatro Saint Gervais (Ginebra) koproduziert und am 3., 4., und 5. Juni 2008 in der Halle G im Museumsquartier bei den Wiener Festwochen gezeigt. Elisabeth Schack, Dramaturgin der Wiener Festwochen, hat das Stück auf einem Festival in Slowenien gesehen und zu den Festwochen eingeladen.

[103] Vgl www.laboratorionove.it Zugriff: 10.6.2009 Frei nach der Übersetzung von Sabine Preyer

4.Die Wiener Festwochen 2008:

Zukunft und Erinnerungen an das 20. und 21. Jahrhundert

Die Wiener Festwochen sind ein räumlich unabhängiges, spartenübergreifendes Festival, das seit 1951 jährlich im Frühjahr veranstaltet wird.

> Bis heute stehen die Festwochen vor der zugleich dankbaren wie schwierigen Aufgabe, in wenigen Wochen von internationalem Avantgardetheater bis zu zeitgenössischen Operninszenierungen alles das bieten zu müssen, was es in der Stadt das Jahr über nicht gibt.[104]

Seit den ersten Gastspielen der spanischen Avantgarde-Theater Gruppe „La Fura del Baus“ in den Wiener Festwochen, sind zeitgenössische Theaterproduktionen aus Spanien immer wieder im Theaterprogramm der Festwochen vertreten.

Im Vorwort zur Programmübersicht der Wiener Festwochen 2008 schreibt Intendant Luc Bondy, dass sich das Schauspielprogramm mit Projekten für die Zukunft und Erinnerungen an das 20. und 21. Jahrhundert beschäftigt. Luc Bondy betont, dass neue Eigenschaften und neue Wahrnehmungen bei den heute geborenen Menschen entstanden sind. “Dementsprechend gibt es neue Theaterformen und neue Bedürfnisse am Theater.”[105]

Den Theatermacher Rodrigo Garcia stellt er mit folgendem Satz vor:“Der Argentinier Rodrigo Garcia polemisiert gegen die Reduktion möglicher Lebensentwürfe auf den Konsum.”[106]

Stefanie Carp, Schauspieldirektorin der Wiener Festwochen, formuliert bei der Pressekonferenz zu dem Festwochenprogramm 2008 die Frage nach neuen Entwürfen:

> Wie werden wir geworden sein? Wie wollen wir leben?", ist die Frage für Carp. "Ist es nicht überhaupt an der Zeit, sich wieder einmal zu trauen, neue Entwürfe zu machen? Was wir uns ja seit 1989 verboten haben: Neue gesellschaftliche Entwürfe oder Menschen-Entwürfe.[107]

---

[104]Kralicek, Wolfgang. Szenen ohne Szene. Die Wiener Festwochen und ihre Stadt: eine komplizierte Beziehung. In: Wiener_Festwochen_1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: Residenz Verlag, 2001 S. 217

[105]Bondy, Luc: Liebes Publikum. In: Programmübersicht Wiener Festwochen. 9. Mai bis 15. Juni 2008. Wien: Wiener Festwochen, 2008 S. 5

[106]Programmübersicht Wiener Festwochen. 9. Mai bis 15. Juni 2008. Wien: Wiener Festwochen, 2008 S. 6

[107]Rosenberger, Werner: Wiener Festwochen 2008. In: Kurier vom 15.12.2007

Am 24 April 2008 hält Stefanie Carp, im Rahmen der Hauptvorlesung von Professor Hulfeld, einen Vortrag zum Schauspielprogramm der Festwochen 2008.

Sie betont, dass ihr die Präsentation von Internationalität in dem Schauspielprogramm sehr am Herzen liege und verweist auf die vielen, von ihr selbst als postdramatisch definierten Produktionen im Programm.

In einem Interview mit der Zeitschrift "Theater Heute" 8/9 2008sagt Stefanie Carp, dass die Wiener Festwochen zum größten Teil ein einladendes Festival seien und dass eigentlich jedes Festival dazu verpflichtet wäre dem ästhetisch Anderen Raum zu schaffen, damit es entstehen kann.[108]

> Die Wiener Festwochen sind zum größten Teil ein einladendes Festival. Ich überlege erst einmal ein inhaltliches Konzept für das Festival – was soll das Schauspielprogramm in diesem Jahr sein? – und dann reise ich herum und suche. Parallel muss man sich für die sechs Wochen, die das Festival dauert, einen Rhythmus, eine Dramaturgie des Ablaufs überlegen. Was passt wie zusammen? Was folgt auf was? Das hängt dann natürlich von Zeit- und Reiseplänen der Gruppen ab, das kriegt man nie ganz so hin, wie man es gerne möchte.[109]

Doch was soll das ästhetisch Andere sein? Was bedeuten neue Lebensentwürfe und neue Theaterformen 2008?

> Denn der einzige Sinn eines Festivals kann doch nur sein, in einer Stadt oder mit einer Stadt Dinge zu erfinden, die dort normalerweise nicht vorkommen würden. Das muss nicht nur das Einladen von fertigen Produktionen sein, sondern das kann auch das Einladen eines Künstlers sein, der dort normalerweise nicht arbeitet.[110]

Bereits 1990 definiert Brigitte Fürle, zur damaligen Zeit Dramaturgin bei den Wiener Festwochen, zeitgenössisches Theaterschaffen als ein Medium der fließenden, beweglichen Kunstgenres. Sie verweist auf die Wichtigkeit der Erlebniszeit der ZuschauerInnen des zeitgenössischen Theaters, die zu Betrachtern und Teilnehmern werden und über ihre persönliche Wahrnehmung selbst bestimmen können.

> „Theater der Gegenwart" bezeichnet – anstelle der Begriffsetiketten von Körpertheater bis Experimentaltheater – ein Medium, das fließend in allen Kunstgenres beweglich ist. Zeitgenössisches Theaterschaffen charakterisiert sich zusehend als ein lebendiger Ort der Begegnung und Zusammenarbeit von Theaterautoren/Akteuren mit Künstlern aus anderen Bereichen wie der Malerei, dem Tanz, der Skulptur, der Musik, Video/Film, der Architektur und Fotografie. Ihre Beiträge verschmelzen zu einem einmaligen Ereignis, in dem alle Elemente gleichwertig das szenische Geschehen bestimmen. Diese Ereignisse sind weder beschreibbar, noch können sie „nachgelesen" werden. Es zählt die Erlebniszeit des Theaters, in der Zuschauer zu Betrachtern und Teilnehmern werden, die den Blickwinkel und die Intensität ihrer Wahrnehmung selbst

[108]Behrendt Eva und Wille, Franz: Kein Buch mit sieben Siegeln-aber vielen Möglichkeiten. In: Theater heute 8/9 08 S. 24-27
[109]Theater heute, S. 24
[110]Theater heute, S. 26

bestimmen.[111]

Diese Definition von „Theater der Gegenwart“ trifft sicher auf alle Theaterarbeiten von Rodrigo Garcia zu.

Wolfgang Kralicek schreibt 2008, dass sich die Wiener Festwochen zu einem Welttheaterfestival entwickelt haben, „das den Wienern mit dem Theater die Welt erklären möchte“[112] Kralicek sieht das Programm 2008 „von postdramatischen Dokumentartheater dominiert“[113]. Er meint damit Theater, welches ohne dramatische Vorlage gemacht wird und nennt als Beispiele Produktionen wie „Väter“ von Alvis Hermanis, „BreakingNews“ von Rimini Protokoll, oder „Rimuski“ von Roger Bernat.

Zu Rodrigo Garcia schreibt Kralicek:

> Der in Spanien lebende Argentinier Rodrigo Garcia, dessen Fastfood-Materialschlacht „La Historia de Ronald el payaso de McDonald´s“ vor ein paar Jahren durch die Festivalszene tourte, bestätigt in seiner 2007 in Italien produzierten, ausführlich betitelten Performance „En algun momento de la vida deberias proponerte seriamente dejar de hacer el ridiculo“ (Irgendwann im Leben solltest du ernsthaft damit anfangen, dich nicht mehr lächerlich zu machen) einerseits seinen aktionistischen Ruf. In einer quälenden Sequenz wälzt sich ein Mann in Scheiße, während über dem Rücken eines anderen ein Haufen Würmer (echt!) ausgeleert wird und dich eine Frau zum Erbrechen bringt. Der lakonisch-depressive Abend hat aber auch originellere Momente sowie ziemlich gute Texte zu bieten. Und er beginnt mit der wunderbar trostlosen Szene einer Ehe: In einem Doppelbett liegen zwei Lautsprecher; die Kabel führen zu einer Art DJ-Pult, hinter dem ein streitendes Paar in ein Mikro quasselt. Zusätzlicher Witz ergibt sich durch die deutschen Übertitel, die nur das Nötigste („Jetzt reden sie über die Kinder“) übersetzen. [114]

[111]61 Fürle, Brigitte, In: Big Motion `90 – Theater der Gegenwart. Programmheft, Wiener Festwochen [Hg.], Fürle, Brigitte [Red.], Wien, 1990, S.7
[112]Kralicek, Wolfgang: Rimini ist überall. Wiener Festwochen 2008: Dokumentarisches Theater aus aller Welt und Buhrufe für den Intendanten. In: Theater heute 8/9 2008 S. 30
[113]Kralicek, S. 30
[114]Kralicek, S. 33

Im Programmbuch der Festwochen 2008 sind Zukunftsfotos der eingeladenen KünstlerInnen abgedruckt. Rodrigo Garcia´s Wahl fällt auf ein schwarzes Rechteck unter dem links RAL 9004 und rechts das Wort „Signalschwarz“ zu lesen stehen.

Zu dem bereits 2002 entstandenen Stück „Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonald´s“ formuliert Garcia 2006 folgenden Text:

> […]Dies ist kein opportunistisches Stück, sondern eine Arbeit, die schon vor vier Jahren von Ereignissen sprach, die erst später passierten, passieren mussten. Das ist alles andere als eine Vorwarnung oder eine Vorsehung. Es ist schlichtweg das Normalste der Welt: Übereinstimmungen zwischen der Realität und dem Werk eines Künstlers sind naheliegend. Schließlich thematisiert der Künstler die Schlechtigkeit der Welt, in der er lebt, das Unbehagen vor jedem Tag und vor der Geschichte. Ehrlich gesagt, bedauere ich, dass der Lauf der Zeit dem Diskurs um „Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonald´s“ mehr Brisanz verliehen hat anstatt in alt aussehen zu lassen oder ihn Lügen zu strafen…[115]

Garcia spricht in diesem kurzen Text darüber, dass er mit „Die Geschichte von Ronald, dem Clown von MacDonald´s“ kein opportunistisches Stück entwerfen wollte.

Er meint, dass der Künstler das Unbehagen vor jedem Tag und vor der Geschichte thematisiert. Er als Künstler beschäftigt sich also mit Zukunft und Vergangenheit.

[115]Garcia, Rodrigo In: Programmzettel zu Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonald´s. Berlin: HAU, 21./22. Oktober 2006

5. Beschreibung und Analyse der Inszenierung: „En algún momento de la vida deberías proponerte seriamente dejar de hacer el ridículo - Irgendwann im Leben solltest du ernsthaft damit anfangen, dich nicht mehr lächerlich zu machen“

Rodrigo Garcia möchte sein Publikum bewusst sinnlich überfordern, mit Reizen überfluten. Zu Beginn des Stückes „Ridiculo“ muss der Rezipient, die Rezipientin dem Bühnengeschehen, dem Streit eines Ehepaares zuschauen und zuhören, die Übersetzung der Übertitel lesen, auf die Geräusche und Lärmstrukturen hören, die eingespielt werden, auf den Computerbildschirm mit bewegten Bildern achten, den es ebenfalls auf der Bühne zu sehen gibt. All diese Aktionen finden gleichzeitig statt, es gibt nichts was den Blick der ZuschauerInnen lenkt, es finden alle Geschehnisse immer im gleichen, unveränderten Bühnenraum statt.

Hans-Thies Lehmann schreibt, dass durch die Wirkung der Simultaneität, der Gleichzeitigkeit, das Ausschnitthafte der Wahrnehmung erfahrbar gemacht wird. Durch die simultanen Abläufe von Bühnenereignissen findet das Verstehen kaum Halt in einem übergreifenden Zusammenhang der Handlung. Man muss sich auf Details konzentrieren. „Weiterhin bleibt am simultan Dargebotenen häufig offen, ob darin Zusammenhang besteht oder lediglich äußere Gleichzeitigkeit.“[116]

Genau dieses Element, die Infragestellung des Zusammenhanges, ist wesentlich.

Garcia möchte auf Erklärungen verzichten.

> In Primer Acto 285/2000 nennt Garcia als ein wichtiges Ziel seiner Inszenierungen, auf keine konkrete Bedeutung zu verweisen. Vielmehr soll das, was auf der Bühne geschieht, insgesamt zum ‚Antagonisten‘ des Publikums werden und durch provokative Verweigerung sinnvoller Zusammenhänge jene dramatische Spannung bewirken, die im Theater ansonsten von der Dramenhandlung erzeugt wird.[117]

[116]Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999 S. 150

[117]Hartwig, Susanne (Interviewerin): „Magisch ist für mich was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Forum Modernes Theater Heft2/2001 Band 16 Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001 S. 187

Die im Folgenden zitierten Fragen nach dem Fragenkatalog von Patrice Pavis wurden zur Strukturierung der Analyseergebnisse in dieser Arbeit angeführt. Es gibt weder in den Grundlagetexten, noch innerhalb der Inszenierung konstruierte Figuren. Rodrigo Garcia selbst sagt, dass man nie weiß, „ob die Erfahrungen zu der Person gehören, die gerade spricht, oder ob sie mit dem Publikum geteilt werden, wer das also gerade erlebt.“[118] Um deren Tun einfacher beschreiben zu können, werden die drei SchauspielerInnen von der Verfasserin mit deren Eigennamen benannt. Dies ist aber nur ein Hilfsmittel für die Analyse. Die Eigennamen der SchauspielerInnen kommen in der Inszenierung selbst bzw. in den 12 Texten niemals vor.

5.1 Die Grundlage der Inszenierung. 12 Texte

Rodrigo Garcia arbeitet in „Ridiculo“ mit 12 kurzen Texten. Diese Texte hängen nicht miteinander zusammen und sind literarisch jeweils anders aufgebaut. Fast alle verwendeten Texte sind offene Formen, dh die einzelnen Texte sind nicht in der Form: Einleitung, Hauptteil, Schluss geschrieben. Im Folgenden werden die 12 Texte anhand der Kategorien Struktur und Inhalte untersucht und deren verbale und/oder visuelle Umsetzung auf der Bühne beschrieben. Mit Struktur sind die literarische Bauart, die verwendeten Satzarten und Zeiten gemeint. Die Reihenfolge der Texte entspricht der Reihenfolge in der Inszenierung. Die kursiv gedruckten Titel der Texte wurden für die Einrichtung der Übertitel verfasst und sind im Rahmen der Aufführung der Inszenierung nicht sichtbar.

[118]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001S. 191

1.texto en la cama con los altos voces[119]

Der Text ist im Präsens geschrieben und es werden lauter Aussagesätze verwendet. Das verwendete "Sie" ist nicht genauer definiert und wird innerhalb des Textes nicht erklärt.Die deutschen Übertitel vermitteln dem Publikum die Zusammenfassung eines Streites, der nicht wortwörtlich übersetzt wird.

Inhaltlich bezieht sich der Text auf die gegenwärtige Situation des Streites zweier Eltern. Der Rezipient, die Rezipientin weiß, dass es sich um eine Familie handelt, weil Phrasen wie „die Kinder" und „dein Vater" im Text erwähnt werden. Die Inszenierung wird mit diesem Text eröffnet. Der Text wird nicht wörtlich übersetzt. Das Publikum sieht und hört die beiden Schauspieler Agnes und Jorge miteinander streiten, während der dritte Schauspieler, Luca, auf dem Doppelbett liegt und sich auf dem Bildschirm eines Laptops die Landung eines Flugzeuges ansieht.

2. texto enscrito en la mano de Luca[120]

Hier handel es sich um einen einzigen Aussagesatz. *„Das wird böse enden, sehr böse"*. Der erste Teil diesen Satzes ist auf ein Pflaster , aufgeklebt auf die Hand von Luca, geschrieben. Der zweite Teil steht unter dem Pflaster, direkt auf die Haut geschrieben. Die ZuschauerInnen sehen die Hand auf der Leinwand (durch eine Handkamera gefilmt) projiziert und können für sich mitlesen.

3.Texto de Agnes[121]

Der Text ist aus lauter Aussagesätzen gebaut. Im Mittelpunkt der Aussagen steht "la alegria" die Freude und "el perro" der Hund, diese beiden Substantive werden oft wiederholt.

Häufig verwendete Substantive sind: Man (müsste….denken), Die Freude (die ein Hund erlebt), Der Hund, Die Freude (des Hundes), Freude, Pavlov, Der Mensch, Dem Menschen, wir, ich, Diese Freuden… Der Fluss des Textes wird durch den Satz"Eigentlich war Pavlov ein Idiot."[122] gebrochen.

[119]Garcia, Rodrigo: En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo. Florencia, 2007 S. 1
[120] Garcia, S. 1
[121] Garcia, S. 1
[122] Garcia, S. 2

Dieser Satz ist ein intertextueller Verweis auf Iwan Petrowitsch Pawlow, einem russischen Mediziner und Physiologen, der 1904 den Nobelpreis für Medizin und Physiologie erhielt. Er führte ein Forschungsprojekt mit Hunden durch, welches aus seinen physiologischen Studien hervorging.

Inhaltlich behandelt der Text "la alegria": die Freude. Die Freude die ein Mensch erlebt wird mit der Freude verglichen die ein Hund erlebt.

Der Text wird von der Schauspielerin Agnes gesprochen und ist an niemanden direkt adressiert. Der Rezipient/die Rezipientin wird nicht darüber aufgeklärt, zu wem Agnes genau spricht. Während sie den Text auf der Bühne vorträgt steht sie auf einem Stuhl und hält ihren Kopf in eine von der Decke hängende Topfpflanze. Bei dem Satz „Eigentlich war Pavlov ein Idiot" hält sie den Kopf vor die Topfpflanze und spricht diesen direkt in den Zuschauerraum hinein.

5. texto Jorge: Que maravilla…[123]

Der Text ist wie ein Wortspiel gebaut, das sich um das Wort "wunderbar", „que maravilla" dreht und arbeitet mit den Stilmitteln Wiederholung undwidersprüchliche Gegenüberstellung.

Die Struktur des Textes „Que maravilla":

Das Wort "qué maravilla" wird wiederholt. Drei Rufsätze beginnen mit "Wunderbar", es folgt ein Aussagesatz, dann die Frage "Wer könnte danach noch an die Wissenschaft glauben?", es folgen wieder Aussagesätze und Rufsätze die mit "Wunderbar (bzw. Und Wunderbar) beginnen, dann eine Frage am Ende "Wer könnte dannach noch an die Wissenschaft glauben?" Substantive die sich wiederholen sind: persona (Person), mierda (Scheiße), la ciencia (die Wissenschaft), forma, forma de ser (eine bestimmte Art), habitos (Gewohnheiten), Markante Substantive sind: un angel (ein Engel), vida (Leben), callado (das Geschöpf?), el misterio (das Geheimnis), palabras . Adjektive die sich wiederholen sind: maravilla (wunderbar), nueva (neu), Markante Adjektive sind: adorable (reizend), simples (simpel), caprichosas (launisch), encantadora (bezaubernd), autentica, verdadera (immer im Zusammenhang mit mierda), vacias (leer)Verben die wiederholt werden sind: confiar (glauben), cambiar (ändern), Markante Verben sind : pensar (denken), sin hacer alarde de nada (ohne mit irgendetwas zu protzen), sin

[123]Garcia, S. 3

reclamar nada (ohne nichts zu reklamieren, ohne irgendetwas einzuklagen), conocer (kennen lernen), intuir son (ahnen)

Der letzte Satz des Textes ist die Frage: „Wer könnte danach noch an die Wissenschaft glauben?“[124]

Inhaltlich geht es in dem Text darum, wie eine Person die Art einer anderen Person empfinden kann und was passiert wenn ein Mensch seine Art ändert.

Auf der Bühne wird der Text wird von einem Schauspieler, Jorge, gesprochen. Jorge sitzt auf dem Doppelbett und erzählt dem Publikum, dass eine Person in den Augen des einen großartig sein kann und in den Augen des anderen, der sich zu den beiden Menschen gesellt, gar nicht großartig sein kann.

6. texto para escribir a mano en la cinta para la boca de Agnes[125]

Dieser Text besteht aus lauter Fragen, wie „Sind Ängste, wenn sie geordnet werden, keine Ängste mehr?“[126] Dies ist die erste Frage. „Ist das was wir Glücklichsein nennen, nicht vielleicht ein Irrtum, Resultat eines einseitigen Blickwinkels?“[127] Dies ist die letzte Frage. Inhaltlich bearbeiten die Fragen Themen des alltäglichen Lebens wie Ängste, Sehnsüchte, Sex, Kleidung, Haare, Hände, Begehren, die Symmetrie der Zähne, Schuhe zubinden, Schreie, Genuss, Sanftheit, Tränen, Güte, Bosheit, Alleinsein, Vorsicht, Brüderlichkeit, Panik, Krankheit, Essen, Sinnlichkeit, Zufall, … Es kann kein einheitliches Prinzip der Bauart der Fragen beschrieben werden. Teilweise sind die Fragen ernsthaft, teilweise ironisch formuliert.

Die Fragen sind auf einer Papierrolle notiert, die Agnes von Luca in den Mund gelegt bekommt und von Jorge aus dem Mund gezogen wird. Agnes steht im vorderen Bühnenbereich, die Papierrolle verbindet den Bühnenbereich mit dem Publikumsbereich. Jorge und Luca geben ausgewählten ZuschauerInnen den Papierstreifen in die Hand und lassen die in der jeweiligen Sprache des Aufführungslandes darauf notierten Fragen laut vorlesen. Nach einiger Zeit schneidet Luca die Papierrolle ab.

[124]Garcia, S. 3
[125]Garcia, S. 4
[126]Garcia, S. 4
[127]Garcia, S. 8

7. texto para el momento del Karcher-agua contra Agnes y Jorge[128]

Dieser Text ist in Ich-Form geschrieben, ironisch, und dreht sich um das Wort „*conseguir*" dies bedeutet „*etwas erreichen*". Garcia betont die Wörter *conseguir, usar, perpetuar,* indem er sie in Grossbuchstaben geschrieben projiziert. Der Text besteht aus lauter Aussagesätzen und ist wie ein Vortrag darüber, was man erreichen kann, gebaut. Nach fünf Sätzen tauchen folgende zwei Sätze auf:

> Pralle Brüste sind gewöhnlich in Händen derer, die sie nicht richtig streicheln, und die Schwänze laden in Mündern, die keinen Spaß mit Schwänzen haben, und die große Literatur erreicht niemals den perfekten Leser. So fallen die Bücher in die Hände von irgendjemand, die Blicke voller Liebe fallen in die Hände von irgendjemand, die schönsten Inseln, die Pferde, der gute Wein, die Abenddämmerung, und die süßesten Fötzchen fallen in die Hände von irgendjemand.[129]

Der Fluss des Textes und die bisher verwendete Sprache werden durch diese beiden Sätze gebrochen. Diese Textstelle ist auch ein Beispiel für die Mischung von sehr lyrischen und eher derben Ausdrücken und ein Beispiel für die Thematisierung von Literatur in dem Stück.

Der Text wird im Original auf der Leinwand eingeblendet, das Publikum liest die Worte für sich.

8. Menezez[130]

„Menezez" ist im Stile einer Erzählung konzipiert. Es geht darin um Jean Charles de Menezez, einem brasilianischen Auswanderer, der in London als Elektriker arbeitete. Menezez wurde am 22. Juli 2005 von der britischen Polizei in London erschossen, weil er fälschlicherweise für einen Terroristen gehalten wurde. Luca spricht den Text in den abgedunkelten Zuschauerraum hinein.

[128] Garcia, S. 8
[129] Garcia, S. 9
[130] Garcia, S. 9

9. texto goma de Borrar[131]

Dieser Text besteht aus einer Reihe von Aufzählungen, wie

> Lara Bonacchi der Versicherungsgesellschaft Assicurazioni Generali in Florenz, am Tag an dem sie mir mitteilte, dass man meine Autopolice nicht mehr verlängern würde, weil ich im letzten Jahr zu viele Schadensfälle verursacht hatte.[132]

oder „das spanische Kino“[133], oder „die Nacht, in der meine Schwester ihre erste Panikattacke hatte“[134]

Die drei SchauspielerInnen stehen im hinteren, linken Bereich des Bühnenraumes, hinter einem Mikrofonständer mit Mikrofon und zählen alle möglichen Dinge auf. Die drei gestikulieren zu ihren Ausführungen , hören sich gegenseitig zu, lachen. Auf der Leinwand sieht man dazu den Film eines Radiergummis, der aufradiert wird, im Schnelldurchlauf.

10. texto para la cama con las mierdas[135]

Der Text ist in Ich-Form geschrieben und wie ein Tagebuch-Eintrag konzipiert. Der Ich-Erzähler beschreibt, dass er drei verschiedene Personen gefragt hat, etwas mit ihm zu unternehmen, doch alle drei haben ihm mit der Begründung, dass sie etwas Besseres vor hätten, abgesagt. Nun ist es 11 Uhr nachts und der Erzähler will schlafen gehen, „ohne große Neuigkeiten“[136]. Er nimmt sich vor die drei Personen am nächsten Tag zu fragen, „was sie denn gemacht haben, um zu verstehen, worauf sie sich bezogen haben, was sie angedeutet haben mit: *was Besseres vorhaben.“*[137]

Der Text wird im Original auf der Leinwand eingeblendet, während Luca in dem Doppelbett liegt und Agnes und Jorge ihn mit den Häufchen belegen.

[131]Garcia, S. 11
[132] Garcia, S. 12
[133]Garcia, S. 14
[134]Garcia, S. 14
[135]Garcia, S. 16
[136] Garcia, S. 16
[137] Garcia, S. 16

11. texto Jorge[138]

In diesem Text werden von einem Ich-Erzähler lauter Verben aneinander gereiht. Am Ende dieser Verben-Kette stehen folgende Sätze, die als Conclusio dieses Textes zu sehen sind:

> Ich versprach nicht mehr das Gleiche zu tun, ich tat das Gleiche, ich lebte hundert mal das gleiche Leben. Ich benutze alle Verben, ich suchte im Wörterbuch Verb für Verb und ich hatte sie alle benutzt außer dem Verb sterben. Und ich freute mich. Denn sterben –so denke ich- sollte kein Verb sein. [139]

Jorge spricht diesen Text mit dem Kopf hinter der Topfpflanze versteckt.

12. Texto sobre el pez en la pecera: "Son once de la noche…"[140]

> Von meinen Freunden lerne ich, dass ich aufhören musste, ein arroganter Typ zu sein. Das ist das Jämmerlichste und Schäbigste, was ich bisher erfahren musste und wenn ich etwas bereue, dass ist es, in diese Sache den Ratschlägen meiner Freunde gefolgt zu sein. Aber jetzt ist es zu spät, und da ich mich in einen bescheidenen Typ verwandelt habe, kann ich meine verlorene Arroganz nicht mehr zurückholen. Währenddessen ziehen meine Freunde ihre Trümpfe, konkurrieren miteinander und machen alles Mögliche, um den Nebenmann platt zu machen, runterzumachen und zu vernichten und Geld einzustreichen und die schönsten Mädchen zu vöglen.[141]

Dieser Text wird auf der Leinwand eingeblendet. Dazu sieht man die Großaufnahme des Goldfischaquariums und Jorge, wie er mit dem Pürierstab in das Wasser des Aquariums hineinfährt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Garcia in jedem der 12 Texte einen anderen literarischen Stil anwendet, diesen auch innerhalb eines Textes bricht. Seine Texte können im einen Moment lyrisch und im anderen Moment sehr polemisch und derb sein.

> Auch die Sprache selbst ist nicht einheitlich, bald poetisch, bald grob vulgär; neben lyrischen Metaphern befindet sich derb gewalttätiges oder pornographisches Vokabular[142]

---

[138] Garcia, S. 17
[139] Garcia, S. 18
[140] Garcia, S. 19
[141] Garcia, S. 20
[142] Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 47

Die Texte werden auf alle möglichen Arten an die ZuschauerInnen herangetragen. Teilweise werden Garcias Worte von den SchauspielerInnen Agnes, Jorge und Luca gesprochen, oder von vereinzelten ZuschauerInnen laut vorgelesen. Die eingeblendeten Übertitel werden nicht nur zur Übersetzung der gesprochenen Dialoge, sondern zum Einblenden der Texte zu Aktionen genutzt, in denen nicht gesprochen wird.

Die dazu gezeigten Bilder, stehen in keinem Zusammenhang mit dem Inhalt der Texte. Es handelt sich bei den auf der Leinwand zu sehenden Bildern und Installationen im Bühnenraum um keine Visualisierung sondern eher um eine Assoziationskette zu den Worten.

Der Regisseur selbst gibt laut Susanne Hartwig keine Hinweise darauf wie die Bilder in seinem Stück zu lesen sind.

Es gibt keine Namen, oder Rollenverteilung in den Texten. Substantive sind: das Ich, Man, ein außenstehender Beobachter der die Geschichte von Menezez erzählt.

Die deutsche Übersetzung stammtvon Susanne Hartwig.

5.2 Wie kann man die gesichtete Aufführung des Stückes notieren? Der Ablauf der Inszenierung

Das folgende Gedächtnisprotokoll wurde nach der Aufführung in Wien am 6. Juni 2008 verfasst:

Opener:

Die ZuschauerInnen sehen die Bühnenfläche. Das Licht wird abgedunkelt.

Die drei SchauspielerInnen Agnes, Luca und Jorge, treten in Alltagskleidung aus dem Hintergrund auf und gehen auf Position. Agnes und Jorge legen zwei schwarze Lautsprecherboxen in das mit weißer Bettwäsche ausgestattete Bett im Vordergrund der Bühne.

Ein Mann und eine Frau (Agnes und Jorge) unterhalten sich an einem Schreibtisch im hinteren Bereich der Bühne. Die eingeblendeten, projizierten Sätze erklären, dass sie sich wie üblich unterhalten, über die Kinder reden. Die beiden beginnen zu streiten, sie können sich nicht einigen.

Im Vordergrund sitzt Luca und sieht sich auf seinem Laptop ein landendes Flugzeug an, akustisch setzt sich das erste Bild aus streitenden Stimmen und dem Geräusch des Flugzeuges zusammen.

Luca geht an den Schreibtisch, hinter dem Agnes und Jorge sich streiten, er stellt sich zwischen die beiden und legt seine Hand auf die Tischfläche. Seine Hand wird von einer Handkamera gefilmt und auf die Leinwand, die die Bühnenfläche hinten begrenzt projiziert. Aus dem Off wird zu dem Bild von Lucas Hand klassische Musik eingeblendet. Auf einem Pflaster auf seiner inneren Handfläche steht "Das wird böse ende" zu lesen. Luca entfernt das Pflaster, darunter steht "sehr böse" zu lesen. Agnes steht neben ihm im Dunkeln und legt ihm Glasscherben auf die Hand, er bewegt sie in seiner Hand und schüttet irgendwann rote Flüssigkeit, die aussieht wie Wein, oder Blut, über die Glasscherben.

Agnes steht mit ihrem Kopf im Blumentopf auf einem Stuhl, hinter dem vorderen Schreibtisch, rechts, und spricht den Text über den Hund und die Freude. Ein Mann und eine Frau kleben den dritten Mann (Jorge) mit einem Band an einem Stock fest, sie tragen ihn über die Bühne, stellen ihn in einen Topf und schütten aus Plastikflaschen Wasser in den Topf hinein. Agnes setzt sich an den hinteren Schreibtisch, Luca beginnt mit der „Menschpflanze" zusprechen.

Auf der Leinwand sieht man alte Bilder von Pflanzenzeichnungen. Luca fragt die Pflanze was er/sie alles gelesen hat. Während seiner Fragen wandert er in langsamen Schritten um den Blumentopf herum. Agnes bringt von hinten einen Stuhl, Luca setzt sich links neben die Pflanze spricht mit ihr, trägt den Stuhl dann nach rechts und stellt weiter Fragen zur Weltliteratur. Agnes sitzt hinter der Pflanze an dem zweiten Schreibtisch und liest ein Buch.

Luca holt aus dem Hintergrund eine Motorsäge und sägt der sitzenden Agnes die rechte (Holz)Hand ab

Aus dem Off ertönt Popmusik

Auf der Leinwand sieht man zu der Musik die Animation, eines Seehundes, der mit einem Wasserball spielt, in dem Ball drehen sich die Köpfe der drei SchauspielerInnen; man sieht abwechselnd ihre Köpfe und Geschlechts, bzw. Hinterteile.
Agnes befreit Jorge von dem Holzstock der Pflanze. Luca räumt die Tischfläche des hinteren Schreibtisches links mit den Glasscherben ab.

Jorge sitzt auf dem Rand des Bettes und spricht den Text „Que maravilla" direkt zum Publikum. Luca räumt den Laptop vom Bett weg.

Agnes tritt aus dem Hintergrund der Bühne an die Rampe, Jorge zieht eine Rolle mit Text aus ihrem Mund. Jorge geht ins Publikum und lässt einzelne Besucher die Phrasen die auf dem Textband stehen laut vorlesen. Luca und Jorge setzen sich ganz nah zu den ZuschauerInnen und animieren diese die Phrasen auf dem Textband zu lesen. Während Jorge die ZuschauerInnen weiterlesen lässt, holt Luca von der Bühne eine Schere und schneidet das Textband ab.

Agnes bewegt sich zu dem hinteren Schreibtisch und legt sich mit dem Gesicht auf die Tischplatte. Luca schlägt mi einem Hammer Nägel in ihre Haare. Jorge lässt die BesucherInnen weiter vorlesen und bittet diese lauter zu lesen um das hämmernde Geräusch zu übertönen.

Jorge bewegt sich zu dem hinteren Schreibtisch und setzt sich mit dem Rücken zum Schreibtisch auf einen Stuhl. Luca nagelt auch seine Haare an den Schreibtisch fest.

An der linken Bühnenwand wird das Bildnis der Geburt der Venus von Botticelli eingeblendet. Luca setzt sich auf einen Stuhl unter das Gemälde und löst Kreuzworträtsel in der jeweiligen Sprache des Aufführungslandes. Luca liest die Fragen des Rätsels zum Teil laut vor, Agnes und Jorge beantworten diese zum Teil mit ihm gemeinsam.

Luca schaltet einen Wasserwerfer der sich auf der Bühne befindet ein und spritzt Agnes und Jorge mit dem Wasserstrahl ab.
Das Licht ist rötlich, man hört nur das Geräusch des Wasserwerfers und die Schmerzenslaute der SchauspielerInnen. Die beiden sind nach wie vor mit ihren Haaren an den Schreibtisch festgenagelt und können dem starken Strahl des Wasserwerfers nicht ausweichen.

Der gesamte Raum ist abgedunkelt, Luca erzählt die Geschichte von Menezez.

Agnes steht vor der Leinwand im Licht, ihr Körper wirft einen langen Schatten. Die Leinwand ist in drei längliche Rechtecke unterteilt. In der Mitte sieht man den Schatten, links und recht eingeblendete Bilder von Gegensätzen in folgender Reihenfolge:
Börse/Krieg/Porno/Krieg/Magersucht vs. Fettsucht/Motorcross/Porno
Luca stellt sich in das Licht vor die Leinwand: Zu seinem Schatten werden ebenfalls Bilder von Gegensätzen gezeigt:
Feuerwerfer bei einem Fussballspiel/Folterszene von Jesus/historisches Bild einer Schlacht/Strassenschlacht

Man sieht den Schatten von Luca auf der Leinwand, er steht vor der Leinwand im Licht, Agnes zieht ihm ein T-Shirt aus, bringt ihm ein neues.

Die drei SchauspielerInnen stehen in einem Halbkreis im hinteren, linken Bereich der Bühne. Sie unterhalten sich darüber, welche alltäglichen Dinge ihres Lebens sie nicht gut finden. Auf der Leinwand sieht man einen Radiergummi projiziert, der aufradiert und dabei gefilmt wird.

Der Radiergummi wird immer kleiner, Luca geht zu einer Plakette rechts auf der Bühne und schüttet Benzin darauf, die Schauspielerinnen unterhalten sich weiter
Luca zieht sich das T-Shirt aus (weiss mit Symbol), legt es auf die Plakette, von dem projizierten Radiergummi sind nur mehr Fuzzel zu sehen. Luca zündet das T-Shirt auf der Plakette an, sieht dem Feuer mit nacktem Oberkörper zu.

Man sieht das Feuer des brennenden T-Shirts

Luca legt sich mit einer weißen Unterhose bekleidet auf das Bett. Jorge und Agnes ziehen sich Plastikhandschuhe an und belegen das Bett und Luca mit den Kothäufchen, die vor dem Bett auf einem niedrigen Tisch aufgebaut sind. Dazu hört man das Geräusch einer undefinierbaren Maschine und riecht einen extremen Geruch. Auf der Leinwand wird zu diesem Bild der Text “Etwas besseres vorhaben” eingeblendet.

Nachdem Luca völlig mit Kothäufchen belegt ist, geht Jorge zu dem hinteren Schreibtisch und legt sich mit hochgezogenem T-Shirt auf die Tischplatte.
Agnes legt ihm lebendige Würmer auf den nackten Rücken, die mit einer Handkamera auf die Leinwand projiziert werden. Man sieht die Großaufnahme der Würmer.

Agnes holt ein Glas mit bräunlicher Flüssigkeit, trinkt diese und erbricht mehrmals auf der Bühne. Luca wühlt sich in den Exkrementen im Bett. Agnes bewegt sich zu dem Bett und erbricht auf seinen Körper dann bewegt sie sich zu Jorge und Agnes erbricht auf dessen Rücken.

Jorge steht von der Bauchlage auf der Tischplatte auf, befreit sich von den Würmern und zieht sich das T-Shirt wieder hinunter. Agnes schaltet die Handkamera aus, Jorge schaltet die Geräuschquelle ab. Jorge stellt sich auf den Schreibtisch im vorderen, rechten Teil der Bühne und versteckt seinen Kopf hinter der Hängepflanze. Jorge spricht einen Text.

Luca steht verschmiert von dem Bett auf. Agnes säubert die Tischplatte des hinteren linken Tisches und legt sich mit dem Rücken auf die Tischplatte. Luca beginnt sie mit Holzkisten zuzubauen. Jorge schaltet am Schreibtisch vorne rechts die dort platzierten Küchenmaschinen ein. Man hört die verstärkten Geräusche eines Handmixers und eines Pürierstabes.

Jorge geht zu Luca und hilft die Kisten auf Agnes zu legen. Auf den Holzkisten stehen in rot/grün verschiedene Wörter wie Hypothek, Vacances…
Luca und Jorge filmen die Wörter und Kisten mit der Handkamera.

Jorge geht wieder zum Schreibtisch vorne rechts zurück. Er schließt das dort offen liegende Buch, holt unter dem Tisch ein Kugelaquarium hervor. In dem Kugelglas schwimmt ein Goldfisch. Jorge hält den Pürierstab in das Wasser des Kugelglases. Luca filmt weiterhin die Kisten, kommt dann mit der Kamera zu Luca und filmt das Kugelglas.
Auf der Leinwand ist das Kugelaquarium mit dem weißen Pürierstab und dem Goldfisch darin zu sehen.

Agnes befreit sich von dem Holzkistengebilde, indem sie einige Holzkisten auf den Boden schmeißt und von der Tischplatte heruntersteigt. Über dem Goldfischstandbild wird ein Text eingeblendet. Die drei SchauspielerInnen stehen mit dem Gesicht zur Leinwand und lesen den Text der Übertitel mit.

Luca holt aus dem hinteren Bereich der Bühne eine Plastikwanne. In der Plastikwanne befinden sich größere papierartige Fetzen. Jorge spritzt mit dem Wasserwerfer Wasser in die Wanne hinein. Jorge spritzt Agnes mit Wasser ab und die beiden Männer balsamieren Agnes mit den weißen Papierstücken ein. Auf der Leinwand wird das Goldfischbild langsam ausgeblendet.

Luca legt sich mit dem Rücken auf die Tischplatte des hinteren Tisches und belegt sich selber mit Papier. Auf der Leinwand wird der Schluss des Stummfilmes „Der Golem“ von Paul Wegener gezeigt.

Jorge balsamiert den Rest von Luca ein, bis dieser in seiner Schlusspose zur Mumie erstarrt. Die Beleuchtung des Schlussbildes ist neongrün. Jorge besprüht Agnes und Luca mit Wasser dann richtet er sich Papierfetzen am Boden her und beginnt sich mit Papier zu belegen. Aus dem Off kommt eine Person und hilft Jorge bei der Einbalsamierung

Schlussbild: Drei einbalsamierte, statische DarstellerInnen stehen in neongrünes Licht getaucht auf der Bühne. Im Hintergrund auf der Leinwand sieht man das Ende des Filmes der Golem

Außerdem hier vorliegenden Gedächtnisprotokoll existieren eine Videoaufnahme einer Aufführung des Stückes in Frankreich, und Pressefotos. Die Wiener Festwochen kündigten die geplante Aufführung in ihrem Programmalmanach Wiener Festwochen 2008 an und erstellten für die Spielabende Programmzettel. Die Verfasserin dieser Arbeit hat für die Analyse sowohl mit dem Gedächtnisprotokoll als auch mit der Videoaufnahme gearbeitet.

Die Verfasserin möchte darauf hinweisen, dass sie zur Beschreibung einzelner Abschnitte im Ablauf der Inszenierung den Begriff „Sequenz“, im Sinne von „Abfolge“ benutzt.

5.3 Dramaturgie und Darstellung der Themen des Stückes

Wie in dem dritten Kapitel der vorliegenden Arbeit bereits erwähnt, interessiert sich Garcia für die Dinge, die jetzt, in diesem Moment, passieren. Ein Thema der Inszenierung ist sicher das alltägliche Leben an sich. Die Texte vermitteln Ironie und Pessimismus, eine gewisse depressive Lebensmüdigkeit. In fast jedem der 12 Texte geht es um zwischenmenschliche Gefühle wie die Freude, oder Ängste, Erkrankung, Begehren, Sexualität und werden Bezüge zur Gegenwart her gestellt.Die SchauspielerInnen sind nicht geschminkt, treten in Kleidern auf, die aus dem gegenwärtigen Alltag stammen könnten. Der Bühnenraum setzt sich aus Dingen des alltäglichen Gebrauchs, wie Bett, Tische, Küchengeräte, zusammen.

> Es ist schlichtweg das Normalste der Welt: Übereinstimmungen zwischen der Realität und dem Werk eines Künstlers sind naheliegend. Schließlich thematisiert der Künstler die Schlechtigkeit der Welt, in der er lebt, das Unbehagen vor jedem Tag und vor der Geschichte.[143]

Garcia will gesellschaftsbezogen arbeiten. Er thematisiert die Geschichte von Menezez, lässt einen Schauspieler ein T-Shirt auf der Bühne verbrennen, zeigt Videoaufnahmen von Krieg, Folter, Fett-und Magersüchtigen, Motorcross-Sport, Pornos. In den Texten erwähnt er Politiker, berühmte Persönlichkeiten der Gegenwart etc. namentlich. Durch den fragmentarischen Charakter der Texte und Filmausschnitte lässt sich keine Bewertung herauslesen, im Sinne davon, was der Regisseur selbst von den Dingen hält, die er seine SchauspielerInnen aufzählen lässt, oder wie er zu den Bildern steht, die er in der Inszenierung zeigt. In Interviews thematisiert Garcia aber immer wieder, dass er gesellschafts- und globalisierungskritisch sein will.

Garcia thematisiert Schmerz, indem er diesen als körperliche Reaktion auf Gewalt darstellt und Bilder zeigt, mit denen das Thema Schmerz verbunden werden kann.

[143]Garcia, Rodrigo In: Programmzettel zu Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonald´s. Berlin: HAU, 21./22. Oktober 2006

Es lassen sich in der Inszenierung zahlreiche Hinweise darauf finden, dass Garcia „Literatur“ und die klassischen Künste wie Malerei, Dichtung, thematisieren will. Garcia zitiert in „Ridiculo“ den bildenden Künstler Botticelli, indem er dessen Gemälde „Geburt der Venus“ auf der Bühne zeigt. Außerdem gibt es eine Sequenz, in der historisch wirkende Zeichnungen von Pflanzen auf die Leinwand projiziert werden. Dies sind Verweise auf die Malerei. Luca zählt alle möglichen wichtigen Werke der Weltliteratur auf und stellt immer wieder die Frage „Hast du das gelesen?“

Im Bühnenraum liegen zwei Bücher herum, in den 12 Kurztexten kehren Varianten der Phrase „etwas lesen, ein Buch lesen“ immer wieder.

Es lassen sich in der Inszenierung Hinweise auf den Ort ihrer Entstehung, Florenz, finden. In dem Text „Texto goma de Borrar“[144] kommen wird die Stadt erwähnt, Luca sitzt, während er Kreuzworträtsel löst, unter dem Bild „Geburt der Venus“, welches in Florenz , in den Uffizien, ausgestellt wird.

In der Aufführung der Inszenierung in Wien kommen Österreichbezüge vor. Fragen werden auf Deutsch vorgelesen, Luca stellt an einer Stelle des Stückes Fragen zur Weltliteratur auf Deutsch, er löst ein Kreuzworträtsel auf Deutsch, in dem Aquarium auf der Bühne befindet sich eine Mozartstatue.

Die Mehrsprachigkeit der Inszenierung ist ein wichtiges Merkmal.

Garcia spielt zu Beginn der Inszenierung die Tonbandaufnahme einer Frauenstimme ein, die auf Deutsch aus dem „Popol Vuh“, dem heiligen Buch der Maja, rezitiert.

> Hier ist nun zu berichten, wie einst die Welt in tiefen Schweigen schwebte, in tiefer Ruhe schwebte, in Stille verharrte, sich sanft wiegte, einsam dalag und öde war.Dies ist die erste Kunde: Es gab keinen Menschen, kein Tier, Vogel, Fisch, Krebs, Baums, Stein, Höhle, Schlucht, Grasbüschel oder Busch, einzig allein der Himmel war da.[145]

Bei dieser Textstelle handelt es sich um den Anfang des 1. Auszuges des Popol Vuh, die Schöpfung. Am Ende der Inszenierung zitiert Garcia einen Filmausschnitt aus „Der Golem, wie er in die Welt kam“.

---

[144] Siehe Kapitel 4.1

[145] http://www.artikel32.com/sonstige/1/auszge-aus-dem-popol-vuh.php Zugriff: 14.2.2011

Aufgrund des fragmentarischen Charakters dieser beiden Zitate und den fehlenden Erklärungen, lassen sich die Themenkreise „Schöpfung“ und „Zerstörung durch Menschenhand“ nur vermuten, aber nicht beweisen.

5.4 Globaler Diskurs der Inszenierung

1. General characteristics of the mise-en-scene

    a. What holds the elements of the performance together (relationship between systems of staging)
    b. Coherence or Incoherence of the mise-en scene: on what is it based?
    c. Place of the mise-en scene in the cultural and aesthetic context
    d. What is it that disturbs you in this production? Which moments are strong, weak, or boring? How is it placed in the current production?[146]

Das einzige verbindende Element der Inszenierung ist die durchgehende Präsenz der drei SchauspielerInnen im Bühnenraum. Die Inszenierung basiert auf den 12 kurzen Texten des Autors. Garcia arbeitet durchgehend mit inkohärenten Elementen. Die Texte und deren Aussage stimmen nicht mit der visuellen Umsetzung auf der Bühne überein. Zusätzlich zu den 12 Texten arbeitet Garcia mit der Einspielung von Filmausschnitten und Projektionen.

Zwei Momente der Aufführung der Inszenierung waren schwierig anzusehen. Zum einen die Sequenz, in der Jorge und Agnes, mit den Haaren an die Tischplatte genagelt, von dem viel zu starken Wasserstrahl abgespritzt werden und sich dem dadurch zugefügten, für das Publikum sichtbaren und hörbaren Schmerz nicht entziehen können. Zum anderen die Sequenz, in der Agnes auf den Boden des Bühnenraumes und auf den Rücken ihrer beiden Mitspieler erbricht. Beide Sequenzen kommen im zweiten Teil der Inszenierung, kurz von Schluss, vor.

In welchen kulturellen und ästhetischen Kontext ist die Inszenierung zu platzieren? Einige Merkmale der Inszenierung sind sehr an die Biographie und den künstlerischen Werdegang von Rodrigo Garcia gebunden. Rodrigo Garcia stammt aus Buenos Aires in Argentinien, lebt und arbeitet seit 1980 in Madrid.

[146]Pavis, Patrice: Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film.Michigan: The University of Michigan Press, 1996 S. 37-38

Die Texte werden in der Muttersprache des Künstlers, auf Spanisch, vermittelt. In manchen Sequenzen sprechen die drei SchauspielerInnen auch in der jeweiligen Sprache des Aufführungslandes. Zwei der drei SchauspielerInnen stammen aus Spanien, einer aus Italien. Die Inszenierung ist in Florenz entstanden, wurde aber auch zur Aufführung auf verschiedenen europäischen Theaterfestivals konzipiert.Aus diesen Gründen ist die Inszenierung mehrsprachig.

Garcia wuchs mit absurdem Theater auf und verweist in Interviews immer wieder darauf, dass er sich als Künstler des Theaters sieht. Ein Mittel Theaters ist die verwendete Guckkastenbühne.

Der ästhetische und kulturelle Kontext der Inszenierung ist durch zeitgenössisches, spanisches, für Theaterfestivals und dessen Publikum konzipiertes Gegenwartstheater, zusammenzufassen.

5.5 Bühnenraum

2. Scenography

a. Spatial forms: urban, architectural, scenic, gestural, etc.
b. Relationship between audience space and acting space
c. Principles of structuring/organizing space
    1. Dramaturgical function of the stage space and its occupation
    2. Relationship between onstage and offstage
    3. Connections between the space utilized and the fiction of the staged dramatic text
    4. Relationship between what is shown and what is concealed
    5. How does the scenography evolve? To what do its transformations correspondent?[147]

Der Aufführungsraum „Halle G“ ist in Bühnenbereich und Zuschauerbereich aufgeteilt.

Die ZuschauerInnen sitzen auf einer von oben nach unten fallenden Tribüne direkt gegenüber vom Bühnenbereich. Der Bühnenraum ist rechteckig und ebenerdig.

[147]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003S. 38

Die Bühne wird nach hinten von einer Leinwand, links und rechts von schwarzen Wänden begrenzt. Der Bühnenraum ist seitlich und hinten deutlich abgegrenzt und nach vorne hin offen.

Es gibt eine klare (unsichtbare) Grenze zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum. Die unsichtbare Rampe wird in jener Sequenz überschritten, in der sich Luca und Jorge, die beiden Schauspieler des Stückes, zu den ZuschauerInnen in den Publikumsbereich setzen. Die drei SchauspielerInnen nutzen während der Aufführung den gesamten Bühnenbereich und sind durchgehend im Raum sichtbar.

Die Ausstattung des Bühnenraumes ist eher einfach und setzt sich aus drei Tischen, einer davon besteht aus Holzkisten, einer ist sehr flach und steht links vor dem Doppelbett, einer steht im rechten Bereich der Bühne, Stühlen, einem Doppelbett, einer Plakette(als Aufbewahrungsfläche), zusammen.

Der Bühnenraum als Raum verändert sich im Gegensatz zu den Möbeln, die sich darin befinden, nicht. Im Laufe der Aufführung wird das zu Beginn blütenweiße Doppelbett stark beschmutzt, der Tisch im hinteren linken Bühnenbereich, ist aus Holzkisten gebaut und fällt auseinander. Die Stühle werden von den SchauspielerInnen je nach Gebrauch im Bühnenbereich herum getragen. Durch die Veränderungen, ausgelöst durch die Aktionen der SchauspielerInnen, innerhalb des Bühnenraumes, verwandelt sich die Bühne in verschiedene Schauplätze.

> Das Bühnenbild ist also dynamisch, denn es enthält bewegliche Räume und verweist auf wandelbare und verschieden konnotierte Orte, die sich nur hin und wieder konkretisieren lassen(…)Der Spielort ist damit statisch (in seinem Aussehen) und dynamisch (in seinen Konnotationen) zugleich.[148]

Garcia braucht für seine Inszenierungen keine anderen Räume als die des Theaters.

[148]Hartwig, Susanne: Chaos und System: Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 217

5.6 Licht

> 3. Lighting system
>
> Nature, Connections to the fiction, performance, the actor. Effects on the reception of the performance [149]

Die Beleuchtung spielt laut Pavis eine entscheidende Rolle innerhalb einer Aufführung.

> Lighting occupies a crucial place in performance, since it brings into existence visually, connecting and coloring all of the visual elements (space, scenography, costume, actor, makeup) endowing them with a particular atmosphere.[150]

Die verschiedenen Techniken der Beleuchtung haben sich im Laufe der Zeit sehr verbessert. Pavis schlägt für eine explizite Analyse der Beleuchtung vor, die Lokalisierung und die Quellen der Beleuchtung zu beschreiben. Er führt die verschiedenen Beleuchtungsarten „Back-lighting, Overhead spot, Floor lighting, Horizontal lighting, Angled frontal lighting, Lateral lighting"[151] an.Weiters schlägt Pavis vor zu beschreiben, wann genau während einer Aufführung Licht eingesetzt und welcher Effekt dadurch erzeugt wird, ob natürliches oder künstliches Licht suggeriert werden will.

> Light facilitates understanding. If a lit object is well contrasted, it will be clearly recognized. Light is responsible for the degree of comfort and discomfort in the act of listening, the more or less rational understanding of an event.[152]

Für das Licht in „En algun momento de la vida" ist Carlos Marquerie zuständig, der schon in mehreren Produktionen mit Rodrigo Garcia zusammengearbeitet hat. Carlos Marquerie arbeitet mit verschiedenen, traditionellen Mitteln der Theaterbeleuchtung.

Er verwendet kaltes, warmes, flackerndes Licht, das natürliche Licht des Feuers (brennendes T-Shirt) und Dunkelheit. Er beleuchtet die Bühne flächenweise, oder punktuell mit Scheinwerfern.Die Scheinwerfer befinden sich an der Decke, die Bühne wird von oben und frontal beleuchtet. Marquerie verwendet gelbes Licht und die Farben Rot und Grün:

An der Stelle des Stückes, an der Agnes und Luca, Jorge mit Plastikklebebändern an einem Stock festkleben und ihn zur menschlichen Pflanze verwandeln, tauchtMarquerie die gesamte Bühne in ein tief rötliches Licht. Rot steht für Aktivität, Dynamik, Gefahr,

---

[149]Pavis, Patrice: Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film.Michigan: The University of Michigan Press, 1996 S. 38
[150]Pavis, S. 191
[151]Pavis, S. 193
[152]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 194

Temperament, Zorn, Wärme. Die Farbe Rot hat eine starke Wirkung auf Menschen und wird als Farbe der Gefühlsausbrüche bezeichnet.

Am Ende des Stückes, die drei SchauspielerInnen wickeln sich in nasses Zeitungspapier und frieren in einer bestimmten Pose ein, setzt Marquerie neongrünes Licht ein. Siehe Abbildung 1. Er beleuchtet die einzelnen Personen punktuell und verwendet auf der Leinwand Grün. Grün ist die Farbe der Mitte, suggeriert Neutralität zwischen all den anderen Farben der Extreme.[153] Grün ist auch die Farbe von Gras, Wiesen, der Natur.

Abbildung 1[154]

[153] http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-gruen.htm Zugriff: 9.2.2011

[154] Pressefotos von Nada Zgank/Memento

5.7 Gegenstände

4. Objects

Nature, function, material, relationship to the space and the body, system of their usage[155]

Pavis meint mit "Objekten" alle jene Gegenstände welche von den Schauspielern manipuliert werden können. : "By "object" I mean anything that can be manipulated by the actor."[156]

Im Bühnenraum befinden sich folgende Gegenstände: Bücher, Mixer, ein Aquarium (darin befindet sich eine kleine Mozartstatue), eine Topfpflanze die von der Decke hängt, ein Hammer und Nägel, ein Wasserstrahler, Kübel, Klebeband, Papier, ein Glas mit roter Flüssigkeit, eine Schüssel mit Glasscherben, zwei Schaufeln, eine Zeitung mit Kreuzworträtsel, ein Stift, ein kleines Textband (Rolle aus Agnes Mund), eine Hand aus Holz, Plastikhandschuhe, Benzin, Feuerzeug, ein flacher Tisch mit Kothäufchen darauf, technische Gegenstände wie Lautsprecherboxen, Mikrofone, eine Handkamera, ein Laptop, eine Motorsäge.

All diese Gegenstände werden von den SchauspielerInnen unterstützend zu deren Aktionen genutzt. Die Gegenstände werden ihrer Bedeutung entsprechend, oder verfremdet eingesetzt: Die Bücher zum Beispiel, werden ihrer Bedeutung entsprechend zum Lesen benutzt. Die Küchengeräte werden nicht zum Kochen, sondern zur Erzeugung von Geräuschen verwendet.

Der Wasserstrahler hat mehrere Funktionen. In einer Sequenz wird er verwendet, um Agnes und Jorge Schmerzen zuzufügen, am Ende des Stückes reinigen sich die SchauspielerInnen mit dem Wasser.

Die genutzten Dinge auf der Bühne stehen in keinem Bezug zum Bühnenraum, weil sowohl der Raum ohne diese Dinge als Raum erkennbar wäre, als auch die Objekte in jedem anderen Raum funktionieren würden.

Manche Gegenstände sind nicht gut für die ZuseherInnen sichtbar und werden erst zum Zeitpunkt ihres Einsatzes bewusst gezeigt, wie die Motorsäge, oder die Schüssel mit den Glasscherben. Manche Gegenstände werden durch die Projektion auf die Leinwand

[155]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 38
[156] Pavis, S. 184

durch das Filmen der Handkamera betont. Wie die Glasscherben(zu Beginn auf der Leinwand sichtbar), oder das Aquarium.

Zwei Objekte werden durch punktuelle Beleuchtung und ihre betonende Positionierung im Bühnenraum besonders hervorgehoben. Im Folgenden werden diese Objekte nach Material, alltäglicher Bedeutung, Verwendung im Rahmen der Inszenierung, beschrieben:

Die Topfpflanze ist eine echte Pflanze. Sie sieht aus wie ein grüner Farn und hängt rechts von der Decke. Im Alltag wird eine Pflanze zur Dekoration, zur Belebung eines Raumes verwendet. In dem Stück gibt es zwei Momente, in denen einer der SchauspielerInnen mit dem Kopf hinter der Pflanze auf einem Tisch steht und einen Text spricht. Sie verstecken ihr Gesicht hinter der Pflanze. Agnes zupft, während sie spricht, mit der linken Hand an der Pflanze herum, als wären die grünen Blätter ihre eigenen Haare.

Auf dem flachen, rechteckigen Tisch vor dem Doppelbett liegen lauter kleine, braune Häufchen, die aussehen wie Kothäufchen. Die Masse, aus der diese Häufchen gemacht sind, sieht aus wie Schuhcreme. Die Häufchen sondern keinen Geruch ab, deshalb geht der Rezipient, die Rezipientin davon aus, dass es sich dabei um keine echten Kothäufchen handelt. Im Alltag gelten Exkremente als Dreck, Schmutz, Abfall, etwas was schnell beseitigt werden sollte. In dem Stück legt sich einer der Schauspieler halbnackt in das Doppelbett und wird von den anderen beiden mit den Häufchen belegt. Nach dieser Aktion wühlt er sich darin.

Rodrigo Garcia will diese Aktion nicht erklären. Er sagt dazu, dass es sich dabei um einen Alptraum handeln könnte, oder um die bildliche Umsetzung der Aussage „In der Scheisse sitzen“. Jeder der ZuschauerInnen soll sich selbst seine eigene, persönliche Interpretation dazu denken.

Der Materialwert der Gegenstände ist unterschiedlich. Die technischen Gegenstände wie Laptop, Mikrofone, Küchengeräte, Kärcher, Lautsprecherboxen…sind von hohem, materiellen, bzw. finanziellen Wert.

Papier, Glasscherben, Bücher sind im Gegensatz dazu von niedrigem, materiellen Wert, weil diese weniger kosten.

Es gibt vermehrt den Kontakt zwischen Gegenständen, Materialien und den Körpern der SchauspielerInnen: Ein Körperteil, die Hand, wird mit dem Material, Glasscherben, belegt, mit rötlicher Flüssigkeit beschüttet. Alle drei Körper der SchauspielerInnen, werden mit dem Material „nasses Papier“ umwickelt. Die echten Haare der PerformerInnen werden mit Hammer und Nagel auf eine Tischplatte genagelt. Luca wird mit dem Material „unechte Kothäufchen“ belegt. Jorge wird mittels Klebeband von den anderen beiden SchauspielerInnen an einen Holzstock befestigt.

In einer Sequenz belegt Agnes Jorge´s Rücken mit lebendigen Würmern, Luca beschmiert sich selbst mit der braunen Paste der unechten Kothäufchen, Agnes erbricht auf die beiden Körper ihrer Mitspieler. Jorge und Luca zeigen zu diesen Handlungen keine Reaktionen, ihre Mimik bleibt ausdruckslos. Es wirkt so, als würden die Schauspieler ihre eigenen Körper als Objekte behandeln. Siehe Abbildung 2.

Abbildung 2[157]

„Der Körper der Schauspieler wird an vielen Stellen wie ein Objekt ausgestellt und dabei wie lebloses ästhetisches Material oder wie ein Gebrauchsgegenstand behandelt.“[158], so Susanne Hartwig.

[157]Pressefotos von Nada Zgenk/Memento
[158]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 221

5.8 Kostüme

> 5. Costumes, makeup, masks
>
> Function, system, relationship to the body[159]

Die drei DarstellerInnen verwenden kein Make up und keine Masken.

Pavis beschreibt die Hauptfunktionen von Kostümen: Sie dienen zur Charakterisierung des sozialen Milieus, des Styles, des individuellen Geschmackes der Person, die das Kostüm trägt. Außerdem dienen Kostüme zur Identifizierung, oder Verschleierung eines Charakters und zur Hilfestellung um den allgemeinen Gestus eine Aufführung lesen zu können.

> Orienting the overall *gestus* of the performance, that is, the relationship between the performance, and the costumes in particular, and the social world. [160]

Die Bekleidung der SchauspielerInnen verändert sich innerhalb der Aufführung der Inszenierung neun Mal:

Zu Beginn des Stückes trägt Agnes ein kurzes, langärmliges helles, buntgemustertes Kleid mit Knöpfen an der Vorderseite und V-Ausschnitt, dazu schwarze Sneakers.

Luca trägt einen grauen Sonnenhut aus Stoff, schwarze Turnschuhe, eine rote Joggingjacke mit weißen Streifen an der Schulter, eine graue Freizeithose. Luca wirkt in dieser Bekleidung jünger.

Jorge trägt schwarze Schuhe, eine dunkle Hose, darüber ein helles, langärmliges Hemd, diagonal gestreift. Er betont dadurch seine Männlichkeit.

Nach ca. 25 Min externer Zeit, nimmt Luca die Kappe ab, Agnes hat einen langärmligen, roten Pullover mit Kapuze über dem Kleid an, zieht diesen aber etwas später wieder aus.

Nach ca. 43 Min., während des Textes „que maravilla“, zieht sich Luca ein schwarzes T-Shirt, mit einem hellen Rechteck als Aufdruck an.

---

[159] Pavis, Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003. S. 38

[160] Pavis, S. 175

Nach ca. 50 Min. wird die Bekleidung von Agnes und Jorge von dem Wasserstrahl des Kärchers nass gespritzt. Durch den starken Wasserdruck des Wasserstrahlers werden Agnes und Jorge die Kleider halb ausgezogen.

Nach ca. 1 Stunde trägt Agnes eine lange, dunkle Hose, und ein langärmliges weißes T-Shirt. Sie zieht sich in der Dunkelheit ein ärmelloses, weißes T-Shirt an und zieht Luca ein weißes T-Shirt an.

Nach 1 Stunde und 10 Min. zieht Luca sich das weiße T-Shirt wieder aus, steht mit nacktem Oberkörper da und verbrennt das ausgezogene T-Shirt. Nach diesem Moment legt sich Luca nur mit weißer Unterhose bekleidet in das Doppelbett. Jorge trägt Jeans und ein gelb-grün gestreiftes Fußball T-Shirt (hinten an der aufgedruckten grünen 9 erkennbar), weiße Chirurgen Plastikhandschuhe, Agnes trägt ebenfalls Plastikhandschuhe.

Nach ca 1 Stunde und 20 Min ziehen sich Agnes und Jorge die Plastikhandschuhe seitlich des Doppelbettes wieder aus, Jorge zieht sich im Dunkeln ein weißes T-Shirt an, welches er sich nach oben zieht um den Rücken frei zu machen und sich mit dem Bauch auf die Tischplatte zu legen. Agnes legt ihm Würmer auf den Rücken. Agnes zieht sich die Hose aus, ist nur mehr mit dem weißen, ärmellosen T-Shirt und einer Unterhose bekleidet. Alle drei SchauspielerInnen sind halbnackt. Im Hintergrund auf der Plakette im Bühnenraum sieht der Zuseher, die Zuseherin die Konturen des verbrannten T-Shirts

Kurz vor Schluss trägt Jorge wieder das Fussball T-Shirt, Luca und Agnes sind weiterhin mit der beschmutzten Unterwäsche bekleidet. Am Ende des Stückes wickeln sich die drei in nasses Papier ein.

Eine Gemeinsamkeit lässt sich feststellen, nämlich, dass die drei SchauspielerInnen immer Schuhe tragen, sie sind nie barfuss zu sehen. Ein bestimmtes, soziales Milieu lässt sich durch deren Bekleidung nicht beschreiben. Agnes ist zu Beginn mit einem Kleid bekleidet, klar als Frau erkennbar, Jorge, mit Hemd und Hose bekleidet, klar als Mann erkennbar. Luca wirkt durch die Kappe und die Joggingjacke jünger, als später mit T-Shirt und Hose bekleidet. Der Style der Kostüme kann als „bequem“, Alltagskleidung, sommerlich beschrieben werden.

> State support was never sufficient to provide the company with financial stability, and his contributed to the evident scarcity of resources that shaped the "poor theatre" aesthetics of Garcia´s first pieces(…)These aesthetics of this early theatre was strongly shaped by a "retro" look achieved by the use of found objects and costumes bought in second-hand shops creating a visual context familiar to La Carniceria´s then audiences. Casually dressed actors spoke directly to their audiences(…)[161]

Durch das Umziehen auf der Bühne stellt sich der Zuschauer, die Zuschauerin auf eine Veränderung ein, weil sich an den Personen etwas verändert. Diese Erwartungshaltung wird in der Inszenierung auch bestätigt.

Die Kostüme werden auch als Material benutzt: Ein Kleidungsstück wird während der Inszenierung verbrannt. Die SchauspielerInnen beschmutzen ihre Kostüme, befeuchten sie mit Wasser, wickeln sich am Ende des Stückes in nasses Papier ein.

5.9 Spielweise

> 6.Actor´s performance
>
> a. Physical description of the actors (bodily movements, facial expressions, make up); changes in their appearance
> b. Assumed kinesthesia of actors, induced kinesthesia of observers
> c. Construcion of character: actor/role relationship
> d. Relationship between the actor and the group: movements, ensemble relations, trajectories
> e. Relationship between text and body
> f. Voice: qualities, effects produced, relations to diction and song
> g. Status of the performer: past, professional situation[162]

Die SchauspielerInnen sind zwei Männer und eine Frau. Alle drei SchauspielerInnen sind von ihrem Körperbau eher gross und schlank und ungefähr im gleichen Alter. Einer der Männer, Jorge, hat lange Haare und einen Bart. Die SchauspielerInnen konstruieren keine Figuren, weil Garcia Figuren, Typen, Charaktere in seinen Stücken verweigert.

[161]Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010S. 302
[162] Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003. S. 38

Susanne Hartwig schreibt:

> Keiner der drei Schauspieler ist indes durchgehend eine Figur im Sinne eines Merkmalbündels oder eine Schnittpunktes von Rollenzuweisungen. Einteilungen nach *stark* vs. *schwach* oder *aktiv* vs. *passiv* gelten nur innerhalb begrenzter Abschnitte der Aufführung, bleiben aber nicht über den gesamten Text konstant, denn Dominanzverhältnisse wechseln beständig. Die Darsteller (oder besser Textträger) deuten ebensowenig eine Distanzierung von ihrer Rolle an, d. h. sie wechseln nirgends auf eine Metaebene, um über die Spielsituation als solche zu sprechen und sich als Schauspieler, die spielen zu erkennen zu geben. Sie sind weder ganz Figur noch ganz Schauspieler und zugleich sowohl Figur als auch Schauspieler. Die Wahrnehmung schwankt wiederholt zwischen dem Zur-Schau-Stellen von Nicht-Theatralem und der theatralen Pose der Nicht-Theatralität.[163]

Die drei SchauspielerInnen wechseln ihre Funktionen ab. Susanne Hartwig dazu:

> Nur ihre konkrete Präsenz, ihr sichtbar auf der Bühne anwesender Körper, ist ein konstantes Element der Inszenierung. Durch die immer wieder wechselnde Positionierung der Schauspieler auf verschiedenen Realitäts- und Fiktionsebenen wird Identitätsstabilisierung vermieden. Unsicherheit herrscht auch an vielen Stellen hinsichtlich der Frage „Wer spricht?“, vor allem bei Textprojektionen. Es gibt keinen Hinweis darauf, in welchem Verhältnis diese zu dem Geschehen auf der Bühne stehen. Keiner der Schauspieler schaut sie sich an, so dass sie wie ein der Bühnenhandlung fremdes Element wirken: Erklärung? Kommentar? Wunsch? Zusatzgedanke? Neubewertung? Dass sie nur als Schriftzug erscheinen, dass also keine Stimme wenigstens einen Anhaltspunkt für die Beurteilung der Sprechinstanz gibt, erhöht ihre Mehrdeutigkeit.“[164]

Zu Beginn des Stückes spielen Jorge und Agnes einen Mann und eine Frau, die sich streiten. Hinweise darauf, dass es sich um einen Mann und eine Frau handelt, erhalten die RezipientInnen aus der Übersetzung des Streitgespräches. Ob die beiden ein verheiratetes Paar darstellen ist nicht klar. Sie sind auf alle Fälle Eltern, weil „die Kinder“ in ihrem Streitgespräch erwähnt werden.

In einer der folgenden Sequenzen, Agnes steht auf einem Stuhl, mit dem Gesicht hinter der Topfpflanze, agiert die Schauspielerin als Textträgerin.[165] Der Text, den sie spricht gibt keine Hinweise darauf, von wem er gesprochen werden sollte, das Medium dessen Vermittlung ist austauschbar. Auf die gleiche Weise wie Agnes den Text vorträgt, trägt Jorge in der Mitte des Stückes einen anderen Text vor. Er steht ebenfalls auf dem Stuhl,

---

[163]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 221

[164]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 221

[165]Siehe Kapitel 1. 4

versteckt seinen Kopf hinter der Pflanze. Er fungiert an dieser Stelle ebenfalls als Textträger.

Im Laufe der Aufführung treten die drei SchauspielerInnen von dem Spielen einer Rolle immer mehr zurück und werden mehr zu AktionistInnen. Es wird immer weniger gesprochen, die Bewegungen werden langsamer, mechanischer, am Ende erstarren die drei jeweils in einer bestimmten Position und verharren bewegungslos.

Die verschiedenen Bewegungsarten der SchauspielerInnen sind: gehen, stehen, sitzen, liegen (auf dem Rücken, auf dem Bauch).

Ein explizites Verhältnis zwischen Einzeldarsteller und Gruppe kann nicht beschrieben werden. Die drei agieren manchmal zu zweit, einmal als Gruppe, überwiegend aber vereinzelt. Während einer von Ihnen vereinzelt spricht, üben die anderen beiden meistens Aktionen aus, wie sich umziehen, ein Buch lesen, etc. Wenn zwei der SchauspielerInnen miteinander agieren, dann meistens, um mit der dritten Person irgendetwas zu anzustellen. Wie diese/diesen mit einem Plastikband an einen Stock zu kleben, oder sie/ihn mit Kothäufchen zu belegen.

An wenigen Stellen des Stückes wenden sich die SchauspielerInnen einander zu. Zu Beginn während dem Streit, befinden sich Agnes und Jorge hinter dem Schreibtisch und sprechen einander zugewandt miteinander. An der Stelle des Stückes an der die drei Alltägliches des Lebens aufzählen, stehen alle drei zueinander zugewandt auf der Bühne. Sie agieren als Gruppe hinter einem Mikrofon, gestikulieren lebendig, lachen, unterhalten sich, berühren sich gegenseitig. Natürlichen Körperkontakt gibt es ebenfalls nur in dieser Sequenz.

Die Rezipienten bekommen keine Hinweise darauf, ob es sich hierbei um das Spielen einer Situation handelt. Die vereinzelten Aufzählungen sind zu fragmentarisch, um Schlüsse daraus ziehen zu können. Die Situation wirkt improvisiert. Garcia betont oft, dass in seinen Stücken nicht improvisiert wird. Die „Scheinimprovisation“der drei SchauspielerInnen ist ein weiteres Beispiel dafür, dass der Regisseur sein Publikum verwirren möchte. „Wird nun gespielt, oder nicht gespielt“?

Die Positionierungen der SchauspielerInnen innerhalb des Bühnenraumes sind nie sehr weit voneinander entfernt, aber auch nie sehr nah zusammen. Nähe und Distanz sind durch die Größe des Bühnenraumes eingeschränkt.

Die Aktionen der SchauspielerInnen wären austauschbar. Es gibt keine Hinweise, dass eine bestimmte Person, bestimmte Handlungen ausführen muss soll.

Auffallend an der Inszenierung ist die Betonung von einzelnen Körperteilen:

Es gibt eine Sequenz zu Beginn des Stückes, in der die Hand speziell betont wird. Luca´s Hand wird live auf die Leinwand projiziert. Er bewegt seine Finger und die Handflächen mit eigenen, ästhetisch anmutenden Bewegungen. Die Hand ist mit einem Pflaster beklebt, wird mit Glasscherben belegt und mit roter Flüssigkeit begossen.

Das Motiv der Hand kehrt wieder, an einer anderen Stelle des Stückes wird Agnes eine Hand aus Holz abgesägt.

In der Mitte des Stückes wird ein Video eingespielt, in dem abwechselnd die Gesichter und die Geschlechts/ und Hinterteile der drei SchauspielerInnen gezeigt werden.

Garcia selbst erwähnt öfters, dass er keine Erklärung darüber abgeben möchte, was seine SchauspielerInnen genau darstellen.

Es sind während der Aufführung der Inszenierung in Wien drei Sprachen hörbar: Deutsch, Spanisch, Englisch. Die SchauspielerInnen sprechen nie gleichzeitig als Chor. Es gibt drei verschiedene Klangfarben der Stimmen. Zwei tiefe Männerstimmen, eine höhere Frauenstimme. Die Texte werden nicht emotional vorgetragen, teilweise werden sie aber durch ironischen, oder sehr ernsten Unterton geformt. Die Gesichtsausdrücke der SchauspielerInnen sind, meistens neutral, bzw. ausdruckslos. Ausnahmen sind die Sequenzen, in denen Schmerz ausgedrückt wird, diese drücken sie auch durch verzerrte Gesichter aus.

Die Stimmen der SchauspielerInnen sind austauschbar. Es gibt in den einzelnen Texten keine Hinweise darauf, wer welchen Text sprechen sollte. Jeder der Texte kann von jeder Stimme gesprochen werden.

Ein wichtiges Element der gesamten Inszenierung ist das Jonglieren zwischen „gespielt“ und „nicht gespielt“. Der Unterscheidung zwischen dem Darstellen von Handlungen und Handlungen vollziehen, deren Konsequenzen implizierend

Die Schmerzen, die Agnes und Jorge zuerst durch das Annageln ihrer Haare und dann durch den kalten Wasserstrahl des Kärchers zugefügt werden sind nicht gespielt, sondern echt. Deren Körper zucken zusammen, die Atmung ist aufgeregt, Schmerzenslaute sind hörbar.

Hans Thies Lehmann schreibt

> Nachdem schon on den 60er Jahren Performance-Künstler mit der Realität des Schmerzes auf die Unempfindlichkeit reagieren wollten, hat dieser Gestus interdessen längst das *Theater* erreicht.(…)Den Schmerz zu artikulieren, nicht ihn bloß abzubilden, und in diese Artikulation die *Darstellungsaktion als Schmerz* einzuschließen, heißt von nun an Theatermachen. Im Vergleich mit den medialen Darstellungen wird der mit hergebrachten Theatermitteln dargestellte Schrecken auf der Bühne ohnehin lächerlich und unglaubwürdig. Wenn aber Akt und Gegenwärtigkeit des körperlichen Moments der Darstellung selbst in den Vordergrund treten, so weist der Akt des Theaters zurück auf sein Reales, das in den Bildern verloren geht.[166]

In den Sequenzen in der Inszenierung, in denen Gewalt gezeigt wird, bzw. in denen sich die SchauspielerInnen selbst Grausamkeit aussetzen wird die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen sehr gefordert, bzw. werden die ZuschauerInnen durch die ungewöhnliche Situation vom Nachdenken über das zuvor Aufgenommene abgelenkt.

5.10 Funktion der Musik, der Geräusche, des Schweigens

> 7. Function of music, noise, silence
>
> a. Nature and characteristics: relationship to plot, diction
> b. At what moment does it intervene? Repercussions for the rest of the performance[167]

Während der Inszenierung gibt es mehrere akustische Ebenen, die sich manchmal überlagern. Garcia verwendet die menschlichen Stimmen der SchauspielerInnen und der Lesenden aus dem Publikum, Audioeinspielungen, Musik, Geräusche. Er arbeitet mit (durch Mikrofone) verstärkten und unverstärkten, natürlichen Klängen.

Im Folgenden wird die Anfangssequenz mit den Schwerpunkten auf Musik, Geräusch, Stille analysiert:

Garcia betitelt die Anfangsszene mit „texto en la cama con los altavoces“

[166]Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, S. 393-394
[167]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 38

Es wird mit der Abdunkelung des Zuschauerraums und Bühnenraumes leise im Publikum, man hört die Schritte der beiden SchauspielerInnen Agnes und Jorge, die zwei mittelgroße Lautsprecherboxen mit Kabel auf die Kopfpolster des weißen Doppelbettes legen. Die Lautsprecherboxen wären durch die Menschen austauschbar.

Zur Eröffnung der Sequenz sind eine weibliche und eine männliche Stimme live zu hören, die sich unterhalten. Zu Beginn ist deren Sprechtempo langsam. Die weibliche Stimme, stellt viele Fragen und spricht immer schneller. Ihre Stimmlage wird immer höher. Die beiden erhöhen ihr Sprechtempo immer mehr und fallen sich gegenseitig ins Wort. Sie beginnen miteinander zu streiten. Am Anfang der Sequenz klingen die beiden Stimmen durch ein Mikrofon verstärkt. Nach ungefähr fünf Minuten tritt der dritte Schauspieler, Luca mit Laptop auf. Er setzt sich mit dem Bildschirm des Laptops, dem Publikum zugewandt, auf das Doppelbett. Auf dem Bildschirm ist ein landendes Flugzeug zu sehen. Zusätzlich zu den streitenden Stimmen wird das Geräusch des landenden Flugzeugs über die Lautsprecherboxen verstärkt hörbar. Sowohl die menschlichen Stimmen, als auch das Geräusch des landenden Flugzeuges arbeiten mit Dynamik. Ab dem Zeitpunkt ab dem das Flugzeug hörbar ist, sind die beiden menschlichen Stimmen nicht mehr verstärkt. Dementsprechend schreien sie um das Geräusch zu übertönen. Nach ca. 10 Minuten geht Luca zwischen die beiden streitenden Agnes und Jorge und legt seine Hand auf die Tischplatte. Das Streitgespräch zwischen Agnes und Jorge bricht ab. Die beiden gehen nach links und nach rechts vom Tisch weg. Zusätzlich zu dem Geräusch des landenden Flugzeuges wird aus dem Off von einem Tonband klassische Musik eingespielt. Das Geräusch des Flugzeuges wird leiser, es ist nur mehr die Musik hörbar. Es ist der Klang von Streichern begleitend zu einer Querflöte zu hören. Die Musik klingt ruhig, melancholisch, nach Vorklassik. Nach einiger Zeit wird die klassische Musik vom Tonband leiser und es ist die Stimme einer rezitierenden Schauspielerin zu hören. Sie rezitiert …auf Deutsch. Geräusch der Glasscherben

Letzter Satz der rezitierenden Stimme „Einzig und allein der Himmel war da“ Die klassische Musik wird leiser, stirbt irgendwann ab und es wird still.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in der Anfangssequenz menschliche Stimmen mit dem Flugzeuglärm kombiniert, dann der Flugzeuglärm mit klassischer Musik gemischt wird und daraufhin die menschlichen Stimmen von dieser Klang-und

Geräuschfläche überlagert werden. Dann wird die klassische Musik ausgeblendet und die rezitierende Stimme einer Frau setzt ein.

Garcia baut einmal ein musikalisches Zwischenspiel in der Inszenierung ein: Die SchauspielerInnen säubern den Boden, die Tischplatte des Bühnenraumes. Dazu wird Popmusik vom Tonband aus dem Off eingespielt. Es singt eine Frauenstimme auf Englisch, dazu funkige Klänge von E-Bass, E-Gitarre und Schlagzeug. Die Musik bricht einfach ab.

Erwähnenswert ist auch, dass Garcia während der Projektion der verschiedenen Videoausschnitte, zwischen Originalton der Videos, zugespieltem Ton und Stille abwechselt.

Garcia nutzt Fragmente von Musikstücken, er lässt ein Stück niemals von Anfang an, oder bis zum Ende erklingen. Die Quellen für die Musikstücke sind unsichtbar, die Quellen für Geräusche und den Flugzeuglärm sind sichtbar.

Die akustische Ebene ist wichtig in der Inszenierung, würde aber ohne die anderen Theaterzeichen nicht funktionieren.

5.11 Rhythmus der Aufführung

> 8. Rhythm of the performance
>
> a. Rhythm of various signifying systems (exchanges of dialogue, lighting, costumes, systems of gesture). Connection between real duration and lived duration
> b. The overall rhythm of the performance: continuous or discontinuos rhythm, changes of system, connection with the mise en scene[168]

Pavis schlägt vor anstatt den Text in einzelne Segmente zu zerlegen, den gesamten Rhythmus der Inszenierung in kleinere Einheiten zu zerlegen und den Rhythmus einiger Signifikantensysteme wie Dialog, Beleuchtung, Kostüm, Gestik zu beschreiben.

> Instead, I propose a mode of segmentation based on the overall rhythm of the performance, the rhythm of physical actions and of the musical composition of the mise-en-scene-in other words, in accordance with the temporal organization of its rhythmic frameworks.[169]

[168]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003. S. 39
[169]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 21

Pavis charakterisiert Rhythmus als die Wiederkehr von den gleichen Elementen in regulären Intervallen.

> This objective management of time, the quantifiable spatiality imposed as if from the outside by the composer, or actor, and the highlighting of the prosody of the text, its textual space and "eurhythmic gesture" are what characterize rhythm.[170]

Rhythmus bezieht sich nicht nur auf Musik, die Stimme, oder zeitliche Organisation, sondern kann in Bezug auf die gesamte Inszenierung gesetzt werden. Jedes Theaterzeichen hat seinen eigenen Rhythmus und setzt man die verschiedenen Rhythmen zusammen, ergibt sich ein Gesamtrhythmus der Aufführung.

Pavis unterscheidet zwischen „Objective, External Time" und „Subjective, Internal Time"[171]. Unter „External Time" versteht man die externe, messbare Zeit, die tatsächliche Dauer des Stückes.Unter „Internal Time" versteht Pavis die subjektiv, erlebte Zeit des einzelnen Besuchers, die sich von der tatsächlichen Zeit unterscheiden kann, weil jeder Mensch sein eigenes Zeitgefühl besitzt. Der Eindruck der subjektiven Zeitdauer muss nicht unbedingt individuell sein, er kann kulturell geprägt sein und dadurch das Verhalten und die Erwartungen des Publikums beeinflussen.

Das gesamte Stück dauert 100 Minuten, externe Zeit. Die subjektiv, erlebte Zeit der Verfasserin war kürzer, ca 60 Minuten. Aufgrund der vielen Informationen, die die Rezipienten durchgehend verarbeiten müssen, wirkt die subjektiv, erlebte Zeit kürzer.

Zur Zeitdimension in den Inszenierungen von Garcia schreibt Susanne Hartwig:

> Die Zeitdimension des Bühnentextes ist nicht durchgehend konstruierbar. Innerhalb der Aufführung können zwar einzelne Sequenzen voneinander unterschieden werden, weil Figurenkonstellationen im Raum eine Zeit lang homogen sind oder weil das Medium wechselt (Video, Projektionen) doch bilden die Sequenzen vom Sprechtext her keine Einheit.[172]

Die Beschreibung des Rhythmus der Inszenierung ist schwierig, weil kein Element in gleichen Intervallen wiederkehrt, es gibt keine beschreibbare Regelmäßigkeit.

---

[170]Pavis, S. 156
[171] Vgl. Pavis, S. 155
[172]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005S. 223

Die SchauspielerInnen sind durchgehend auf im Bühnenraum sichtbar. Es gibt in deren Bewegungsabläufenkaum Tempoveränderungen.

Das Grundtempo der Körperbewegungen ist langsam. Die Positionierungen der SchauspielerInnen sind unregelmäßig. Der Einsatz der Medien Musik, Geräusche, Projektionen, Videofilme ist unregelmäßig und wirkt nicht systemisch. Kostümwechsel kehren wieder, allerdings nicht in gleichmäßigen Intervallen. Der Wechsel zwischen Sequenzen, in denen gesprochen wird und Sequenzen in denen nicht gesprochen wird ist unregelmäßig. Die Mimik, Gestik der SchauspielerInnen wechselt ebenfalls nicht regelmäßig.

Aus all diesen Erkenntnissen lässt sich schlussfolgern, dass der Gesamtrhythmus des Ablaufes der Inszenierung unregelmäßig ist.

Die Methoden und Medien der Vermittlung des künstlerischen Ausdrucks des Regisseurs variieren sehr schnell und überlagern sich auch.

5.12 Die ZuschauerInnen

11. The spectator

a. Within what theater institution does the production take place?
b. What expectations did you have of the performance (text, director, actors)?
c. What presuppositions are necessary to appreciate the performance?
d. How did the audience react?
e. Role of the spectator in the production of meaning. Does the performance encourage a univocal or plural reading?
f. What images, scenes, themes caught your attention and remain with you?
g. How is the spectator´s attention manipulated by the mise-en-scene?[173]

Die Inszenierung wurde im Rahmen der Wiener Festwochen in der Halle G im Museumsquartier aufgeführt.

Die Reaktionen der BesucherInnen waren sehr unterschiedlich.

Es verließen kontinuierlich Menschen den Saal, einige reagierten mit Unmutsäußerungen, es wurde viel gelacht, einige waren schockiert, einige waren euphorisch und begeistert.

[173]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 30

Garcia selbst beantwortet die Frage nach den „zum Teil deutlich abweisenden Reaktionen des Publikums, die sein Theater auslöst“[174] folgendermaßen:

> An heftige Reaktionen bin ich nicht gewöhnt…Die Frage geht aber noch weiter. Es gibt viele Zuschauer, die über all die Jahre hin, die ich nun schon im Theaterbereich arbeite, meine szenische Sprache allgemein abschreckt und nicht so sehr so punktuell oder gefühlsbetonte Dinge wie der Einsatz von Tieren.[175]

Die Aufmerksamkeit des Rezipienten, der Rezipientin wird vor allem durch Überraschung, Schock und dem Zeigen von Widersprüchlichem in der Inszenierung gelenkt. Die Erwartungshaltung wird ständig durch das Zeigen von nicht-erwarteten Dingen gebrochen. Garcia verlangt viel von seinem Publikum, weil die Rezipienten durchgehend mehrere unzusammenhängende Theaterzeichen als ein Ganzes lesen müssen.

Die SchauspielerInnen kommen den ZuschauerInnen in einer Sequenz sehr nahe:

Sie lassen ausgewählte ZuschauerInnen Fragen von einem dünnen Band vorlesen. Die Vorlesenden bekommen die Anweisung lauter zu lesen, versagt den Lesenden die Stimme, bekommen sie Wasser von Luca gebracht. Jorge sitzt ganz nah neben dem erstenVorlesenden, und sieht ihn während er liest immer wieder an.

Mit dieser Sequenz will Garcia vielleicht darstellen, wie nahe jedem einzelnen Menschen die Fragen sind, die vorgelesen werden. Das Publikum ist ein wichtiger Bestandteil der Inszenierung und wird in dieser Sequenz sogar zum Mitspieler für die SchauspielerInnen.

[174]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 191

[175]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 191

5.13 Was ist nicht auf Zeichen reduzierbar

13. What cannot be put into signs (semiotized)?

a. What didn´t make sense in your reading of the mise-en-scene?
b. What was not reducible to signs and meaning (and why)?[176]

Die gesamte Inszenierung spielt damit, dass die gezeigten Aktionen und Handlungen einerseits sehr viel und andererseits keinen Sinn ergeben. Der Einsatz der lebendigen Tiere auf der Bühne ist nicht auf ein Theaterzeichen reduzierbar. Lebendige Goldfische auf der Bühne kommen in Garcias Inszenierungen öfters vor.Bei der Aufführung in Wien durfte aus tierschützenden Gründen kein lebendiger Goldfisch auf der Bühne eingesetzt werden, weshalb die SchauspielerInnen statt dem Fisch eine Mozart-Statue verwendeten.

Die lebendigen Würmer sind ebenfalls auf kein Theaterzeichen reduzierbar.

Intensive Farben, Klänge und Gerüche bilden „einen durchgehenden, unmittelbar den Körper des Zuschauers affizierenden Untergrund der Rezeption jenseits von Symbolhaftigkeit.“[177]

[176] Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 40
[177]Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 224-225

5.14 Interpretation(en)?

9. Reading the plot through the mise-en scene

a. What story is being told? Summarize it. Does the mise-en scene recount the same story as the text?
b. What dramaturgical choices? Coherence or Incoherence of reading?
c. What are the ambiguities in the text, and how are they clarified in the mise-en-scene)
d. How is the plot structured?
e. How is the plot constructed by actors and staging?
f. What is the genre of dramatic text according to this mise-en-scene?
g. Other options for possible mise-en-scenes?[178]

Bei "Ricidulo" stellt sich eher die Frage welches einzelne Element überhaupt interpretiert werden kann, weil sich die gesamte Inszenierung durch ihren offenen, postdramatischen Charakter der Interpretation im Sinne von Auslegung, Übersetzung, Erklärung entzieht. Man kann sich dieser Frage auch nähern, indem man sich überlegt, was nicht interpretiert werden kann.

Es gibt keine übergreifende Geschichte die erzählt wird. Die Bilder in der Inszenierung erzählen etwas völlig anderes, als jeder einzelne der Texte. Garcia arbeitet nur mit inkohärenten Elementen.

Die einzelnen Texte entziehen sich durch ihren fragmentarischen Charakter der klassischen Textinterpretation. Die Bildkompositionen Garcias auf der Bühne können anhand der Bildwissenschaft interpretiert werden. Die bildlichen Symbole könnten nach der Ikonografie interpretiert werden. Vereinzelte Interpretationen wurden in den vorliegenden Abschnitten der Analyse erstellt. Eine Gesamtinterpretation der gesamten Inszenierung ist nicht möglich.

„Interpretationen" ist der letzte Punkt im Fragenkatalog nach Pavis.

Die vorgeschlagenen Kategorien nach Pavis sind auf die Inszenierung „Ridiculo" anwendbar, der Leitfaden des Fragenkataloges ist zur Beschreibung sicher sehr hilfreich. Die im Folgenden beschriebenen Punkte zu Bildkompositionen des Künstlers und zur Komik sind allerdings zum besseren Verständnis der Theaterarbeit von Rodrigo Garcia ebenfalls sehr wichtig:

[178]Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003 S. 30

5.15Visuelle Dramaturgie

> Visuelle Dramaturgie heißt dabei nicht eine exklusiv visuell organisierte Dramaturgie, sondern eine, die sich nicht dem Text unterordnet und ihre eigene Logik frei entfalten kann.[179]

Garcia arbeitet mit intensiven, stark wirkenden Bildkompositionen.

Ein sehr aussagekräftiges Bild der Inszenierung ist jenes von Lucas Hand, die mit Glasscherben belegt und daraufhin mit rötlicher Flüssigkeit begossen wird.

Garcia versucht seine von ihm als Künstler assoziierten inneren Bilder zu seinen Texten auf der Bühne umzusetzen. Susanne Hartwig beschreibt, dass die Bilder, die Garcia auf der Bühne komponiert, undifferenzierte Empfindungen bei den Betrachtern auslösen, die auf einer nonverbalen Ebene bleiben.

> Die Bilder lösen undifferenzierte Empfindungen aus, die auf einer nonverbalen Ebene bleiben. Da sie sehr vielmehr an Installationen, als an theatrale Momente erinnern, verwischen sie die Grenze zwischen Raum- und Zeitkunst.[180]

An einer anderen Stelle beschreibt Hartwig, dass Garcia Bilder mit hohem Wiedererkennungswert verwendet.

> Garcia verwendet Bilder mit hohem Wiedererkennungswert, die zum kulturellen Repertoire gehören (etwa die christliche Ikonographie) oder die dramatische Standardsituationen darstellen.[181]

Ein Beispiel für eine noch am ehesten wie eine klassische dramatisch konzipierte Situation ist die Eröffnungsszene des Stückes. Der Zuseher, die Zuseherin könnte in die präsentierte, dramatische Situation das Bild einer Familie interpretieren.

In der Sequenz, in der Jorge als Pflanze an einen Stock geklebt und in einen Blumentopf gestellt wird, könnte ein Bild der christlichen Ikonographie herauslesen werden.

Die einzelnen Bildkompositionen könnten ohne die Texte bestehen, da die beiden Ebenen in keinem Zusammenhang stehen.

---

[179] Lehmann, Hans Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005 S. 159

[180] Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 224-225

[181] Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005 S. 222

5.16 Bewegte Bilder

Garcia verwendet in „Ridiculo“ zwei Animationsfilme, Live-Aufnahmen einer Handkamera und Videoausschnitte von Nachrichten, Pornofilmen, Sportnachrichten, etc. und einen Ausschnitt aus dem Stummfilm „Der Golem“. Diese Medien sind selbständige Theaterzeichen, die zusätzlich zu den 12 Kurztexten und Aktionen der SchauspielerInnen, eingesetzt werden. Zwischen den einzelnen Medien, die Rodrigo Garcia für seinen künstlerischen Ausdruck benutzt, gibt es keinen Zusammenhang. Im Folgenden werden die verwendeten Mittel beschrieben:

5.16.1 Liveaufnahmen

Die SchauspielerInnen verwenden die Handkamera, um Details des Bühnengeschehens für alles RezipientInnen sichtbar zu machen. Luca´s Hand mit den Glasscherben belegt; die lebendigen Würmer auf Jorge´s Rücken (Siehe Abbildung 3), das Pürieren des Goldfisches, die beschrifteten Holzkisten werden von der Handkamera gefilmt. Die Kamera wird zum Filmen entweder in einem aufgebauten Stativ befestigt, oder in die Hand genommen.Die Handkamera wird während der Aufführung der Inszenierung viermal eingesetzt.Eine spezielle zeitliche Struktur zum Einsatz der Handkamera kann nicht beschrieben werden.

Abbildung 3[182]

[182]Pressefotos von Nada Zgank/Memento

5.16.2 Animationsfilme

Garcia zeigt zwei kurze Filme in der Inszenierung, die wie Animationsfilme wirken.

In dem ersten Film sehen die RezipientInnen einen Seehund, der mit einem bunten Wasserball spielt. In dem Wasserball drehen sich Bilder von den Gesichtern und Geschlechts-bzw. Hinterteilen der drei SchauspielerInnen des Stückes. Die Bilder des Films wirken nicht fotografiert, sondern gezeichnet. Der Film wird während des Textes „que maravilla“ eingespielt.

In dem zweiten Film werden vereinzelte Bilder eines Radiergummis, der aufradiert wird ganz schnell hintereinander abgespielt. Zu Beginn sehen die RezipientInnen den rot/blauen Radiergummi als ganzes Stück, einige Minuten später ist ein Haufen von Radiergummifuzzel zu sehen. Dieser Film wird während der fragmentarischen Unterhaltung der drei SchauspielerInnen im hinteren, linken Teil der Bühne, abgespielt.

5.16.3 Zusammenschnitte

Garcia zeigt einen Zusammenschnitt von Motorsportaufnahmen, Pornos, Kriegsaufnahmen, Aufnahmen von essgestörten Menschen, Ausschnitte aus einem Christusfilm, Aufnahmen von einer Straßenschlacht zwischen Polizei und Demonstranten. Zu den Pornoausschnitten, den Motorsportausschnitten und den Aufnahmen der Straßenschlacht lässt er den Originalton laufen, die anderen Ausschnitte werden ohne Ton gezeigt. Diese Bilder kommen nach dem Text „ „ zum Einsatz.

5.16.4 Der Golem

„Der Golem, wie er in die Welt kam“ ist ein expressionistischer Stummfilm von Paul Wegener und Carl Boese. Der Film entstand 1920 als dritter Teil Wegeners Golem-Triologie.

In der Fabel ist der Golem eine Gestalt aus Lehm, die nach magischer Überlieferung von Rabbi Loew erschaffen wird um die Juden vor der Vertreibung aus der kaiserlichen Ghettostadt zu schützen.

> Löws Golem rettet den Kaiser vor dem Verderben, der aus Dankbarkeit den Juden Schutz verspricht. Der Golem hat seine Pflicht erfüllt. Löw entfernt den Segen spendenden „Schem“, damit die Zauberkraft sich nicht gegen die Juden wende. Der auf Florian eifersüchtige Famulus belebt erneut die Lehmfigur, um seinen Rivalen bei Mirjam aus zu schalten. Jetzt entzieht sich der Golem dem menschlichen Willen und bringt Verderben und Zerstörung über die Ghettostadt. Noch einmal gelingt es Löw, die Stadt zu retten, während der Golem das Tor öffnet und in den Kreis spielender Kinder tritt. Ein kleines Mädchen entwindet ihm im Spiel den „Schem“. Seiner Kraft beraubt, fällt die Lehmfigur zu Boden[183]

Garcia zitiert in „Ridiculo“ das Ende des Films, indem der Golem das Tor einer Stadt aufbricht und auf eine Wiese hinaus läuft. Auf der Wiese spielen Kinder. Der Golem hebt eines der Kinder, ein Mädchen, zu sich hinauf. Das Mädchen entfernt den Stein von der Brust des Golem und die Lehmfigur sinkt leblos zu Boden.

[183] http://www.arte.tv/de/NAV-Der-Golem--wie-er-in-die-Welt-kam/2603556,CmC=2599544.html Zugriff: 14.2.2011

5.17 Zur Komik

Ingrid Hentschel schreibt in Ihrem Text „Komik und Performanz“, dass sich heute (2006) eine Zunahme des Komischen auf deutschsprachigen Bühnen feststellen lässt. Damit meint sie nicht die dramaturgische Form Komödie, sondern das Vorhandensein von komödienhaften Elementen in zeitgenössischen Inszenierungen.

> Es sind gegenwärtig vor allem die Inszenierungen, die sich komödienhafter Elemente bedienen, selbst wenn die Stücktexte, die sie verwenden ganz anderen Genres angehören mögen[184]

Hentschel schreibt, dass gerade die gegenwärtigen Tendenzen im postdramatischen Theater das Komische begünstigen.

> Ich unterscheide hier das Komische von der Komödie wie sich das Tragische von der Tragödie unterscheiden lässt. Die Komödie ist also als eine spezielle, dramatische und theatrale Struktur, das Komische zu inszenieren, anzusehen.[185]

Garcia erwähnt in der Literatur immer wieder, dass ihm Komik und Humor in seinen Arbeiten sehr wichtig sind. Er beschreibt in einem Interview, dass ihm Thomas Bernhard wegen dessen harten, und grausamen Sinn für Humor, sehr gefällt.

Die Ankündigung der Wiener Festwochen verspricht mit seiner Theaterarbeit einen Wechsel zwischen „schwarzer Komödie, privater Anekdote und Hardcore-Aktionismus“[186]

Die verschiedenen Begriffe Komik, Humor, Komödie, Anekdote, Witz, Ironie müssen voneinander abgegrenzt werden.

Das Komische an sich bezeichnet das menschliche Verhalten, Sprechen, Kunstprodukt welches Gelächter, oder Erheiterung hervorruft, oder hervorrufen will.

---

[184] Hentschel, Ingrid: Komik und Performanz. In: Maske und Kothurn. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Böhlau Verlag, Wien, 2006 51. Jahrgang Heft 4 Hg. Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister, Angelika Beckmann, Patric Blaser
Komik. Ästhetik. Theorien. Strategien S. 216

[185] Hentschel, S. 216

[186] Programmübersicht Wiener Festwochen. 9. Mai bis 15. Juni 2008. Wien: Wiener Festwochen, 2008 S. 89

Laut Helmut von Ahnen ist Harmlosigkeit die Grundlage jeder Komik.

> Auf der Grundlage von Harmlosigkeit lachen wir also über das Komische, verstanden als das, was uns zum Lachen reizen soll und im Theater mit dieser Absicht erstellt wird. Produziert wird diese Komik durch Darsteller, die in verschiedener Hinsicht agieren.[187]

Helmut von Ahnen schreibt, „dass das Komische aus der Wahrnehmung von menschlichen Fehlern entstehen kann, die grundsätzlich harmlos sind.[188]

Garcia in einem Interview:

> S.H.: Ihr Theater zeigt in diesem Sinne auch eine Entwicklung in Richtung auf Humor, Ironie, Witz. Z.B. in "Haberos quedado en casa, capullos!, wo Sie mit Liebe zum Detail beschreiben, wie enttäuscht man sein kann, wenn man sieht, wie wenig Käse auf einer Pizza "mit doppelt Käse" liegt, obwohl man es eigentlich hätte wissen müssen. Der Humor schließt ja einen pessimistischen Kern nicht aus.
> R.G.: Genau. Ich rede z.B. sehr schlecht über die Familie, aber reize damit auch zum Lachen.[189]

Garcia sieht in der philosophischen Strömung des Pessimismus viel Humor.

> (…)Die Philosophie, die ich benutze, ist einfach der Pessimismus, Schopenhauer usw. Allerdings mit dem Gedanken, dass* im Pessimismus im Grunde viel Humor steckt; es gibt viele pessimistische Autoren mit einem tiefen Sinn für Humor.[190]

Schopenhauer verwendet als Ursache für das Lachen den Begriff Inkongruenz.

> Das Lächerliche entsteht nach Schopenhauer durch ein Objekt, einen Gegenstand, einen Vorgang oder ein Wort, das zwar unter einen abstrakten Begriff gehört, sich aber in auffallender Weise davon unterscheidet. Das wahrgenommen anschauliche Objekt ist diesem Begriff gleichzeitig angemessen und unangemessen also kongruent und inkongruent zugleich. Das Lächerliche entwickelt sich so betrachtet aus doppelter Wahrnehmung: Zum einen aus der Feststellung einer Inkongruenz von Anschaulichen und Abstraktem und zum zweiten aus der Gleichzeitigkeit von Kongruenz und Inkongruenz.[191]

---

[187]Von Ahnen, Helmut: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag, 2006 S. 14
[188]Von Ahnen, Helmut: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag, 2006 S. 14
[189]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe": Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 196
[190]Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe": Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001 S. 192
[191]Von Ahnen, Helmut: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag, 2006 S. 46

Mit dieser Wechselbeziehung zwischen Angemessenheit und Unangemessenheit beschäftigen sich auch andere Philosophen.[192]

Inkongruenz meint eine Nichtübereinstimmung, bzw. Abweichung von Erwartetem.Garcia arbeitet in Ridiculo mit inkongruenten Momenten: In einer Sequenz des Stückes steht Agnes auf einem Stuhl und versteckt ihren Kopf hinter der von der Decke hängenden Topfpflanze. Dazu spricht sie den Text über die Freude, die ein Hund empfinden kann und die Freude, die ein Mensch empfinden kann. Die ZuschauerInnen bekommen akustisch etwas völlig anderes vermittelt, als sie auf der Bühne sehen. Die hängende Topfpflanze, als Zimmerpflanze wird zu einem Sichtschutz umfunktioniert, die Funktion der Pflanze weicht von der erwarteten Funktion ab.

Ingrid Hentschel schreibt, dass performative Inszenierungsformen gehäuft komische Effekte hervor bringen können und das Komische zur Groteske transformieren können.

> Indem der Fokus sich auf die Materialität der Aufführung verlagert, tritt das Komische nur weniger gebunden an die Komödiengattung auf, sondern in der Art der Inszenierung und Aufführung: Es zeigt sich auf der Ebene perfomativer Spielweisen und damit ändert sich seine Funktion. Performative Inszenierungsformen bringen gehäuft komische Effekte hervor und transformieren das Komische zur Groteske. Dabei büßt auch die Komödie ihr utopisches Potential ein und wird, wie ich noch zeigen werde, zur Bestätigung unserer Melancholie.[193]

Groteske als Kunstform ist eine willkürlich verzerrte, übersteigerte Darstellung, die lächerlich, absurd oder schaurig wirkt.

In der Sequenz, in der einer der SchauspielerInnen mit der vermenschlichten Topfpflanze spricht und sie zu Büchern befragt, die sie gelesen hat reagieren die ZuschauerInnen in Wien mit Gelächter. Luca stellt immer weiter Fragen zur Weltliteratur an die Pflanze, obwohl er keine Antwort bekommt. Die Menschenpflanze, unfreiwillig an den Stock gebunden, wirkt grotesk.

Schaurig wirkt die Sequenz, in der Luca Agnes und Jorge mit deren Haaren an die Tischplatte eines Tisches an nagelt, sich dann in die Nähe der beiden auf einen Stuhl setzt und laut Fragen vorlesend Kreuzworträtsel löst.

---

[192]Von Ahnen, Helmut: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag, 2006 S. 46

[193] Hentschel, Ingrid: Komik und Performanz. In: Maske und Kothurn. Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Böhlau Verlag, Wien, 2006 S. 217

Das Gezeigte kippt ab dem Zeitpunkt ins Absurde, ab dem Agnes und Jorge, trotz deren furchtbaren Situation, die Fragen mitbeantworten.

Garcia lotet die Grenzen nach dem Prinzip „Finde ich das noch lustig?“ in Ridiculo sehr aus. Schon der Titel des Stückes „Irgendwann im Leben solltest du ernsthaft damit anfangen, dich nicht mehr lächerlich zu machen“ beinhaltet den Gegensatz ernsthaft/lächerlich.

Lachen und Erschrecken sind ähnliche, körperliche Reaktionen. Beide Reaktionen werden bei den ZuschauerInnen von „Ridiculo“ hervorgerufen.

Zusätzlich zur akustischen und visuellen Ebene bedient Garcia auch die sinnliche Ebene, er appelliert an die Körperempfindungen des Publikums, indem er mit starken Gerüchen, wie denen von Körperflüssigkeiten (Erbrechen), oder verbrannten Textilien arbeitet.

5.18 Pressestimmen

5.18.1 Nach der Premiere in Florenz:

Franco Quadri, Journalist der „La Repubblica“ meint Parallelen zum Happening der 60er Jahre in der Inszenierung zu entdecken. Er beschreibt die Gesten der drei SchauspielerInnen als extrem und will durch die ausgedrückten Gewalttaten denen sich die drei unterwerfen die verzweifelte Darstellung eines Konkurses bzw. Niedergangs der Welt herauslesen.[194] Die italienische Zeitung „La Repubblica“ ist eine der auflagenstärksten (ca. 700.000) nationalen Tageszeitungen, mitte-links orientiert, mit stadtspezifischen Lokalteilen.

Antonio Audino beschreibt in seiner Kritik eine neue Ordnung der Szenen und meint damit zum Beispiel die Gleichzeitigkeit der Bilder des Computerbildschirmes und der Projektionen der Großleinwand. Audino schreibt, dass genau da, wo die kreative Vorstellungskraft des Regisseurs voll zu Tragen kommt, sein Hauptthema, die Banalität des Bösen, die wir gar nicht mehr zu erkennen vermögen, mit neuer Kraft auf uns einschlägt.[195]Diese Kritik stammt aus der Zeitung „Il Sole 24 Ore“, dabei handelt es sich um eine italienische Wirtschaftszeitung, mit einer Auflage von 410.000.

In der Zeitung “Il Manifesto” wird Garica als der Künstler der extremen Gesten gegen die Banalität des alltäglichen Übels beschrieben. Weiters steht in der Kritik zu lesen, dass Garcia in seiner Provokation keine Grenzen kennt. Der Journalist/die Journalistin des Artikels beschreibt die Sequenz des Stückes, in der sich Luca in den Exkrementen wühlt, Agnes auf die Bühne erbricht und Jorge sich die Würmer auf den Rücken legt und folgert[196]

> „ disgusto a disgusto. E’ la vita di oggi, bellezza !”[197]

Il Manifesto ist eine stark links orientierte, nationale Zeitung mit einer Auflage von 80.000.

---

[194]Vgl. ‘La Repubblica’ 17/09/07 IL SENSO DEL RIDICOLO E L’ANSIA DI UNA LUNGA VITA von Franco Quadri
[195]Vgl. ‘Il Sole 24 ore’ 19/09/07 MEGLIO RIDICOLI von Antonio Audino
[196]Vgl. ‘Il Manifesto’16/09/07 A UN CERTO PUNTO DELLA VITA…
[197]„…zu Ekel kommt Ekel. Das ist das Leben von heute, Schönheit!“ In: http://www.laboratorionove.it/index.php?page=A+UN+CERTO+PUNTO+DELLA+VITA+DOVRESTI+IMPEGNARTI+SERIAMENTE+E+SMETTERE+DI+FARE+IL+RIDICOLO&id=222 Zugriff: 15. Juni 2010

5.18.2 Pressestimmen nach der Erstaufführung in Österreich

„Was bin ich, und was macht das System aus mir? Selbstanalyse mit Hardcore-Aktionismus“[198]

Die Reaktionen der österreichischen JournalistInnen auf die Inszenierung waren sehr unterschiedlich:

Wolfgang Kralicek vom Falter schreibt dass der Abend „aber auch subtilere Szenen (und gute Texte) zu bieten hat.“[199] Er beschreibt die Anfangsszene als „Ein anschauliches Beispiel für die lakonisch-depressive Komik der Performance“[200]

Die Kronenzeitung beschreibt das Stück mit [201]„Nur fader Aktionismus“ und wirft Garcia vor „mit laufenden Bildern Luis Bunuels Filmkunst“ zu kopieren.

Barbara Petsch von der Presse bezeichnet die Inszenierung als „Ekel-Theater“ und beschreibt die erste Stunde als langweilig, sie vergleicht Garcia mit Nitsch-Aktionen, Otto-Mühl Happenings und Schlingensief, sie bezeichnet das Stück als „öder Postaktionismus“ und stellt die Einladung der Inszenierung zu einem Festival in Frage.

Hilde Haider-Pregler betitelt die Kritik der Inszenierung in der Wiener Zeitung mit „Multilinguale und multimediale Theaterperformance im Museumsquartier stellt Fragen über das Menschsein“[202]. Als Fazit schreibt sie

> Ein diskutierenswerter Versuch, mit teils brutal-grotesker, teils liebevoll witziger Ästhetik spielerisch und ernsthaft, mit gebotener Skepsis und doch nicht ganz ohne Optimismus zum Nachdenken über die „conditio humana“ herauszufordern[203]

Im Bericht des Radiosenders Ö1 über die Inszenierung steht zu lesen, dass Garcia Provokation nicht als Ziel seiner Inszenierung sieht. Garcia will in dem Bild aus der Inszenierung, in dem sich ein halbnackter Mensch im blütenweißen Bett in Exkrementen wälzt keine Provokation sehen

> Es kann sich da um einen einfachen Albtraum handeln, oder man kann darin eine Symbolik sehen, nämlich die ganze Scheiße, mit der man im Alltag mit den Kollegen am Arbeitsplatz konfrontiert ist, und die dich dann verfolgt wenn du schlafen gehst.[204]

---

[198]Affenzeller, Margarete: Theater/Halle G. In: Der Standard, 4. Juni 2008, Seite 32
[199]Kralicek, Wolfgang: Festwochen-Tagebuch (5). In: Falter 24/08, 11.-19. Juni 2008, S. 63
[200]Kralicek, Wolfgang: Festwochen-Tagebuch (5). In: Falter 24/08, 11.-19. Juni 2008, S. 63
[201]Nur fader Aktionismus. In: Kronen Zeitung, 5. Juni 2008, S. 65
[202]Haider-Pregler, Hilde: Witzig-provokante Traumbilder. In: Wiener Zeitung, 5. Juni 2008, S. 8
[203]Haider-Pregler, Hilde: Witzig-provokante Traumbilder. In: Wiener Zeitung, 5. Juni 2008, S. 8

6. Zusammenfassung

„Das wird böse enden. Sehr böse.“[205]

Neue Theaterformen können Wahrnehmungsgewohnheiten hinterfragen; Der argentinisch-spanische Theatermacher Rodrigo Garcia will neue Wahrnehmungen und Erfahrungswerte bei seinem Theaterpublikum auslösen. Susanne Hartwig beschreibt sein Theater als sehr grausam, auf verbaler aber auch physischer Ebene, das oft mehr die Emotionen, als den Intellekt der Zuschauer anspricht. Lourdes Orozco bezeichnet Garcia als radikalen, innovativen und einflussreichen *auteur*.Garcia verweigert die dramatischen KategorienHandlung, Dialoge, konstruierte Figuren. Seine Inszenierungen basieren nicht auf einem Theaterstück, sondern auf seinen eigenen, fragmentarischen Texten, Filmausschnitten, Bildkompositionen; Seine SchauspielerInnen spielen Rollen, vollziehen performative Handlungen, fungieren als TextträgerInnen. Garcia will laut Selbstaussage, dass seine SchauspielerInnen nichts repräsentieren, sondern reale Aktionen ausführen. Dies aber nicht willkürlich, sondern nach klaren rigiden Strukturen, die er als Strukturen des Theaters benennt. Er verwendet im Rahmen seiner Arbeiten Elemente des Aktionismus und des Theaters, sieht sich selbst vom Absurden Theater beeinflusst und verweist immer wieder auf die Wichtigkeit von Philosophie, bildender Kunst, Filmen für seine eigene künstlerische Arbeit.

Garcias Arbeiten werden auf den wichtigsten internationalen Theaterfestivals gezeigt, seine Texte in mehrere Sprachen übersetzt und aufgeführt.

Seine Inszenierung „En algun momento de la vida deberias proponerte seriamente dejar de hacer el ridiculo“ ist ein Beispiel für eine zeitgenössische Theaterform, die sich nicht anhand einer Analysemethode analysieren lässt, die für standardisierte Theaterformen entwickelt wurde. Die Analysemethoden von Susanne Hartwig und Patrice Pavis eignen sich zu deren Beschreibung.

---

[204]Fillitz, Christian: Porträt Rodrigo Garcia. Kulturjournal. In: www.oe1.orf.at/inforadio/91643.html?filter=5 Zugriff: 10. Juni 2008
[205]Garcia, Rodrigo: En algun momento de la vida…Firenze, 2007 S. 1

Die Inszenierung basiert auf 12 Texten, die von Rodrigo Garcia geschrieben wurden. Die fragmentarischen Texte, sprachlich zwischen Lyrik und Alltagssprache angesiedelt, werden auf alle möglichen Arten an die TheaterbesucherInnen herangetragen.

Die dazu gezeigten Bilder stehen in keinem Zusammenhang zu deren Inhalten.

Zusätzlich zu den Texten werden Musik und Filmeinspielungen im Rahmen der Inszenierung verwendet. Garcia beschäftigt sich thematisch mit dem alltäglichen Leben, will gesellschaftsbezogen, gesellschaftskritisch sein. Dies wird anhand der Ausstattung des Bühnenraumes, der verwendeten Gegenstände und Kostüme verdeutlicht.

Humor und Komik spielen generell im Werk Garcias, so auch in der Inszenierung „Ridiculo“ eine wichtige Rolle. Humor kann ein Ausdruck der Distanz gegenüber den Problemen des Alltags sein. Garcia will auf Erklärungen zu seiner künstlerischen Arbeit verzichten.

Die Inszenierung „Ridiculo“ zeichnet sich auch durch Mehrsprachigkeit und Multimedialität aus.

6.Bibliographie

Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001

Awecker, Maria (Hg.): Wiener_Festwochen_1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: Residenz Verlag, 2001

Behrendt Eva und Wille, Franz: Kein Buch mit sieben Siegeln-aber vielen Möglichkeiten. In: Theater heute 8/9 08 S. 24-27

Big Motion `90 – Theater der Gegenwart. Programmheft, WienerFestwochen [Hg.], Fürle, Brigitte [Red.], Wien, 1990

Bondy, Luc: Liebes Publikum. In: Programmübersicht Wiener Festwochen. 9. Mai bis 15. Juni 2008. Wien: Wiener Festwochen, 2008

Brauneck, Manfred (Hg.u.a): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007

Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010

Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Rororo: Hamburg, 1985

Fürle Brigitte: Theater der Gegenwart. In: Big Motion `90 – Theater der Gegenwart. Programmheft, WienerFestwochen [Hg.], Fürle, Brigitte [Red.], Wien, 1990 S. 4

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2004

Fischer-Lichte, Erika (Hg u.a): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart (u.a): Metzler, 2005

Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen[u.a.]: Francke , 1997

Floeck, Wilfried (Hg.): Spanisches Gegenwartstheater. Tübingen [u.a.]:Francke

Garcia, Rodrigo: En algún momento de la vida deberías plantearte seriamente dejar de hacer el ridículo. Florencia, 2007

Garcia, Rodrigo In: Programmzettel zu Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonald´s. Berlin: HAU, 21./22. Oktober 2006

Grund, Uta: Zwischen den Künsten. Edward Gordon Craig und das Bildertheater um 1900. Akademie Verlag: Berlin, 2002

Haider-Pregler, Hilde; Marschall, Brigitte u.a. (Hg.): Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51. Jahrgang; Band 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006

Hartwig, Susanne : Chaos und System. Studien zum spanischen Gegenwartstheater. Frankfurt am Main: Vervuert , 2005

Hartwig, Susanne: „Magisch ist für mich das, was ich noch nicht gesehen habe“: Ein Interview mit dem spanischen Gegenwartsautor Rodrigo Garcia. In: Ahrends Günther [Hrsg.]: Forum modernes Theater: Schriftenreihe; 16 Tübingen: Narr Verlag, 2001

Hartwig, Susanne: Der Geschichte ermöglichen, eine andere zu sein: Das Theater des Spaniers Rodrigo Garcia. In: Forum Modernes Theater Band 16. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001

Hentschel, Ingrid: Komik und Performanz. In: Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall u.a. (Hg.): Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51. Jahrgang; Band 4. Wien: Böhlau Verlag, 2006. S. 214-226

Hiß, Guido: Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer

Keim, Katharina: Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers. Tübingen: Niemeyer , 1998

Klein, Gabriele (Hg.): Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld: transcript, 2005

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln ; Wien [u.a.]: Böhlau , 2005

Kralicek, Wolfgang. Szenen ohne Szene. Die Wiener Festwochen und ihre Stadt: eine komplizierte Beziehung. In: Wiener_Festwochen_1951-2001. Ein Festival zwischen Repräsentation und Irritation. Wien: Residenz Verlag, 2001 S. 222

Kralicek, Wolfgang: Rimini ist überall. Wiener Festwochen 2008: Dokumentarisches Theater aus aller Welt und Buhrufe für den Intendanten. In: Theater heute 8/9 2008 S. 30

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999

Morgenwelt. Magazin für Wissenschaft und Kultur, 15. November 1999

Orozco, Lourdes: Rodrigo Garcia and la Carniceria Teatro. From the collective to the director. In: Delgado, Maria M. (Hg): Contemporary Euopean Theatre Directors. Routledge: London, 2010 S. 299-S.316

Pavis, Patrice : Analyzing performance. Theater, dance, and film.Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press , 2003

Pavis, Patrice : Semiotik der Theaterrezeption. Tübingen : Narr , 1988

Primavesi, Patrick [Hrsg.]: AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Hans-Thies Lehmann zum 60. Geburtstag. Berlin: Theater der Zeit , 2004

Programmübersicht Wiener Festwochen. 9. Mai bis 15. Juni 2008. Wien: Wiener Festwochen, 2008

Programmzettel zu Die Geschichte von Ronald, dem Clown von McDonald´s. Berlin: HAU, 21./22. Oktober 2006

Schoenmakers, Henri: Inszenierungsanalyse. In: Brauneck, Manfred (u.a. Hg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007 S. 478

Simhandl, Peter: Bildertheater. bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer. Berlin: Gadegast , 1993

Stegemann, Bernd: Lektionen Dramaturgie 1. Berlin: Theater der Zeit, 2009

Stegemann, Bernd: Dramaturgie des Postdramatischen. In: Lektionen Dramaturgie 1.Berlin: Theater der Zeit, 2009 S.284-S.301

Stegemann, Bernd: Nach der Postdramatik. In: Theater heute. Die Theaterzeitschrift. Oktober, 2008. Berlin: Friedrich-Berlin-Verl.-Ges., 2008 S. 14-S. 21

Tegeler,Hertwig: „eXistenZ“ von Regisseur David Cronenberg“. In: Morgenwelt. Magazin für Wissenschaft und Kultur, 15. November 1999 S. 15

Von Ahnen, Helmut: Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik. München: Herbert Utz Verlag, 2006

Tanz und Theater 10/11/12, 2006

Theater heute. Die Theaterzeitschrift. Oktober, 2008. Berlin: Friedrich-Berlin-Verl.-Ges., 2008

Theater heute. Die Theaterzeitschrift. August/ September 2008. Berlin: Friedrich-Berlin-Verl.-Ges., 2008

Internetquellen:

www.oe1.orf.at/inforadio/91643.html?filter=5

www.laboratorionove.it

http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&L=0&detail=155

www.donaufestival.at

www.rodrigogarcia.es

http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=76&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee

www.theatre-contemporain.net/Entretien

http://www.arte.tv/de/NAV-Der-Golem--wie-er-in-die-Welt-kam/2603556,CmC=2599544.html

Abbildungen

Die Pressefotos stammen von Nada Zgank/Memento und wurden der Verfasserin von den Wiener Festwochen zur Verfügung gestellt.

Quelleangaben zu den Pressestimmen

La Repubblica 17/09/07 IL SENSO DEL RIDICOLO E L'ANSIA DI UNA LUNGA VITA von Franco Quadri

Il Sole 24 ore 19/09/07 MEGLIO RIDICOLI von Antonio Audino

Il Manifesto 16/09/07 A UN CERTO PUNTO DELLA VITA

http://www.laboratorionove.it/index.php?page=A+UN+CERTO+PUNTO+DELLA+VITA+DOVRESTI+IMPEGNARTI+SERIAMENTE+E+SMETTERE+DI+FARE+IL+RIDICOLO&id=222 Zugriff: 15. Juni 2010

Affenzeller, Margarete: Theater/Halle G. In: Der Standard, 4. Juni 2008, Seite 32

Kralicek, Wolfgang: Festwochen-Tagebuch (5). In: Falter 24/08, 11.-19. Juni 2008, S. 63

Nur fader Aktionismus. In: Kronen Zeitung, 5. Juni 2008, S. 65

Haider-Pregler, Hilde: Witzig-provokante Traumbilder. In: Wiener Zeitung, 5. Juni 2008, S. 8

Abstract

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um eine Inszenierungsanalyse der Inszenierung „En algun momento de la vida deberias proponerte seriamente dejar de hacer el ridiculo“ des argentinisch-spanischen Theatermachers Rodrigo Garcia.

Die Inszenierung wurde 2008 im Rahmen der Wiener Festwochen im Museumsquartier aufgeführt. Rodrigo Garcia zählt zu den bekanntesten Vertretern des spanischen Gegenwartstheaters und wird regelmäßig zu den wichtigsten europäischen Theaterfestivals eingeladen. Rodrigo Garcia will neue Wahrnehmungen und Erfahrungswerte bei seinem Theaterpublikum auslösen. „Ridiculo“ ist ein Beispiel für eine zeitgenössische Theaterform, die sich nicht anhand einer Analysemethode analysieren lässt, die für standardisierte Theaterformen entwickelt wurde.

Die vorliegende Inszenierungsanalyse setzt sich aus Analysen der 12 Grundlagentexte der Inszenierung, einem Gedächtnisprotokoll der Aufführung in Wien, der Beschreibung der Themen des Stückes, der Beschreibung von Bühnenraum, Licht, Gegenständen, Kostümen Spielweise, Musik, Geräusche, Schweigen, Rhythmus der Aufführung, ZuschauerInnen nach dem Fragenkatalog von Patrice Pavis, Ausführungen zur Komik und Pressestimmen zusammen.

Auf diese Weise wurde von der Verfasserin versucht sich an Garcias eigenwillige Theatersprache anzunähern und diese in Worten zu beschreiben.

LEBENSLAUF :

Sarah Preyer

sarah_preyer@yahoo.com

Persönliche Daten:

Geburtsdatum: 14. Februar 1982

Geburtsort: Innsbruck

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg:

2001	Abitur am Musikgymnasium Innsbruck
2001-2004	Studium der Instrumental und Gesangspädagogik am Tiroler Landeskonservatorium
2004	Diplom zur Lehrbefähigung in den Fächern Blockflöte und Klavier
2004-2005	Studium der Anglistik an der Universität Innsbruck
2005- 2011	Studium der Theater- Film-und Medienwissenschaft
	an der Universität Wien

Praxis:

Seit September 2009 Instrumentalpädagogin an der Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik Amstetten; Mitarbeit in der Produktion und Presseassistenz Wiener Festwochen 2010**,** Mitarbeit in der Produktion der Wiener Festwochen 2009**,** Praktikum in der Künstlerresidenz Villa Aurora, Los Angeles**,** Presseassistenz Wiener Festwochen 2008**,** Praktikum in der Produktion der Wiener Festwochen 2007**,** Dramaturgiehospitanz am Tiroler Landestheater, Produktionsassistenz New Crowned Hope 2006**,** Produktionspraktikum Wiener Festwochen 2006**,** Dramaturgiehospitanz am Volkstheater Wien**,** Regieassistenzen bei Karl Wozek (Drama X Festival) undbei Erwin Bail (Theater Experiment Wien), Mitarbeit bei den Innsbrucker Festwochen 1999