



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theatrale Reisen.

Techniken der Imagination in James Thiérrées: *Raoul*  
und Robert Lepages: *The Far Side of the Moon.*“

Verfasserin

Julia Jenewein

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>1. EINLEITUNG</b> .....	<b>1</b>
1.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsgegenstand.....	1
1.2 Methodik und Forschungsfragen.....	3
<b>2. JAMES THIÉRRÉE</b> .....	<b>7</b>
2.1 Der traditionelle Zirkus.....	7
2.2 Le Nouveau Cirque – Der Neue Zirkus.....	12
2.3 «Quand on est un mouton noir, on le reste».....	15
2.4 Un Théâtre Apatride – Staatenloses Theater.....	17
2.5 «Tout est temporaire» – Alles ist vorübergehend.....	19
2.6 Zirkus? Theater? Zirkustheater?.....	23
<b>3. RAOUL</b> .....	<b>27</b>
3.1 Raoul! Nicht Herr im eigenen Hause.....	29
3.2 Der Körper als Sprachrohr.....	34
3.3 Das Eigenleben der Dinge.....	38
3.3.1 Bühne und Licht.....	39
3.3.2 Musik und Geräusche.....	40
3.3.3 Requisiten, Kostüme und Technik.....	42
3.4 Hallo Publikum, Hallo Raoul!.....	47
3.5 Auf und Davon – Der Aufstieg.....	50
<b>4. ROBERT LEPAGE</b> .....	<b>55</b>
4.1 Bilingualität – eine kulturelle Metapher für Kanada.....	55
4.2 Inspiration und künstlerischer Einfluss.....	58
4.3 Der Weg zum «Theatermagier».....	61
4.3.1 «A successful production communicates a traveller’s experience».....	61
4.3.2 Ex Machina, La Caserne und Work-In-Progress.....	64
4.3.3 Multi- und Intermedialität oder „Geschichten visuell hören“.....	67
4.4 Kollektives Theaterschaffen.....	69

<b>5. THE FAR SIDE OF THE MOON.....</b>	<b>73</b>
5.1 Einer für alle(s) – Das Monodrama.....	76
5.2 Amerika gegen Russland oder der Wettstreit zweier Brüder.....	80
5.3 Theatrale Techniken und Metaphorik.....	83
5.3.1 Bühnenräume und Szenenwechsel.....	84
5.3.2 Rückblenden und Zeitreisen.....	90
5.3.3 Requisiten und Transformation.....	95
5.4 Funktion des Publikums.....	100
5.4.1 «Was Zuschauer wollen».....	100
5.4.2 «Public Rehearsals».....	101
5.5 Schwerelos – Zur hinteren Seite des Mondes.....	102
<b>6. THEATRALE REISEN.....</b>	<b>105</b>
6.1 «Travel» und «Travail».....	105
6.2 Innenweltreisen.....	108
6.3 Wahrnehmungsreisen.....	109
<b>7. BIBLIOGRAPHIE &amp; MEDIODGRAPHIE.....</b>	<b>113</b>
<b>8. ANHANG.....</b>	<b>119</b>
<b>9. ABSTRACT.....</b>	<b>123</b>
<b>10. DANKSAGUNG.....</b>	<b>125</b>
<b>11. CURRICULUM VITAE.....</b>	<b>127</b>

# 1. EINLEITUNG

## 1.1 Erkenntnisinteresse und Forschungsgegenstand

„Manchmal macht Theater einfach glücklich. Als unwillkürliche, glucksende Bauch-Reaktion irgendwo zwischen kindlichem Staunen und erwachsener Ehrfurcht vor ästhetischem Scharfsinn. [...]“<sup>1</sup>

Dieses Zitat stammt aus einer Theaterkritik der österreichischen Presseagentur und ist eine der Reaktionen auf James Thiérrées Inszenierung „*Raoul*“, welche im Rahmen der *Wiener Festwochen* im Mai 2010 in Wien gastierte. Eine derart subjektive und emotional aufgeladene Theaterkritik liest sich nach eigener Erfahrung eher selten. Auch die Reaktion des Publikums im *Theater an der Wien* fiel mit langem Schlussapplaus, Pfiffen, „Bravo“ Rufen und Standing Ovationen überaus positiv und euphorisch aus. Nach einiger Reflexion über das Stück fiel es ungewohnt schwer, das Gesehene zu beschreiben oder nachzuerzählen. Bei eingehender Recherche stellte sich heraus, dass die international tourende Inszenierung – unabhängig von Land, Kultur oder Sprache ihres Publikums – offensichtlich kaum bis gar nicht in einem professionellen oder wissenschaftlichen Rahmen analysiert wurde. Auch den internationalen Pressestimmen schienen Beschreibungskategorien zu fehlen, weshalb in Kritiken großteils auf surreales und emotionalisierendes Vokabular zurückgegriffen wurde. James Thiérrée wurde u.a. als „acrobat, clown and magician“<sup>2</sup> und *Raoul* als „un univers étrange et poétique“<sup>3</sup> oder als „symphony for the eyes“<sup>4</sup> bezeichnet. Dieses Phänomen einer „Unbeschreibbarkeit“ und Zuschauer-Euphorie erweckte reges Forschungsinteresse und tauchte schließlich bei den Wiener Festwochen 2011 – ziemlich genau ein Jahr später – bei einer anderen Inszenierung wieder auf.

---

<sup>1</sup> Handler, Maria (24.5.2010): Festwochen zum Glücklich-Sein: „Raoul“ im Theater an der Wien. In: APA. Zugriff am 13.3.13 unter <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=500>.

<sup>2</sup> Gladstone, Valerie (1.11.2010): James Thiérrée. Charlie Chaplin's grandson keeps the clowning in the family. In: *timeout.com*. Zugriff am 14.5.2012 unter <http://www.timeout.com/newyork/theater/james-thierre-off-broadway>

<sup>3</sup> [übersetzt: seltsames, poetisches Universum]. [o.A.]. (3.2.2011): Retour sur ‚Raoul‘ par James Thiérrée @ Le Grand T, Nantes, le 12/01/11. In: *faderpaper.com*, Zugriff am 11.12.2012 unter <http://www.faderpaper.com/2011/02/03/retour-sur-raoul-par-james-thierree-le-grand-t-nantes-le-120111/>

<sup>4</sup> [übersetzt: Symphonie für die Augen] Orr, Jake (23.10.2009). Review: James Thiérrée, Raoul. In: *ayoungentheatre.com*. Zugriff am 14.5.2012 unter <http://www.ayoungentheatre.com/?s=james+thiérrée&x=0&y=0>

Diesmal war es der frankokanadische Theater- und Filmregisseur Robert Lepage, der mit seinem Stück „*The Far Side of the Moon*“ im Wiener *Burgtheater* Publikum und Kritiker staunend und wortkarg über das Gesehene aus dem Theaterabend entließ. Hier gestaltete sich die internationale Rezeption ähnlich, aufgeladen mit mythischem und „magischem“ Vokabular. Robert Lepage wurde vermehrt als „Theatermagier“<sup>5</sup>, seine Inszenierung als „Magische Augenreise“ oder „Zaubermärchen“<sup>6</sup> bezeichnet.

Kritiker und Theoretiker umschrieben diese beiden Stücke extensiv, setzten unterschiedliche Akzente und bauten in die formale Beschreibung ungewöhnlich subjektive Empfindungen ein. Die Inszenierungen wurden häufig mit phänomenologischen Kategorien wie etwa „Illusion“, „Imagination“, „Zauberei“ oder „Magie“ in Verbindung gebracht. Sie wurden nicht nur den verschiedensten Genres und Gattungen zugeteilt, Beschreibungen und Interpretationen zur Handlung gingen zudem weit auseinander. Die internationale Reaktion und Rezeption weckte schließlich das ausschlaggebende Erkenntnisinteresse, um die beiden außergewöhnlichen Regisseure und die besagten Werke zum Forschungsgegenstand dieser Diplomarbeit zu machen. Ein paar Auszüge aus Kritiken und Zeitschriftenartikeln sollen die angesprochenen Tendenzen hinsichtlich Interpretation und Wahrnehmung veranschaulichen:

„Ein aberwitziges Illusionsspektakel. Herrlicher Unsinn und Irrsinn. Nur Sound & Vision. [...] magische Bilderwelten, dass einem die Augen übergehen.“<sup>7</sup>

„With Raoul you have to drop all sense of intelligence, and allow yourself to be immersed inside a world of true imagination. [...] Thiérrée creates a strange, mysterious world to which the spectator has to loose all senses and thought and enjoy a spectacle of epic proportions. [...] Whilst I thoroughly enjoyed myself in this performance, it did take me a while to get actively engaged in this. It's bizarre. Certainly is not for everyone. Yet equally it is challenging and works wonders for the eyes.“<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Niedermeier, Cornelia: Die Welt ist eine Kugel wie der Kopf. *steirisc[her:]bst.* 6. Oktober - 5. November 2K. In: *steirischerherbst.at*. Zugriff am 6.1.2012 unter <http://www.steirischerbst.at/2000/akh.html>

<sup>6</sup> Hütter, Frido: Ein Zaubermärchen für den Welt(t)raum. *steirisc[her:]bst.* 6. Oktober - 5. November 2K. In: *steirischerherbst.at*. Zugriff am 6.1.2012 unter <http://www.steirischerbst.at/2000/akl.html>

<sup>7</sup> Rosenberger, Werner: Weltenbummlers Spiel ohne Worte. In: *Kurier*. 25.5.2010. S.30.

<sup>8</sup> Orr 2009, [ayoungentheatre.com](http://ayoungentheatre.com)

„Known as the alchemist of modern imagistic theatre, Robert Lepage is one of the most challenging and chimeric directors of our time. His work reveals uncanny, almost unnatural powers of visual transfiguration, as waterlogged lecture halls transform themselves [...] maintain a bewitching, old-fashioned attitude to storytelling, nestling somewhere between epic poetry and the most accessible and unpretentious of camp-fire traditions [...].“<sup>9</sup>

Diese vielbeschworene ‚Magie‘ des kanadischen Regisseurs wirkt immer noch uneingeholt.[...] Theater aus einer anderen Hemisphäre, klug, unheimlich und schön!“<sup>10</sup>

*The Far Side of the Moon*, ein Monodrama von Robert Lepage, sowie *Raoul*, ebenfalls ein Solowerk und die vierte von erst fünf Produktionen von James Thiérrée, sollen in dieser Arbeit genauer analysiert und beschrieben werden. Die beiden Aufführungen wurden als Gastspiele 2010 und 2011 im Rahmen der *Wiener Festwochen* gesehen, *Raoul* ein zweites Mal beim *Printemps des Comédiens* in Montpellier. Es soll ein Blick hinter die phantastischen und illusionistischen Bilder der Stücke geworfen werden, um darin verwendete theatrale Techniken feststellen und szenische Zeichen und Codes entschlüsseln zu können. Dafür ist es notwendig, den künstlerischen Werdegang und die Arbeitsmethoden der Regisseure zu untersuchen um zu veranschaulichen, über welches Verständnis von Theater die beiden verfügen. Dies ist wichtig um die von ihnen verwendeten, komplexen und multidisziplinären Techniken und Stilmittel besser fassen, sowie eventuelle künstlerische Einflüsse und Zitate in den Produktionen feststellen zu können. Das Ziel ist dabei nicht, die beiden Regisseure oder deren Arbeiten miteinander zu vergleichen. Die Analyse wird jedoch interessante Parallelen und Ähnlichkeiten zu Leben und Arbeit der beiden aufzeigen.

## 1.2 Methodik und Forschungsfragen

Kritiker assoziierten die Inszenierungen auffallend oft mit einer „Reise“, indem sie diese als „Augenreisen“, „Wahrnehmungsreisen“ oder „Magische Reisen“ bezeichneten. Es stellt sich nun also die Frage, wie sich dieses Phänomen interpretieren lässt. Da zur Analyse der schwer fassbaren Stücke beinahe nur eigene Notizen und Kritiken herangezogen werden können, wird zuerst nach Anhaltspunkten

---

<sup>9</sup> Mahony, John'o (23.6.2001): Arial views. In: *theguardian.com*. Zugriff am 10.3.13 unter <http://www.guardian.co.uk/education/2001/jun/23/arts.highereducation1>

<sup>10</sup> Affenzeller, Margarete: Kippbilder des Mondes. In: *Der Standard*. 23.5.2011.

in den Biografien der Regisseure gesucht. Der Terminus der Reise erweist sich als nützlicher gemeinsamer Nenner für die Diplomarbeit.

Für James Thiérrée und Robert Lepage spielt das tatsächliche Reisen – im Sinne von Fortbewegung und Mobilität – im Leben eine zentrale Rolle, was sich auf deren Arbeit auswirkt. Ihre Theaterkollektive „*La Compagnie du Hanneton*“ und „*Ex Machina*“ arbeiten ausschließlich mit selbstkreiertem Material und touren mit ihren Produktionen von Ort zu Ort, bespielen internationale Häuser oder Festivals und damit auch unterschiedlichstes Publikum. Die Stücke werden daher von Anfang an auf diesen Umstand zugeschnitten, sozusagen personalisiert und mobilisiert. Die Reiseleidenschaft der Regisseure und die damit verbundene Liebe zur ständigen Veränderung wird einerseits durch die Welttourneen der Stücke ausgelebt, wirkt sich andererseits auch auf deren Inhalte und die Dramaturgie aus. Sie sind geprägt von Metamorphose und ständiger Transformation was sich, wie in den Kritiken ersichtlich wird, stark auf die Wahrnehmung der Zuschauer auswirkt und spezifisch die Kategorien Imagination, Phantasie und Emotion anregt.

Eine – obwohl oder gerade weil vorwiegend visuell vermittelt – universell verständliche Theatersprache schildert die Suche zweier einsamer und verloreener Protagonisten nach sich selbst, was sie und ihr Publikum in Innen- und Außenwelten, durch Zeit und Raum und wieder zurück führt. Das Motto des Abends lautet „Alles ist möglich“, die Geschichte wird hier gewissermaßen während ihrer Erzählung von Akteur und Zuschauer individuell geschrieben. Lepage und Thiérrée fungieren dabei als Bühnenautoren, die diesen Prozess leiten und im theatralen Rahmen zu einer stimmigen Gesamtheit verarbeiten.

Eine Problemstellung, aber simultan ein fruchtbares Forschungsgebiet ergibt sich aus der Tatsache, dass über den, aus der *Nouveau Cirque* Bewegung stammenden Multikünstler James Thiérrée, bisher so gut wie keine wissenschaftliche Literatur existiert. Vor allem im deutschsprachigen Raum ist dieser, d.h. auch die Arbeit seiner Formation *La Compagnie du Hanneton*, noch völlig unerforscht. Aufgrund seiner Zirkusvergangenheit und der daraus resultierenden künstlerischen und stilistischen Komplexität seiner Werke existieren Kategorisierungs- und Definitionsprobleme hinsichtlich einer Zuordnung dieser zu einer bestimmten Kunstgattung, speziell zum

Theater. Es wird also ein wichtiges Ziel dieser Arbeit sein, hier einen ersten nützlichen Beitrag zu leisten, um James Thiérrée und seine Arbeit in der Theaterwissenschaft verorten zu können.

Bei Robert Lepage und dem bereits im Jahr 2000 uraufgeführten Stück *The Far Side of the Moon* besteht dieses Problem nicht. Hier wird die Aufgabe eher darin bestehen, aus dem vielfältigen und reichen Angebot an Literatur und anderem Material gewinnbringende Faktoren herauszufiltern. Dabei wird versucht, sich etwas von dem vorhandenen Forschungsstand, welcher sich bei Lepage und seiner Formation *Ex Machina* hauptsächlich auf die Kategorien Intermedialität, Interkulturalität und Film konzentriert, zu distanzieren, bzw. diese „nur“ als theatrale Techniken zu erläutern. Im Zentrum sollen hingegen Lepages persönliche und künstlerische Beziehung zum Reisen, zur Geografie und zu anderen Kulturen, sowie seine Funktion als Theaterschaffender und Geschichtenerzähler stehen.

Als primäre Quelle dieser Diplomarbeit werden vor allem eigene Notizen, Kritiken, Zeitschriftenartikel, Interviews und dergleichen herangezogen. Der Fokus liegt auf dem Theaterverständnis der Künstler, der Analyse der genannten Inszenierungen und schließlich auf deren Auswirkung auf die Wahrnehmung des Publikums unter dem Überbegriff der „Theatralen Reise“. Die Auseinandersetzung mit verwandten Termini der (Theater-)Wissenschaft wie der „Jenseitsreise“, der „spirituellen Reise“ oder der „Reisephilosophie“ werden für die Arbeit genauso relevant wie die Wahrnehmungskategorien „Imagination“ und „Phantasie“. Es soll geschildert werden, wie Techniken und Stilmittel der Inszenierungen das Vermögen, bzw. die psychologische Fähigkeit des Publikums anregen, sich nicht sichtbare Situationen, Vorgänge, Gegenstände und sogar Personen visuell vorstellen, also im geistigen Auge wahrnehmen zu können. Es soll erläutert werden, wie diese „Techniken der Imagination“ hier Traumbilder und Vorstellungen visualisieren und nachahmen, damit diese schlussendlich von den Zuschauern modifiziert und in die Geschichte integriert werden können.

Somit ergeben sich folgende Forschungsfragen:

- Über welches Theaterverständnis verfügen Robert Lepage und James Thiérrée und wie manifestiert sich dieses in deren Inszenierungen?
- Welche (theatralen) Techniken der Imagination sind in den Inszenierungen festzustellen?
- und schließlich: Inwiefern können *The Far Side of the Moon* und *Raoul* als „Theatrale Reisen“ bezeichnet werden?

## 2. JAMES THIÉRRÉE

Um nachvollziehen zu können wie der Zirkusartist, Violinist, Clown, Schauspieler und Regisseur James Thiérrée arbeitet ist es notwendig, die kulturellen und sozialen Bedingungen zu untersuchen die ihn prägen. Inwiefern hat ihn die künstlerische Arbeit und Ausbildung, vor allem durch seine Familie, in seiner Arbeit beeinflusst? Welches Kunstverständnis bzw. welches Verständnis von Theater hat er für sich entwickelt? Dem Nachgehen dieser Fragen kommt in der anschließenden Analyse der Inszenierung *Raoul* große Bedeutung zu, um die darin verwendeten, komplexen und vielfältigen Darstellungsformen und Techniken besser fassen zu können. Deshalb werden im folgenden Kapitel James Thiérrées kulturelle Wurzeln verortet, welche im Zirkus, vor allem im *Nouveau Cirque* liegen, um anschließend seine Position in der Theaterlandschaft aufzuzeigen.

### 2.1 Der traditionelle Zirkus

Die Eröffnung der Londoner Riding School durch den Kunstreiter Philip Astley im Jahre 1768 figuriert, obwohl eine genaue Datierung in der Forschung problematisch ist, das Initialereignis des „traditionellen“ oder „modernen“ Zirkus.<sup>11</sup> Astley benannte seine Kunstreitarena aufgrund ihrer Form und der darin gezeigten Darbietungen nach dem römischen Circus Maximus „Circus“. Der kreisrunde Zuschauerraum mit der Manege im Zentrum, nach dem Vorbild des Amphitheaters, wurde im traditionellen Zirkus bis heute beibehalten. Mit der industriellen Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts und dem Trend hin zur Massenkultur veränderten sich auch Gewohnheiten und Wahrnehmung der Zuschauer-Zielgruppen. Zirkusse begannen, ausgehend von Jahrmarktspektakeln und der Schaubudenkultur, mobil zu werden. Meist in Familienunternehmen zogen sie mit ihrem Zirkuszelt oder „*Chapiteau*“, ebenfalls ein Produkt des 20. Jahrhunderts, von Ort zu Ort. Zu den Darbietungen wurden im Laufe der Jahre Akrobaten, Artisten, Clowns, Jongleure, Zauberkünstler, sowie Dressuren mit Tieren (zB mit Elefanten, Bären, Löwen, Tigern, Pferden,

---

<sup>11</sup> Anm.: Der „klassische Zirkus“ nach der Tradition des „fahrenden Volks“ wird in dieser Diplomarbeit als „traditioneller“ oder „moderner“ Zirkus bezeichnet, die Bezeichnungen „neuer“ und „zeitgenössischer“ Zirkus meinen jedoch eine andere Zirkusform, die im nächsten Unterkapitel erklärt wird.

Hunden etc.) hinzugefügt. Früher gehörten auch die Zurschaustellung von missgebildeten Menschen, sogenannte „Freakshows“, exotische Völkerschauen oder die Inszenierung patriotischer Spiele zum Programm. Mit Entstehung des Wanderzirkus begann sich ein Nummernprogramm zu etablieren und der Zirkus trat zunehmend in ein organisatorisches und publikumswirksames Konkurrenzverhältnis zu verwandten Unterhaltungsangeboten und Kunstgattungen der damaligen Zeit. Der Zirkus fand seine eigenen programmtechnischen Strukturen, indem er artistische Attraktionen in einer modernen Organisationsstruktur rationalisierte und in ein eigenständiges Programm einband. Der moderne Zirkus profitiert vor allem von seiner nicht-narrativen Programmstruktur, die Quantität der Attraktionen ist äquivalent zur künstlerischen Qualität. Mit dem strukturellen Wandel fand eine zeitliche und räumliche Rationalisierung künstlerischer Darbietungen unter ökonomischen Gesichtspunkten statt, was den Zirkus als moderne Unterhaltungsform auswies, als Produkt einer sich verändernden Gesellschaft. Sozusagen als Gegenbewegung zu dem ordnenden, distanzierenden Blick auf die Außenwelt des industriellen Zeitalters konstituierte der moderne Zirkus einen Blick, der sich völlig dem „Appetit des Auges“ überlässt, das alles „gierig in sich aufnimmt und verschlingt“, getreu dem Motto: „Je zahlreicher und wilder die Bilder sind, desto mehr Genuss bereitet das Betrachten.“<sup>12</sup> Diese neu entstehende Schaulust des 19. Jahrhunderts wird auch zum Vorbild für andere populäre Künste der Massenkultur, wie etwa Kinematographie oder Weltausstellungen.

Birgit Joest spricht in ihrem Werk *„Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren“*, in dem sie speziell die Parallelen von Zirkus und Kino aufzeigt, vom Zirkus als ein „Gegenmodell zum Theater“ und formuliert den Begriff des „Zirzensischen Prinzips“:

„Das Panoptikum wird zum zirzensischen Prinzip: Im Aneinanderreihen artistischer Höhepunkte und Absurditäten wie fliegende Akrobaten, Clowns, dressierte exotische Tieren, Schlangenmenschen, Riesen und Zwerge, Fassspringer, Jongleure und Magiere bildet das Zirkusprogramm das Gegenmodell zum Theater. Ganz abgestellt auf Sensationen, die das Publikum mitfiebern, fürchten oder lachen machen und allein seine Schaulust und nicht den Intellekt befriedigen sollten, rebellierte es als Gegenkonzept zur Hochkultur gegen jede Innerlichkeit.“<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> vgl. Joest, Birgit: Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren. Transformationen des Zirzensischen im deutschen Film. Genese und Selbstreflexivität. In: *Filmstudien*. Bd. 56. Norbert Grob und Thomas Koebner (Hg.) Remscheid: Gardez! Verlag, 2008. S.24f.

<sup>13</sup> Joest 2008, S. 24.

Der traditionelle Zirkus funktioniert, im Vergleich zum traditionellen Sprechtheater, von dem die Autorin hier sprechen dürfte, nach einem Nummernprinzip oder einer Nummerndramaturgie, in der einzelne Auftritte verschiedener Künstler und Künste weniger inhaltlich als dramaturgisch aufeinander bezogen sind. Kausale oder narrative Zusammenhänge fehlen dabei meist und das Geschehen ist dynamisch aneinandergereiht, eine „relation of disrelation - a structure of one and one and one“.

<sup>14</sup> Joest behauptet, der Zirkus präfiguriere mit seiner „Körperschau“ die Blickmodi medialer Wahrnehmungs- und Sehrevolutionen. Mit ihren Darbietungen wäre die Zirkuskunst daher mitverantwortlich für veränderte Körpervorstellungen, Raumerfahrung und deren Darstellbarkeit geworden.

Der Zirkus funktioniert als mobile und flexible Institution, seine Welt und deren Bewohner prägt primär eine Gemeinsamkeit: Sie sind Reisende. Zwar bleibt das Zelt, also der Innenraum in dem agiert wird, immer derselbe, jedoch befindet sich die Außenwelt in ständigem Wandel. Ein dadurch entstehendes, nicht konstantes Bild von Welt erfordert und bedingt eine angepasste Wahrnehmung von Welt, welche sich auch auf die Kunst auswirkt bzw. sich in dieser widerspiegelt:

„Das Weiterziehen wird Teil der Nummer, da die sich ständig wiederholende Abreise an Signifikanz verliert, ritualisiert und darüber hinaus vom Publikum erwartet wird. Das unstete Dasein markiert zugleich eine Form von Zeitlosigkeit und einer zirkusspezifischen räumlichen Ordnung.“ <sup>15</sup>

Dank dem Nummernprinzip kann der Zuschauer die jeweiligen Künstler und deren Darbietung für sich verfolgen und erfassen und erhält keinen Anlass, einen narrativen Zusammenhang darin zu suchen, was der flüchtigen und multiplen Wahrnehmung des Medienzeitalters entgegenkommt. Ökonomisch betrachtet wird es Artisten so auch möglich, dieselben Nummern in ständiger Wiederholung zur Aufführung zu bringen und Programme länger am Leben zu halten, als sie dazu an einem konstanten Ort vor konstantem Publikum imstande wären. So werden einzelne Beiträge diverser Künstler und Künste, die zur selben Zeit im selben Raum agieren, mit eigener Sprache und eigenen Gesetzen zu einem Ganzen, also einer Show zusammengefügt, ohne sich dabei inhaltlich aufeinander zu beziehen. Viele Zirkusartisten arbeiteten zuvor bzw. arbeiten zugleich als Straßen- und

---

<sup>14</sup> vgl. ebda, S.25f.

<sup>15</sup> ebda, S.28.

Varietékünstler und verbringen einen großen Teil ihres Lebens und ihrer Karriere auf Reisen, weswegen sich beides oft schwer trennen lässt. Es wird dort gearbeitet wo man gerade lebt, Privatleben und künstlerische Tätigkeit vollziehen sich somit im selben Raum, diese Lebensart hat soziale und kulturelle Auswirkungen.

Das bewegliche Zelt ist von der Außenwelt klar differenzierbar und schafft somit eine räumliche Abgrenzung. Joest spricht hier von der Generierung einer „Zirzensischen Lebenswelt“, die ihre Mitglieder von der restlichen Gesellschaft abgrenzt bzw. hervorhebt. Die soziale Gruppe der Zirkusartisten entwickelt demnach eine Sondersprache und wird für Außenstehende zur gesonderten ethnischen Gruppe. Die Künstler nutzen diesen Sonderstatus, d.h. ihre eigene Existenzform, um sich selbst zur Attraktion zu machen, selbst als „das Andere“ zu forcieren und die Abgrenzung der „Zirzensischen Gemeinschaft“ zur Gesellschaft zu visualisieren.<sup>16</sup>

Die ständige Auseinandersetzung, Thematisierung und Inszenierung der eigenen Identität, gepaart mit den tatsächlichen Lebensbedingungen als Reisende und den täglichen Performances haben einen Objektstatus in den Augen des Publikums zur Folge:

„Die Darstellenden konstruieren, [...], die Erfahrung des Ausgeschlossenseins im zirzensischen Akt für das Publikum. Umgekehrt wird die soziale Isolation bedeutungstragend für die Identität des Fahrenden. Indem die Zirkusleute außerhalb der Gesellschaft leben, sind sie in der Lage, durch ihre Darbietungen die Grenzen der eigenen Welt und der Außenwelt auf ihre Art zu definieren, aufzuzeigen und die Voraussetzungen für eine neue Ordnung zu imaginieren: [...]“<sup>17</sup>

Die beinahe Verschmelzung von Privat- und Arbeitsleben, wie sie Artisten erleben, verkörpert ein romantisches Ideal, ein Streben nach dem Einklang mit der Natur, es besteht daher die Gefahr der Romantisierung des Zirkus durch eine „Aura von der Freiheit des fahrenden Volkes“, die weit in die Geschichte zurückgeht. Der Zirkus wurde im Laufe seiner Entstehung daher auch negativ als „Unkultur“ konnotiert, als „Jahrmarktsspektakel“ in Vorstädte vertrieben und somit seines Kunstwerts beraubt. Der Grund dafür liegt wahrscheinlich daran, dass der Zirkus einen der Urtriebe des Menschen, nämlich das Streben nach einem Ideal, bzw. nach Perfektion, weckt bzw. befriedigt. Die spektakulären Leistungen der Artisten bieten sowohl die Möglichkeit für ein kollektives Erfolgserlebnis, welches vom Publikum als ästhetischer Genuss

---

<sup>16</sup> vgl. Joest 2008, S.27.

<sup>17</sup> ebda, S.28.

wahrgenommen und bewundert wird, sorgen aber auch für den häufig vorherrschenden Außenseiterstatus von Artisten, die für einen großen Teil des Publikums aufgrund ihrer außergewöhnlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten einen Sonderstatus erhalten, was häufig zu Einsamkeit und Isolation führen kann.<sup>18</sup>

Es sind also in der Gesellschaft fest verankerte soziale, kulturelle und ästhetische Faktoren und Vorstellungen, die den traditionellen Zirkus noch heute prägen und umgeben und dieser ist durchaus nicht romantisierend, als reine Unterhaltungsform oder Attraktion, sondern als eigenständige Kunstform mit durchaus theatralem Charakter anzusehen. Aufgrund seiner Mobilität, Vielfältigkeit und Eigengesetzlichkeit, sowie der Parallelexistenz von Zirkuskunst zwischen Arbeits- und Privatleben, bleibt er jedoch ein schwer beschreibbares Phänomen. Die situative Erzählfreude, die Direktheit des Ausdrucks, die Überschreitung von Gattungsgrenzen, die performativen künstlerischen Tätigkeiten, die Geschicklichkeit des Körpers, die Anschaulichkeit von Welt – all jene Phänomene sind es, die bereits seit Traditionen der *Commedia dell'Arte* das Publikum faszinieren, erstaunen, schockieren und begeistern.<sup>19</sup>

Diese Phänomene sind es auch, die James Thiérrés Familie und ihn selbst in ihrem Leben und Schaffen stark beeinflussen und formen, sie legen den Grundstein für ihre künstlerische Identität, ihre Arbeitsstrukturen und Denkmodelle. Die Familie Thiérrée spielt mit dem Zirkus in seiner traditionellen Form, eignet sich dessen Charakter an, gibt ihm allerdings narrative und kausale Zusammenhänge und Inhalte und orientiert sich stark an theatralen Techniken. James Thiérrées eigene Inszenierungen weisen sehr wohl Verwandtschaft zum traditionellen Zirkus auf, distanzieren sich aber auch klar von diesem.

---

<sup>18</sup> vgl. Zacek, Andreas: *Cirque du Soleil. Zirkus als Theater. Theater als Zirkus*. Dipl.Arbeit. Universität Wien, 2011. S.87f.

<sup>19</sup> vgl. Joest 2008, S.29f.

## 2.2 Le Nouveau Cirque – Der Neue Zirkus

Durch private Mobilisierung, ein breiteres Unterhaltungsangebot und die Neubewertung der zirkensischen Attraktionen werden die Zirkusprogramme in den späten 1960er Jahren vom Publikum allmählich als nicht mehr zeitgemäß betrachtet, die Zuschauerzahlen sinken rapide und der Zirkus droht beinahe auszusterben. Aus diesem Anlass heraus formt sich in den 1970er und 80er Jahren eine neue Artistengeneration der es gelingt, durch erste Begegnung mit Performance und unkonventionellen Theaterformen den Zirkus zu erneuern.<sup>20</sup>

Den Grundstein dafür legt Pierrot Bidon, er revolutioniert 1974 mit der Gründung seines „*Cirque Bidon*“ den Zirkus. Es entsteht die Idee eines Zirkus ohne Tiere, in dem mittels traditioneller Zirkuskünste, jedoch unter einem bestimmten Thema oder Motto eine „Story“ vermittelt wird. Damit entfernt er sich vom Gedankengut des traditionellen Zirkus, der die Darbietungen einzeln und ohne narrativen Zusammenhang oder Inhalt, innerhalb einer Nummerndramaturgie aneinanderreicht und die körperliche Leistung in den Vordergrund stellt. Der „*Nouveau Cirque*“ soll durch die Entwicklung von Charakteren und Geschichten mehr Aufmerksamkeit auf die ästhetische Wirkung als einheitliche Ganzheit lenken, sowie mithilfe von theatralen Techniken wie Lichtplanung, Tonkulisse und Kostümbild narrative und thematische Inhalte vermitteln. Die kreisrunden Manegen weichen bei dieser Form häufig einer Guckkastenbühne, anstelle von Zirkusfamilien besteht der „Zeitgenössische“ oder „Neue Zirkus“ zunehmend aus einer Elite ausgebildeter, Straßen- oder Varieté-Künstler. Diese erhalten Rollen und Charaktere und sind an eine Erzählung oder ein Thema gebunden. Es gibt eine Vielzahl an Genres und Stimmungen, Musik- und Lichttechnik werden zum zentralen Element der Dramaturgie der Shows. Der kommerziell erfolgreichste Vertreter dieser speziellen Gattung ist der, von den Straßenkünstlern Guy Laliberté und Daniel Gauthier 1984 in Québec gegründete „*Cirque du Soleil*“. Im Gegensatz zum traditionellen Zirkus, der sich von Theater und der Idee von Imagination und Illusion abgrenzt, nähert sich die neue Zirkusbewegung dieser bewusst an, weshalb sie zunehmend mit Theater in Verbindung gebracht wird. Die neue Artistengeneration erneuert die traditionelle Zirkuskunst durch die Begegnung von Performance und unkonventionellen

---

<sup>20</sup> vgl. Joest 2008, S. 217f.

Theaterformen, vermischt sie mit zeitgenössischem Empfinden und theatralen Techniken. Diese spezielle Kunstrichtung könnte zur Gattung der *Performing Arts* gezählt werden, ist jedoch weder vollständig Zirkus noch Theater, daher werden häufig die Begriffe „Theatraler“ oder „Theatralischer Zirkus“, „Theaterzirkus“ oder in James Thiérrées Fall, der Begriff „Zirkustheater“ verwendet.

Heidi Giebel bezeichnet den *Nouveau Cirque* in ihrer Diplomarbeit „*Formen des freien Theaters. Neuer Zirkus.*“ von 2004, als „paratheatrale Kunstform“ und ordnet ihn, wie der Titel schon verrät, der Idee des freien Theaters zu:

„Der Zirkus hat sich seit Ende der 60er Jahre zu einem Genre entwickelt, das sich als theatralischer Zirkus versteht. Man unterscheidet heute zwischen dem traditionellen Zirkus und dem „Nouveau Cirque“. [...] Der „Nouveau Cirque“, im Folgenden als Neuer Zirkus bezeichnet, versteht sich als eine paratheatrale Kunstform bei der bewusst die Grenzen zwischen Theater, Variété, Tanz, Akrobatik, Musik und Pantomime gebrochen werden, um ein hybrides Gesamtkunstwerk mittels moderner Ausdrucksformen zu schaffen.“<sup>21</sup>

Freies Theater entstand vor allem aus der Improvisations- und Straßenkunst mit oftmals clownesken und circensischen Elementen. Parallelen sind sowohl in der *Commedia dell'Arte*, aber auch in Jahrmarktsaufführungen zu finden. Freies Theater will einen Widerspruch zu etablierten Bühnen und kommerzialisierter Theaterkultur darstellen und sich außerhalb von Stadt- und Staatstheatern und künstlerischen Hierarchien organisieren. Das freie Theater kennzeichnet laut Giebel daher keine Stilrichtung, sondern stellt einen programmatischen Anspruch an das Theater, bei dem die Erfahrungsmomente der Theaterarbeit im Mittelpunkt stehen. Im Gegensatz zu diversen Formen des Sprechtheaters steht hier nicht die Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage, sondern die Ästhetik des Auslebens und Darstellens von Körperlichkeit und Emotionalität im Zentrum, welche sich besonders auf die Wahrnehmung des Zuschauers, spezifisch auf die Kategorien Imagination und Phantasie, auswirkt.<sup>22</sup>

Die Kategorisierung von Giebel scheint, wenn der *Nouveau Cirque* einer Form von

---

<sup>21</sup> Giebel, Heidi: *Formen des freien Theaters. Neuer Zirkus.* Dipl.arb. Univ. Lüneburg, 2004. S.4.

<sup>22</sup> vgl. Giebel 2004, S.8ff.

Theater zugeordnet werden soll, sehr treffend, da sich in diesem deutlich Strukturen und Denkmodelle des freien Theaters erkennen lassen.<sup>23</sup>

Ein wichtiges Wesensmerkmal des neuen Zirkus ist zudem seine grenzüberschreitende Verankerung in allen Teilen der Welt und seine Fähigkeit, aufgrund nonverbaler, d.h. nicht auf Literaturgrundlage oder Sprechakte festgelegte Kommunikation, Sprachbarrieren problemlos zu überwinden. Auch James Thiérrée verzichtet beinahe vollständig auf Text und gesprochenes Wort und kreiert stattdessen eine visuelle, körperbetonte und dennoch universell verständliche Sprache, indem er Körper, Raum und Gegenstände mit Bedeutung auflädt, d.h. in szenische Zeichen transformiert. Seine Werke werden somit im Kern den Ansprüchen eines freien Theaters gerecht, das vor allem „Theater für das Volk“ sein will, also der gesamten Gesellschaft den Zugang zu Kunst und Unterhaltung ermöglichen möchte. Dabei dient vorwiegend der Körper als Medium zum Informationstransfer.<sup>24</sup>

Die Grenzen zwischen Zirkus und Theater, hier vor allem im Sinne des Denkmodells von freiem Theater, sind beim Neuen Zirkus durchlässig, d.h. beide Bezeichnungen und Zuordnungen sind in gewisser Weise treffend, keine ist definitiv richtig oder falsch. Eine zwingende Einordnung ist jedoch gar nicht notwendig. Die Gattung *Nouveau Cirque* ist noch rar erforscht, der Begriff jedoch etabliert sich zunehmend in der Forschung und auch die Bezeichnung „Zirkustheater“, welche für die Arbeit James Thiérrées zum Einsatz kommt, sollte die Berechtigung dazu erhalten. Nicht nur der kommerziell sehr erfolgreiche *Cirque du Soleil*, sondern auch die Familie Thiérrée werden in den 1970er Jahren zu einer der wichtigsten und prägendsten Vertreter des neuen Zirkus.

---

<sup>23</sup> vgl. ebda, S. 15f: Als geistiger Vater dieser Theaterform gilt Antonin Artaud. Er wollte das Publikum der Nachkriegszeit von den Fesseln der Literatur befreien, seiner Meinung nach war literarisch festgelegtes Theater nämlich nicht mehr zeitgemäß und deshalb keine populäre Form von Unterhaltung oder Kommunikation mehr. Er formulierte den Entwurf vom „magischen Theater“, welches eine totale Wirkung beim Publikum erzielen, d.h. sowohl dessen geistige Fähigkeiten, als auch dessen Sinne in den Prozess des theatralischen Wirkens miteinbeziehen soll. Um dieses Ziel zu erreichen hielt er es für notwendig, dass Schauspieler und Zuschauer den Unterschied zwischen Spiel und Wirklichkeit überwinden.

<sup>24</sup> vgl. Giebel 2004, S.8.

### 2.3 «Quand on est un mouton noir, on le reste»<sup>25</sup>

In die revolutionäre Idee des *Nouveau Cirque*, d.h. in dessen Konzepte und Strategien wird James Spencer Henry Edmond Marcel Thiérrée 1974 in Lausanne hineingeboren. Seine Eltern sind Jean-Baptiste Thiérrée, ein französischer Schauspieler und Clown und Victoria Chaplin, Tänzerin, Tochter des Slapstick Pioniers Charles Chaplin und Enkelin des Dramatikers Eugene O'Neill. Gemeinsam gründen sie in den frühen 1970er Jahren den „*Cirque Bonjour*“ und später den familienbetriebenen „*Cirque Imaginaire*“, wo sie mit ihren Kindern James und Aurélia auftreten. Ab 1990 finden die Auftritte unter dem Namen „*Cirque Invisible*“ statt. Die übersetzten Namen dieser Unternehmen lassen schon einiges auf das Kunstverständnis der Familie schließen, es geht um „Imagination“ und „Unsichtbarkeit“, man arbeitet mit Surrealismus und grotesker Komik. Bereits im Alter von vier Jahren steht James Thiérrée auf der Bühne des *Cirque Bonjour*, wodurch sich für ihn Privatleben und künstlerische Tätigkeit früh verbinden: „I grew up with both parents on stage. So what was important, I learned, was to work.“<sup>26</sup>

Von seinen Eltern erhält er Unterricht in Akrobatik, Tanz, Pantomime, Zauberkunst und Violine. Ihren ersten Auftritt absolvierten die Geschwister James und Aurélia versteckt in Koffern, denen auf der Bühne plötzlich Beine und Arme zum Wegrennen wuchsen, ein Beispiel für die eigenwillige Komik der Familie. Bis zum zwölften Lebensjahr werden James und seine Schwester hauptsächlich zuhause unterrichtet, danach besuchen sie erstmals eine öffentliche Schule, wo sie sich ihrem sozialen Status als Außenseiter und Sonderlinge bewusst werden, mit denen niemand etwas zu tun haben will:

„Most of the kids in the school were the kids of diplomats, I was the son of a clown. You know how vicious kids can be. We were the outsiders, the outcasts. Travelling constantly from place to place made for instability. But we held to the one constant: Watching our parents work.“<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> [übersetzt: Einmal schwarzes Schaf, immer schwarzes Schaf]

<sup>26</sup> Ross, Lilian (7.1.2008): Son of a clown. In: *The Boards*. *newyorker.com* Zugriff am 14. 5. 2012 unter [http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta\\_talk\\_ross](http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta_talk_ross);

<sup>27</sup> Ross 2008, *newyorker.com*.

Dass James sich mit seiner Familie ständig auf Tournee befindet und nie ein vollständiges Jahr in der Schule verbringt, ist für seine Mitschüler unverständlich und für ihn oft ein Albtraum. Er führt das Leben eines Nomaden, eines Reisenden und leidet unter dieser Instabilität, profitiert durch den unkonventionellen Lebensstil aber vor allem in künstlerischer Hinsicht:

„Quand on est gosse, voyager dans un cirque, c'est une vie formidable. On profite de tout sans aucune responsabilité. Ce sont les adultes qui doivent monter, marcher l'électricité, l'évacuation des eaux, s'occuper de tout, ça n'arrête pas. Donc, avec ma soeur Aurélia, on s'invente des jeux. On a la place, le temps, la liberté. Pour nous, ça représente la vie de tous les jours, pas le conte de fées. Le conte de fées, en tout cas l'exotisme, ce serait plutôt l'école.“<sup>28</sup>

James und seine Schwester leben ohne große Verantwortung oder klare Grenzen und haben die Möglichkeit, jeden Tag an einem anderen Ort zu sein und neue Menschen zu treffen. Dies hat auch die Fähigkeit zur Folge, Eindrücke und Stimmungen, Orte und Begebenheiten einzeln und detailliert wahrnehmen, zerstückeln und wieder zusammenfügen zu können. Sie entwickeln eine „Liebe für den Augenblick“, denn nichts in ihrem Leben ist von Dauer. Victoria und Jean-Baptiste sorgen für die akademische, ebenso wie für die künstlerische Bildung und Weiterbildung ihrer Kinder, besuchen mit ihnen Theater- und Tanzaufführungen, Kabarets, Music-Halls und Varietés. James erinnert sich in einem Interview an diese Zeit:

„As we toured, we would come across other companies and they would teach me acrobatics and trapeze, mainly circus tricks. I never really specialised in anything but I knew how to do all these different things.“<sup>29</sup>

Die Geschwister lernen früh, die vielseitigen Eindrücke und Emotionen künstlerisch und spielerisch zu verarbeiten. Ihre Kindheit und Jugend gestaltet sich höchst kreativ und phantasiebetont, ist aber auch durchzogen von Pflichten und eiserner Disziplin. Mit ihren Performances sind sie mitverantwortlich für die familiäre Existenz – sie sind Zirkuskinder, ständig auf Reisen und auf der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten.

---

<sup>28</sup> Godard, Colette: *Emmanuel Demarcy-Mota Arthur Nauzyciel James Thiérée. Un théâtre apatride*. L'Arche: Paris, 2009. S.147.

<sup>29</sup> [o.A.] Borne to bounce. In: *The Age*. 11.1.2006. <http://www.theage.com.au/news/arts/born-to-bounce/2006/01/10/1136863232616.html?page=2>, Zugriff am 14.5.2012.

## 2.4 Un Théâtre Apatride – Staatenloses Theater

Colette Godard bezeichnet in ihrem Buch, in dem sie das Leben und Schaffen von drei französischen Theaterschaffenden, darunter auch James Thiérrée, untersucht, deren Theater als „Théâtre Apatride“, als staatenloses Theater. Diese Einordnung erweist sich als treffend hinsichtlich einer Zuordnung des Künstlers und seiner Arbeit zur Gattung Theater. „Staatenlos“ ist hier doppelbedeutend für die fließende Grenze zwischen Kunstgattungen, besonders zwischen Zirkus und Theater und verweist zudem auf das Leben des Künstlers als Staatenloser, als Reisender. Deshalb und aus dem Grund, dass abgesehen von *Un Théâtre Apatride* noch keine Sekundärliteratur über James Thiérrée existiert, wird dieses Werk als grundlegende Quelle herangezogen.

Durch das staatenlose Dasein, oft gepaart mit gesellschaftlichem Ausschluss, fühlt sich James bereits als Jugendlicher häufig einsam und isoliert, seine Traurigkeit führt ihn laut eigenen Aussagen schließlich direkt ins Theater. Die wenige Freizeit vor den Auftritten mit der Familie nutzt er für Theaterbesuche in den jeweiligen Aufenthaltsorten. Besonders Italien, mit seiner langen und beeindruckenden Theater- und Operntradition, wird für ihn zu einem prägenden und wichtigen Vorbild und er beschließt im Alter von siebzehn Jahren, Schauspieler und Opernsänger zu werden. Das Theater wird für ihn, ähnlich wie der Zirkus, zu einem Ort, wo er so akzeptiert und geschätzt wird, wie er ist. Er baut von Anfang an eine starke emotionale Bindung zum Publikum auf und plädiert vor allem an dessen Phantasie. James studiert abwechselnd am *Teatro Piccolo* in Mailand, am *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique* in Paris, sowie an der *Harvard Theatre School* in Boston. Seine Studien- und Arbeitskollegen sind simultan seine engsten Freunde und Vertrauten, wieder verschmelzen für ihn Arbeit und Privatleben und er fühlt sich etwas „aus der Welt“, gefangen in seiner eigenen.<sup>30</sup>

Zudem wird er mit völlig neuen Techniken konfrontiert. Er merkt schnell, dass er sich mit Sprechtheater, basierend auf Literaturvorlagen und mit Sprache im Zentrum, nicht vollständig identifizieren kann, ist jedoch von der Komödie, vor allem der *Commedia dell'Arte*, sehr angetan. So eignet sich James in dieser Zeit eine

---

<sup>30</sup> vgl. Godard 2009, S. 158f

archaisch-poetische Sprache an und lernt, Situationen und Emotionen „hyper-theatral“ darzustellen.<sup>31</sup>

Auch bereits erlernte Techniken aus der Zirkuszeit versucht James auf die Theaterbühne zu transformieren. Von seinem Vater – dem Clown – lernte er die Kunst, sich spielerisch zwischen Kindheit und Erwachsenenwelt hin- und herzubewegen, sich die Kraft der Imagination und Phantasie zu bewahren, um sie in seine Arbeit einfließen zu lassen. James improvisiert und experimentiert mit banalen, alltäglichen Begebenheiten und Gegenständen und verleiht ihnen im Auge des Publikums Magie und Poesie, entführt es in „seine Welt“. Besonders essentiell in seiner Arbeit wird die Verwendung und Wirkung von Musik. Das von ihm erlernte Instrument, die Violine, wird oft zum zentralen Element. Seine Art Theater zu spielen bzw. zu schaffen ist vor allem gekennzeichnet durch das Fehlen von Sprache. Was James auf der Bühne nicht in Worten ausdrücken kann, gelingt ihm vermehrt über die Musik:

„La musique, c’est bien connu, est un langage universel. Elle parle directement, elle raconte, provoque des émotions inexplicables, indispensables.“<sup>32</sup>

Er beginnt zu verarbeiten, was er in Kindheit und Jugend erlebte und lernte, kommuniziert dabei primär über den eigenen Körper und greift in die „Trickkiste“ des Zirkus und der Zauberei. Er schöpft aus der harten und gefährlichen Disziplin traditioneller Zirkuskünstler, welche täglich kopfüber an hauchdünnen Seilen oder in schwindelerregenden Höhen agieren und ihre Zuschauer so faszinieren und bannen. Sie haben seiner Meinung nach all das „wovor sich Menschen fürchten, wovon sie träumen, worauf sie Lust haben, was ihr Herz höher schlagen lässt und ihnen den Atem raubt“.<sup>33</sup>

James, der von seinen Eltern die Möglichkeit erhielt, sich in verschiedensten Künsten auszuprobieren, jedoch nie die Verpflichtung hatte, sich dabei auf eine zu spezialisieren, bevorzugt diese Herangehensweise auch in seinem Schaffen. Er improvisiert gerne und viel, spielt mit den verschiedensten Elementen, experimentiert und arrangiert, verwirft und verzichtet. Nichts als Arbeit, sondern alles als Freiheit betrachten zu können, ist für ihn das Wichtigste:

---

<sup>31</sup> vgl. ebda, S.150

<sup>32</sup> ebda, S.152

<sup>33</sup> vgl. Godard 2009, S.150ff

„[...] I come from a tradition where you have to find ideas with a minimum of help, money or mechanisms, because then your mind and your imagination works more. [...] my process is unprocessing things ... I like the state of unbalance, of risk that you take when you don't know exactly where you are going. I work with the unconscious a lot.“  
34

Seine Performances beschreibt er selbst als „strange mixtures, conversations with theatre, that don't include text. [...]“, denn „adding words would be an ego trip“.<sup>35</sup> Das Unbewusste und die Verwandlung sind Thiérrée in seinem Schaffen sehr wichtig, er hat ständig das Bedürfnis zu reisen, sich zu wandeln und zu verwandeln, weiterzuziehen und Neues zu entdecken und fordert dies auch von der Wahrnehmung seiner Zuseher. Seine „Nomadenexistenz“, wie er sie selbst bezeichnet, hat bewirkt, dass er sich Situationen anpassen und mit sich ständig verändernden Begebenheiten leben und arbeiten kann. Der Zustand, länger als drei Wochen an einem Ort bleiben zu müssen, erweckt in ihm mittlerweile das Gefühl von Instabilität, Fixiertheit und Stillstand machen ihm Angst.

Darin liegt wohl sein Kunstverständnis, bzw. sein Theaterverständnis, welches sich stark auf seine Inszenierungen auswirkt, begründet. James Thiérrée ist ein Reisender, er befindet sich auf und hinter der Bühne in ständigem Wandel und schickt deshalb auch sein Publikum auf (Wahrnehmungs-)Reisen. Dabei bleibt er unumstritten ein Kind des Zirkus und die dort erlernten Fertigkeiten und Fähigkeiten werden sein Schaffen stets begleiten und beeinflussen, wie er es selbst ausdrückt: „If you are born in water and you stay in water you're a fish. I was born in a show.“<sup>36</sup> Seine noch junge Kunst entwickelt sich ständig weiter, er durchläuft eine eigenständige und eigengesetzliche Entwicklung und hat offensichtlich beschlossen, Theater zu machen.

## 2.5 «Tout est temporaire» – Alles ist vorübergehend

„Alles ist vorübergehend“ lautet das Motto, nach dem James Thiérrée lebt und arbeitet. Als Jugendlerner, der seinen Platz bisher im elterlichen Zirkus hatte, muss er

---

<sup>34</sup> [o.A.], *The Age* 2006.

<sup>35</sup> Gladstone 2010, *timeout.com*.

<sup>36</sup> [o.A.] *The Age* 2006

sich mit einer neuen künstlerischen Welt vertraut machen. Der familiäre *Cirque Imaginaire* wandelt sich zum *Cirque Invisible*, sein Vater Jean-Baptiste erweitert seine Darbietungen als Zauberer, seine Mutter Victoria übt sich in Seil- und Schleiertanz und auch seine Schwester Aurélia verlässt den Zirkus, um ihren künstlerischen Weg zu gehen und eigene Stücke zu kreieren. James weiß in dieser Zeit noch nicht wohin er gehört, ist aber bereit, nach seinem Platz zu suchen:

„Quoique l'on fasse, arrivent toujours ces moments où l'on se demande si c'est vraiment ce que l'on doit faire. En même temps, je me rends compte de ma chance. De la richesse, de l'intensité du monde qui m'est offert. Un monde dessiné par mes parents. Je participe à ‚leur aventure‘, et elle n'est plus la mienne. Plus tout à fait.“<sup>37</sup>

Nachdem er sich vom familiären Zirkus abgekapselt und vermehrt in der Schauspielerei versucht hat, knüpft er immer mehr Kontakte zur Theater- und Filmwelt. Im Alter von sechzehn lernt er Peter Greenaway kennen und feiert 1991 sein Kinodebüt in dessen Shakespeare Verfilmung *„Prospero's book“* als Luftgeist Ariel, ausgerechnet in einer stummen Rolle. Thiérrée arbeitet vermehrt als Filmschauspieler, will dabei aber nicht durch seinen Großvater bevorzugt werden oder versuchen, in dessen Fußstapfen zu treten, obwohl er selbst zugeben muss, ihm in Mimik, Gestik und Komik von Zeit zu Zeit ähnlicher zu werden. In seinen Filmen arbeitet er u.a. mit Coline Serreau, Aniezka Holland, Philippe de Broca, Roland Joffe oder Leonardo Di Caprio. Dabei mimt er nicht selten Figuren, die seine zirzensischen Fähigkeiten zum Thema machen bzw. nutzen, wie etwa die Rolle des Trapezkünstlers in *„Bye Bye Blackbird“* (R: Robinson Savary, F 2008) oder die des taubstummen Mimen in *„Ce que mes yeux on vu“* (R: Laurent De Barthillat, F 2007). Seine Zirkusherkunft lässt ihn also auch auf der Leinwand nicht völlig los.<sup>38</sup>

Es folgen zahlreiche Zusammenarbeiten mit namhaften Drehbuchautoren, Schauspielern und Regisseuren, darunter Robert Wilson, Carlos Santos und Beno Besson, welche James immer mehr in Richtung Theater leiten und lenken. Er ist beeindruckt von der spielerischen und dennoch gezielten Herangehensweise der Regisseure, die es verstehen, Präzision mit dem Eindruck extremer Leichtigkeit zu kombinieren. James hat unendlichen Respekt für das Theater und sammelt immer mehr Ideen. Er weiß zu dieser Zeit schon, dass er Stücke „über und für sich“ erschaffen und vor allem mit den Mitteln des eigenen Körpers ausdrücken will. Er ist

---

<sup>37</sup> Godard 2009, S.163

<sup>38</sup> vgl. Godard 2009, S. 167

vierundzwanzig, als er der Direktorin eines Stockholmer Theaters von der Vision eines Stücks erzählt, indem er ihr Bilder von einem „träumenden Mann im Pyjama auf einem Bett“ beschreibt. Er hat zu diesem Zeitpunkt noch keine in sich geschlossene Geschichte zu erzählen, eher einzelne Sequenzen, er vergleicht es mit dem Berichten über eine Reise:

„[...] la simplicité née du chaos. Malgré tout, ses expériences d'acteur au théâtre ou au cinéma le conduisent sinon vers un scénario, du moins jusque'à l'idée d'un voyage.“<sup>39</sup>

Er beschreibt traumhafte und surreale Bilder und Aktionen, wie zB ein „Ballett bestehend aus Kronleuchtern“ oder die Vorstellung einer „Mahlzeit, die sich in ein Monster verwandelt“. Von der Regisseurin in seinem Vorhaben bestärkt, sucht er zurück in Frankreich nach professionellen und vertrauenswürdigen Personen, die bereit sind, sich von ihm in sein groteskes „Universum“ entführen zu lassen, er gründet die Theaterformation „*La Compagnie du Hanneton*“.<sup>40</sup>

1998 feiert die Compagnie die Premiere ihres ersten Bühnenwerks „*La Symphonie du Hanneton*“<sup>41</sup> in Stockholm. Der Traum vom Mann im Pyjama auf dem Bett wurde Wirklichkeit, der große Erfolg bleibt aber vorerst aus. Der freiheitsliebende Regisseur merkt, dass er in Sachen Organisation, Promotion oder Finanzierung nur bedingt Erfahrung hat, die Compagnie besitzt zudem kaum Eigenkapital. Das Stück dauert anfangs dreiundvierzig Minuten, als James beginnt, es zu überarbeiten. Aus dieser Notwendigkeit heraus entdeckt er seine Vorliebe für das Überarbeiten und Rekonstruieren von bereits bestehendem Material und es wird für ihn zum wichtigen Teil des Arbeitsprozesses, alles muss wandelbar bleiben und nichts ist endgültig. Er stellt außerdem fest, dass es sowohl seinem Publikum, als auch Kritikern und Theaterkennern schwer fällt, sein Schaffen zu kategorisieren, einer bestimmten Gattung oder einem Genre, sei es *Nouveau Cirque* oder einer spezifischen Form von Theater, zuzuordnen. Doch genau an diesem prozesshaften und ungewissen Charakter knüpft er an und legt keinen Wert darauf, ein endgültiges Ergebnis vorliegen zu haben, für ihn ist der Weg das Ziel.

---

<sup>39</sup> Godard 2009, S.176

<sup>40</sup> [übersetzt: Die Maikäfer-Gesellschaft]

<sup>41</sup> [übersetzt: Die Maikäfersymphonie]

„Je penserais plutôt à une continuité. D'ailleurs c'est un fait, savoir ce qui va suivre ne me plaît pas. En France, le mot ‚compagnie‘ entraîne celui de ‚création‘. L'une après l'autre, et on vous demande sans arrêt: Quelle est la prochaine?“<sup>42</sup>

Drei Jahre nach der Uraufführung der *Symphonie du Hanne-ton* sieht Jean-Marie Grangier, Direktor der *Scène National* in Clermont-Ferrand, die mittlerweile auf achtzig Minuten gereifte und überarbeitete Version des Stücks. Danach beschließt er, der Compagnie einen festen Probeort, den *Espace des Arts de Chalon-sur-Saône*, zur Verfügung zu stellen.<sup>43</sup> In dieser Halle probt die Theaterformation mindestens zwei Stunden täglich, es sei denn sie befindet sich gerade international auf Tour. Feste Spielorte oder eine hauseigene Spielstätte gibt es nicht, die Truppe tourt mit einem Stück bis zu drei Jahre durch die Theater dieser Welt, ist wiederholter Gast bei Theater-, Zirkus- oder Clownfestivals und hat dementsprechend auch ein sehr vielschichtiges Publikum. Viele der zugehörigen Künstler, darunter auch Mitglieder der Familie Thiérrée, verfolgen eine eigenständige Karriere, die Truppe formiert sich für Aufführungen, d.h. lebt und arbeitet für die begrenzte Zeit der Tournee am selben Ort. James Thiérrée und seine *Compagnie du Hanne-ton* befinden sich, verwurzelt mit der Tradition des Wanderzirkus, sozusagen auf „Theatralen Reisen“.

2003 erscheint die zweite Inszenierung „*La Veillée des Abysses*“<sup>44</sup>, 2007 folgt „*Au revoir Parapluie*“<sup>45</sup>, beide waren im Laufe ihrer Tour u.a. zu Gast bei den Wiener Festwochen 2004 und 2008 und erwiesen sich sowohl dort, als auch international als große Publikumserfolge. Mit dem Werk „*Raoul*“ erfüllt sich Thiérrée 2009 einen langersehnten Traum, er kreierte ein Solostück – von ihm, mit ihm und über ihn – und steht erstmals als Autor, Regisseur und Schauspieler alleine auf der Bühne. Dieses für ihn herausforderndste Werk wird im folgenden Kapitel zur Analyse herangezogen. Das aktuellste Werk der Compagnie du Hanne-ton heisst „*Tabac Rouge*“<sup>46</sup> und feierte am 18.1.2013 Premiere im *Théâtre Vidy* in Lausanne, seitdem befindet es sich ebenfalls international auf Tour.

---

<sup>42</sup> ebda, S.177

<sup>43</sup> vgl. ebda, S. 171.

<sup>44</sup> [übersetzt: Traumvarieté]

<sup>45</sup> [übersetzt: Auf Wiedersehen Regenschirm]

<sup>46</sup> [übersetzt: Roter Tabak]

## 2.6 Zirkus? Theater? Zirkustheater?

In der *Compagnie du Hannebon* kommt allen Mitwirkenden und Mitarbeitern eine gleichsam bedeutende Rolle zu. Alles befindet sich in ständiger Metamorphose, es wird viel improvisiert, be- und überarbeitet, in einer Art Work-in-Progress-Struktur übernehmen einzelne Personen mehrere Rollen und Aufgaben, dabei fließen diverse Künste ineinander über. So entsteht eine Mixtur aus Tanz, Akrobatik, Musik, Objekttheater, Pantomime, Trapez, Slapstick u.v.m.. Nur eines wird bewusst vermieden: Sprache. Alle Inszenierungen kommen beinahe vollständig ohne Textvorlage, ohne geschriebenes oder gesprochenes Wort aus. Stattdessen wird über Körper, Licht, Raum und Klang kommuniziert und dennoch eine erkennbare Geschichte überliefert. Auch Objekten und Requisiten kommt eine große Bedeutung zu, in den Inszenierungen tauchen zB wiederholt fantastische Kreaturen, Tiere und Fabelwesen, als „Mitspieler“ auf. Das Motto lautet: Es wird nicht gesprochen, es wird gespielt. Und das Gespielte wird ebenfalls kaum schriftlich dokumentiert oder andersartig festgehalten. Beim Kontaktieren der Gruppe mit der Bitte um Regiebücher, Skizzen, Bühnenpläne, Aufzeichnungen oder ähnliche Materialien wurde der Verfasserin mitgeteilt, dass die Compagnie kaum bzw. gar nichts Verschriftlichtes besitzt. Jede Aufführung ist demnach ein, durch Emotion und Erinnerung strukturiertes Unikat. Dies könnte ein weiteres Indiz dafür sein, warum eine spezifische Begriffsfindung oder Einordnung, besonders eine Zuordnung zum Theater, bei Thiérrée als ungemein schwieriges Unterfangen erscheint. Besonders im europäischen Raum kann es nämlich passieren, dass Theater mit Drama gleichgesetzt wird. Fehlt also die literarische Grundlage, d.h. der Text, gilt oft die Auffassung, es handle sich nicht um „richtiges Theater“.<sup>47</sup> Ein Drama, im Sinne eines literarischen Werks, dient zwar weitgehend als Textvorlage für eine Inszenierung, ist aber nicht elementar für die Bezeichnung „Theater“:

„Für die Bezeichnung als Theater genügen die interagierenden Körper, die vor anderen Bedeutungen hervorbringen, so dass eine sinnliche und eine gedanklich reflektierbare Wirkung entsteht, Sprache, Gesang und Geräusch können dabei auffällig eingesetzt werden, Sprache auch verschriftlicht im Drama.“<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Eine Einführung. Köln: Böhlau Verlag GmbH, 2005. S. 91.

<sup>48</sup> Kotte 2005, S. 90

Thierrées Inszenierungen haben vielleicht den äußerlichen Anschein einer performativen Nummerndramaturgie im Sinne des traditionellen Zirkus, alle Elemente sind aber durch einen kausalen Zusammenhang aufeinander bezogen, vermitteln einen narrativen Inhalt und sind in ihrer Reihenfolge nicht austauschbar. Er vermischt für sein Publikum geschickt das „authentische“ Zirkuserlebnis mit dem „inszenierten“ Theatererlebnis, d.h. die vorgeführten körperlichen Leistungen der Artisten sind echt und nicht gespielt, sie agieren aber dennoch innerhalb einer dramatischen Rolle und erzeugen damit eine Illusion. Die Performance besteht also nicht wie im traditionellen Zirkus in der körperlichen (Selbst-)Inszenierung, hier stehen das Vermitteln von Inhalt und das Produzieren von Sinn im Zentrum.<sup>49</sup>

Auch Colette Godard ordnet die Werke der Compagnie du Hanne-ton eher dem Theater als dem Zirkus zu, wie bereits der Titel ihres Werks „théâtre apatride“ verrät, darin stellt sie u.a. fest:

„[...] aucun n'est là seulement pour faire joli. Chacun est précisément choisi pour son rôle: ce rapport aux objets constitue la colonne vertébrale du spectacle. [...] Ces transitions d'une forme vers une autre deviennent une stratégie d'écriture, servent de contrepoids à l'absence de mots. L'expérience aidant, James se détache peu à peu de ses racines. [...] marque une approche de la ‚mise-en-scène‘. Voilà donc un pas de plus vers le théâtre.“<sup>50</sup>

Trotz der Vielfalt und dem Ineinanderfließen von Stilen und Techniken steht keine Darbietung für sich. Als gemeinsames Ganzes vermitteln die Darsteller einen narrativen Inhalt mit dramaturgischem Aufbau und unterliegen einer genauen Mise-en-scène und Raum-Zeit-Koordination, dabei trägt alles James Thierrées Handschrift, ausschlaggebend ist aber das Gesamtwerk in seiner Ganzheit. Die Bühne, d.h. Bühnenbild, Requisiten, Licht und Ton, soll in den Augen des Publikums zu einem eigenständigen Element mit eigenen Gesetzen und einer ausdrucksstarken Bildsprache werden. Dies bedarf einer exakten Choreographie und Kommunikation zwischen Agierenden auf und hinter der Bühne, um einen reibungslosen Ablauf mit obskurer Wirkung, d.h. „wie von Zauberhand“ zu garantieren. Die visuellen Eindrücke nehmen die Wahrnehmung des Publikums stark in Anspruch und verlangen ihr einiges ab, lassen aber trotzdem oder gerade deswegen auch viel Raum für die individuelle Interpretation und Deutung des Zuschauers offen. Die völlige Illusion von

---

<sup>49</sup> vgl. Joest 2008, S. 34ff

<sup>50</sup> Godard 2009, S.178

der *Compagnie du Hanne-ton* durchaus angestrebt, die Darsteller kreieren phantastische, traumähnliche Bilder und Situationen, stellen häufig Gefühls- und Innenwelten visuell dar, mit denen sich der Zuschauer identifizieren soll. Die Inszenierungen vermitteln keine politischen oder sozialen Botschaften oder kritisieren gesellschaftliche Zustände, sondern appellieren an die Imagination und Emotion der Zuschauer, feiern den Spiel- und Ereignischarakter und erzielen daher, wie in Kritiken ersichtlich wird, eine magische, poetische und mythische Wirkung. Die Innenwelt der Figuren auf der Bühne wird durch visuelle Darstellung offengelegt und der Zuschauer wird dazu aufgefordert, durch Einfühlung und Identifikation über diese und seine eigene Gefühlswelt zu reflektieren. Die Interaktion zwischen Darstellern und Publikum soll Lücken, welche die Inszenierung bewusst im Unbewussten lässt, vervollständigen.

Nach einigen Welttourneen und dem damit aufgekommenen medialen Interesse konnten sich James Thiérrée und die *Compagnie du Hanne-ton* mittlerweile nicht nur in der Theaterlandschaft einen Namen machen, die Grenzen zu anderen Kunstgattungen bleiben zudem fließend. Der Regisseur wird als „Poet“, „Zauberer“, „Clown“ und „Virtuose“ gefeiert und erweckt enorme Empathie bei seinem Publikum – ein interessantes Phänomen, das in die wissenschaftliche Analyse einfließt. Von den Medien assoziierte Attribute wie „Kreiert vom Enkel von Charlie Chaplin“ oder „Jean-Baptiste Thiérrée's Sohn präsentiert“ erwiesen sich für die Truppe zwar als Publikumsmagnet, diese will sich aber gezielt von derartigen Assoziationen lösen. Rezeption und Kritiken gestalten sich über alle Maßen positiv und enthusiastisch und die Inszenierungen sind aufgrund ihrer Komplexität und Variabilität, sowie der fehlenden Festhaltung, aber vor allem aufgrund der, stark von Emotion, Imagination und Phantasie des Zuschauers abhängigen Interpretationsmöglichkeiten, schwer beschreibbare Phänomene. Thiérrées Werke werden immer noch nicht konkret als Theater, sondern auch als Zirkus, Performance oder Show bezeichnet, was jedoch in keinem der Fälle vollständig zutreffend oder ausreichend ist. Die Forschung am Gegenstand ergab relativ schnell, dass der Versuch einer Einordnung in Gattungen oder Genres bzw. die Ausformulierung eines spezifischen Begriffs sich hier eher destruktiv als konstruktiv erweist. Notwendig wird bei einer Analyse daher vor allem der Blick hinter die „phantastischen“ und „magischen“ Bilder Thiérrées, die das Talent

haben zu blenden und zu überwältigen, was anhand verwendeter Techniken aufgezeigt werden soll. In dieser Diplomarbeit wird, um ein ständiges Wechseln zwischen Begriffen zu vermeiden, die Bezeichnung „Zirkustheater“ zur Verwendung kommen, da diese die beiden grundlegendsten Komponenten vereint.

Es ist nochmals zu betonen, dass James Thiérrée längst nicht mehr auf das Schaffen seiner Eltern und auf seine Arbeit im *Nouveau Cirque* reduziert werden soll und vor allem nicht mehr mit seinem Großvater – dem legendären Charlie Chaplin – gemessen, sondern als eigenständiger Künstler wahrgenommen werden will. Und als solcher hat er sich zum Ziel gesetzt, mit Imagination und kindesgleicher Phantasie als Konzept, trainierten und kontrollierten Körpern als Ausdrucksmittel, verwurzelten Talenten und Tricks im Repertoire und innerhalb einer bildgewaltigen und wandelbaren Bühnenmenagerie, Theater zu machen – und zwar Zirkustheater.

### 3. RAOUL

„To truly laugh, you must be able to take your pain and play with it.“ [Charlie Chaplin]

James Thiérrée ist kein Mensch des Stillstands, er bleibt nicht konstant in einer Arbeitsweise verhaftet und bewegt sich weder beruflich noch privat nur auf einem Terrain, das er kennt und beherrscht. In seiner Arbeitsmethode ist alles erlaubt, vor allem das Scheitern hält er für notwendig und wichtig, um sich selbst besser kennenzulernen und weiterzuentwickeln. Seine Arbeit ist folglich sehr experimentell und deswegen schwer zu erfassen, sie appelliert stark an die Empfindungsebene und tritt auf unterschiedliche Weise in das Bewusstsein der Zuschauer.<sup>51</sup>

Nach *Au revoir parapluie* beginnt der Künstler 2008 mit der Arbeit an einem Projekt, das für ihn schon länger eine persönliche Herzensangelegenheit und eine künstlerische Herausforderung darstellt. Allen voran steht dabei die Intention, endlich ein Theaterstück im klassischen Sinn zu schreiben. Es siegt aber wie bereits bei den vorangegangenen Produktionen erneut die Lust daran, das Mimische und Gestische zu erforschen, auszureizen und – anstelle von Text oder Worten – sprechen zu lassen. Er möchte seinen Aktionsradius vergrößern, seine grundlegende Arbeitsweise aber dadurch nicht verändern, die sich dadurch manifestiert, Bilder zusammensetzen und zum Leben zu erwecken. James hat den Wunsch, in seinem neuen Werk persönliche Grenzen auszutesten, er empfindet die Notwendigkeit, seine erste Soloarbeit zu erschaffen. Als Kind des Zirkus erfuhr er selbst in seiner Kindheit und Jugend häufig Einsamkeit, das Kreieren einer einsamen Figur stellt für ihn daher eine „extreme Erfahrung und einen tiefen Abgrund“ dar, wodurch „alles möglich und alles gefährlich“ wird. Wie seine vorherigen Inszenierungen soll auch „*Raoul*“ von Einsamkeit, Isolation und Gefangen-Sein handeln, diese Motive sollen in der Solofigur kulminieren. Sie ist nach Thiérrées Empfinden eine „richtige Theaterfigur“, die sich allerdings nicht mit Worten artikuliert, in ihr kondensieren sich die Erfahrungen seiner bisherigen Werke.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> vgl. Greenfield, Elana. Flight & Bliss: The Work of James Thiérrée. Theater in Dialogue. In: *brooklynrail.org*. November 2010. Zugriff am 12.2.13 unter <http://www.brooklynrail.org/2010/11/theater/flight-bliss-the-work-of-james-thirre-by-elana-greenfield>. S.1.

<sup>52</sup> vgl. Wiener Festwochen (Hg.): *James Thiérrée. Raoul*. Programmheft (Redaktion: Asja Jarzina & Almut Wagner). Wiener Festwochen Mai 2010 - Jun 2010. Intendanz: Luc Bondy. Künstlerische Leitung: Stefanie Carp & Stéphanie Lissner. 1. Aufführungsdatum: 23.5.2010 im Theater an der Wien. R: James Thiérrée.

Der Regisseur und Autor entschließt sich, diesen speziellen Charakter selbst zu verkörpern und steht erstmals alleine auf der Bühne. Betrachtet man gewisse Begebenheiten, Konflikte und Entwicklungen der Figur, ließe sich darauf schließen, dass sie autobiografische Züge trägt, d.h. durchaus Parallelen und Ähnlichkeiten zu dem Leben des Schweizer Künstlers aufweist. Raoul ist aber keine reale Person, sondern eine Rolle und erzählt die fiktive Geschichte eines „Monsieur Tout-le-monde“, d.h. eines „Durchschnittsmenschen“, wie ihn der Regisseur gerne bezeichnet. Dabei betont er wiederholt, dass diese Figur nicht ihn darstelle, sondern eigentlich jeder an diesem Abend Raoul sein könnte.<sup>53</sup>

Dieser ist auf der Suche nach etwas, das er selbst noch nicht kennt, doch gemeinsam mit dem Publikum will er sich auf die „Entdeckungsreise“ begeben, um es zu finden. Thiérrée verfasst für die Homepage der *Compagnie du Hanneton* eine Art Stückeinführung, in der er beschreibt, wie sich seine Zuschauer auf den Abend vorbereiten können:

„Je voudrais aujourd’hui sur cette page ne pas vous raconter l’histoire de Raoul. [...] J’espère observer au travers de votre présence la lente métamorphose de ce prénom qui a pris la tête de mon navire sédentaire sous la forme d’un titre. Ce serait un spectacle où cette foule cacherait au sein des fragments singuliers dont elle est composée des désirs fous de liberté, de rencontre et d’évasion. Tout cela en retour reflété sur un: Raoul. [...] Bon, le rendez-vous est pris, et le moment venu, ni vous ni moi n’en posséderons la clef. C’est l’essentiel. Car je ne contrôle réellement rien. Mais réellement rien ne nous contrôle. Je l’espère.“<sup>54</sup>

Es geht also um Freiheit, Begegnung und Flucht, um die Metamorphose einer Figur. Dabei bleibt vieles offen, das sich mithilfe des Publikums im Laufe des Abends individuell entwickeln soll. Thiérrée spricht ganz klar von einem „WIR“, von einer gemeinsamen Aufgabe von Akteur und Zuschauer an einem Theaterabend, für den keiner von beiden den „Schlüssel“ besitzt und schafft somit von Anfang an eine intime und persönliche Bindung zu seinem Publikum. Er setzt auf den Spiel- und Ereignischarakter einer Theateraufführung, bei der Produktion und Rezeption gleichzeitig ablaufen. Theater ist für ihn ein Ort, an dem Emotionen direkt vermittelt werden, er möchte Phantasie und Neugierde in die Köpfe der Zuschauer übertragen, denn für ihn ist es das Wichtigste „zu reisen“.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> vgl. Godard 2009, S.184.

<sup>54</sup> James Thiérrée, zitiert nach: *Homepage der Compagnie du Hanneton*. Zugriff: täglich unter <http://www.compagnieduhanneton.com/FR/spectacle/raoul/1>.

<sup>55</sup> vgl. Jarzina & Wagner: *Raoul*. Programmheft Wiener Festwochen 2010.

Seine Erzählstruktur kann verglichen werden mit der eigengesetzlichen Logik und dem sprunghaften Rhythmus eines Traumes oder traumähnlichen Zustands, wo weder Zeit noch Raum ausschlaggebend bzw. greifbar sind, eine Dramaturgie, die der Regisseur folgendermaßen auf die Bühne transformiert:

„Zunächst arbeite ich mit den visuellen Effekten des Zirkus, die ich zur Perfektion beherrsche. Dann wende ich mich dem zu, was ich weniger gut beherrsche: dem Detail, der ‚Kleinigkeit‘, die einen Gedanken menschlicher machen kann, dem Publikum näher bringt und Emotionen auslösen kann. Der Gedanke wird in Verhaltensweisen übersetzt, und so beginnt der Schauspieler zu spielen.“<sup>56</sup>

*Raoul* wurde am 28. April 2009 im *Théâtre Royal de Namur* in Belgien uraufgeführt und befindet sich seither international auf Gastspieltour in den verschiedensten Theaterhäusern, sowie bei Theater-, Zirkus- oder Comedy-Festivals. Die folgende Inszenierungsanalyse stützt sich auf Notizen und Aufzeichnungen zweier besuchter Aufführungen von *Raoul*. Der erste Aufführungsbesuch fand im Rahmen der *Wiener Festwochen* am 25. Mai 2010 im Theater an der Wien [Dauer: 1 Stunde, 15 Minuten] statt, der zweite im Rahmen des *Printemps des Comédiens* am 6. Juni 2012 in Montpellier, Frankreich [Dauer: 1 Stunde, 40 Minuten]. An der unterschiedlichen Dauer der Aufführungen innerhalb eines Zeitrahmens von zwei Jahren spiegelt sich die Work-In-Progress-Struktur der Truppe wieder. Eine Videoaufzeichnung, Skizzen, Notizen oder eine literarische Fassung der Produktion existieren leider nicht, weshalb hier vor allem Kritiken, Artikel und Interviews, sowie Online-Video-Trailer für die Analyse herangezogen wurden.

### 3.1 Raoul! Nicht Herr im eigenen Hause

„Der Clown verwandelt Träume in Begehren, Begehren in Wünsche. Sein Streben wirft einen messianischen Vorschein, gibt Mut zur Entschlossenheit, eine gewaltige Veränderung zu wagen. Er ruft auf, ihm zu folgen, so dass sich die alltägliche Welt, wie sie zwischen aschfahlem, verhasstem Mauerwerk ihre Fratze zeigt, flink permutiert und ihren versteckten Zauber, ihre rätselhafte Magie preisgibt.“<sup>57</sup>

Der Zuschauerraum ist dunkel, auf der Bühne sind kreuz und quer Stangen mit zusammengeflackten weißen Leintüchern drapiert, die an die Segel eines brüchigen Schiffes erinnern – und plötzlich erscheint der Schiffbrüchige. Ein Mann, in graubraune, lumpige Kleider gehüllt, schmutzig und mit einer Stirnlampe auf dem

---

<sup>56</sup> James Thiérée, zitiert nach: Jarzina & Wagner. *Raoul*. Programmheft Wiener Festwochen 2010.

<sup>57</sup> Barloewen, Constantin v.: *Clown. Zur Phänomenologie des Stolperns*. Königstein/Ts: Athenäum Verlag GmbH, 1981. S. 175.

Kopf, stürmt aus dem Zuschauerraum auf die Bühne und schreit: „Raoul!“, was das einzige Wort des Abends bleiben soll. Ähnlich dem Sprung des Harlekin in der *Commedia dell'arte* mit dem Ausruf „*Eccomi!*“ wird hier klargemacht, es geht nicht mehr mit rechten Dingen zu, gesellschaftliche Normen und Zwänge sind außer Kraft gesetzt, der „Ambassadeur“ – der „Verbindungsmann zur anderen Welt“ – ist da.<sup>58</sup> Die Segel ziehen sich mit einem Ruck zu einem Halbkreis zusammen und zum Vorschein kommt ein, einem Indianertipi ähnelndes Gebilde, geformt aus dicken Metallstangen. Der Mann, der aussieht als wäre er schon lange unterwegs, zieht seine Schuhe aus, klettert auf das Gerüst, rüttelt daran, ruft erneut den titelgebenden Vornamen des Stücks, um anschließend in Zeitlupe, begleitet von Schuberts „*Piano Trio Nr.2*“, in gleitenden Purzelbäumen wieder herunterzustürzen. Nun wird er aggressiv, er rüttelt an den Stangen, bis er einige davon endlich zum Einsturz bringt und zum Vorschein kommt: Er selbst, Raoul.

Das Interieur des Metallkonstrukts erinnert an die „Lone Cabin“ aus Charlie Chaplins Film „*The Gold Rush*“<sup>59</sup> oder an die skurrilen Außenseiterwelten der Jean Pierre Jeunet Filme<sup>60</sup>, liebevoll wurden Sperrmüll und Gerümpel wie eine alte Tonne, ein Perserteppich, ein Grammophon, ein Pferdekopf oder ein Samt-Fauteuil zur gemütlichen Behausung umfunktioniert. Dem Schauplatz, d.h. dem Bühnenbild, kommt hier die Funktion impliziter Selbstcharakterisierung zu, indem der äußere Rahmen symbolisch das Innenleben der Figur widerspiegelt.<sup>61</sup>

Die beiden identisch aussehenden Figuren beginnen nun miteinander zu kämpfen, der eine offensiv, der andere friedliebend. Raoul versteckt sich ängstlich hinter dem Sessel oder unter dem Teppich, entkommt der Situation aber nicht, bis er schließlich dem „Eindringling“ eine Gießkanne überzieht, woraufhin er – an Slapstick-Pioniere der 1920er Jahre erinnernd – triumphierend am Fleck tanzt. Doch der Feind ist noch

---

<sup>58</sup> vgl. Kotte 2005, S. 88.

<sup>59</sup> *The Gold Rush*. Regie: Charles Chaplin, United States 1925.

<sup>60</sup> Anm.: Jean Pierre Jeunet ist ein französischer Filmregisseur und bekannt für seine skurrilen Antihelden-Charaktere, die sich jenseits der Gesellschaft bewegen und in unkonventionellen, suburbanen Räumen agieren. Zum Durchbruch verhalf ihm 2001 der Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“.

<sup>61</sup> vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11.Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001. S. 261.

nicht besiegt und Raoul versteckt sich in seiner Blechtonne, bis dieser endlich das Weite sucht.

Die Szene gleicht dramaturgisch einem Albtraum und appelliert an das Publikum als verantwortliche Instanz für die Traumdeutung. Nach Sigmund Freud ist der Traum die verkleidete Erfüllung eines unterdrückten Wunsches und durch die Traumdeutung kann man, wie durch eine Fensterlücke, einen Blick in das Innere des seelischen Apparates werfen. Raouls „Doppelgänger“ als Störenfried lässt darauf schließen, dass die Figur sich im Kampf mit sich selbst befindet, also mit zwei gegensätzlichen Seiten ihrer Persönlichkeit ringt. Stillstand und Isolation treffen hier augenscheinlich auf Aufbruch und Befreiung, Raoul trifft daher immer wieder auf sein „Alter Ego“.

„Raoul is his own worst enemy and his own best friend," Thiérrée explains, „trying to find his relationship to time and space.“<sup>62</sup>

Bedeckt mit Küchenutensilien wie Schneebeesen und Kuchenform, welche er zur Schutzrüstung umfunktionierte, erscheint der Protagonist wieder aus seinem Versteck. Vorgestellt wird ein Mann mit dem Vornamen Raoul, eine einsame Figur, die sich von der Außenwelt isoliert hat und nun widerwillig Einblick in ihr Innerstes gewährt.

Der Versuch, einen für den Leser nachvollziehbaren chronologischen Plot des Stücks wiederzugeben, soll an dieser Stelle nicht unternommen werden. Dies liegt, wie alle Arbeiten der Compagnie, nämlich im Auge des Betrachters, der die Geschichte mithilfe seiner Imagination während der Aufführung individuell schreiben kann. Inhalt und Form der Gesamtinszenierung blieben, verglichen an den Aufführungsbesuchen und den Kritiken, jedoch vollständig erhalten. Thematisiert werden menschliche Grundkonflikte wie Angst, Einsamkeit und die Suche nach der eigenen Identität bzw. der innere Kampf mit der eigenen Persönlichkeit. Für eine solche Thematik ist die theatrale Form des Solos wohl am besten geeignet, was auch Louis Catron in seinem Werk *„The Power of One. The Solo play for Playwrights, Actors and Directors“* vermerkt. Für ihn stellt die solistische Darstellung die Urform, sozusagen die „Essenz“ des Theaters dar, weil diese eine lange, weit in die Geschichte zurückreichende Tradition aufweist. Solistische Darstellungen wurden von

---

<sup>62</sup> Gladstone 2010, *timeout.com*.

Schamanen in prähistorischen Ritualen, von Rhapsoden in der griechischen und Histrionen in der römischen Antike, oder vom fahrenden Volk der Schausteller und Straßenkünstler im Mittelalter praktiziert und genutzt. Mit diesen Darstellungsformen verbindet die Theaterwissenschaft häufig den Begriff der Reise, im Sinne einer Jenseitsreise oder spirituellen Reise, vor allem in Bezug auf die Rituale des Schamanenkults. Den Schamanen wurden überdurchschnittliche Weisheit und Intelligenz nachgesagt, sie wurden als Heiler, Zauberer oder Mediziner verehrt. Das Theater profitiert laut Catron noch heute vom Einfluss des zeremoniellen Schamanenrituals, welches durch den Einsatz theatraler Techniken und Formen einen hohen Inszenierungscharakter aufwies und erste dramaturgische Muster festlegte. Frühe Schauspieler zogen von Ort zu Ort und fungierten als Geschichtenerzähler, sie vermittelten der Gesellschaft Wissen und verbreiteten Poesie und Philosophie. Dabei gingen sie immer auf die aktuellen Bedürfnisse und Interessen ihrer Zuschauer ein, welche so vom passiven Beobachter zum aktiven Teilhaber wurden. Aufgrund ihres heimatlosen Daseins und ihres Wissens wurden derartige Künstler zu Außenseitern deklariert, ihnen wurden teils sogar übernatürliche Kräfte und Fähigkeiten, wie die Kommunikation mit Gott oder dem Jenseits nachgesagt. Die Macht des Theaters und das Bedürfnis der Gesellschaft nach inszenierter Wirklichkeit wurden als Gefahr angesehen, weshalb derartige Künste zeitweise sogar vom Staat verbannt und von der Kirche als Ketzerei verurteilt wurden. Die Soloperformances von Jongleuren, Gladiatoren oder Spielmännern erhielten die Tradition der darstellenden Künste jedoch am Leben und legten den Grundstein für die *Commedia dell'arte* oder den Zirkus. Diese historischen Wurzeln sind wichtig für die Analyse von Thiérrées Arbeit, welche sich an diesen Künsten orientiert, bzw. aus deren Techniken schöpft. Catrons Werk liefert einen wichtigen Beitrag zu Geschichte, Form und Wirkung des „Solo Plays“<sup>63</sup>, welches er als „storytelling at it's best“ bezeichnet.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Anm.: Unter „Soloplay“ fasst Catron solistische Formen wie die Solo Performance, die One-Person-Show oder das Monodrama zusammen. Obwohl diese die wohl älteste szenische Form darstellt, ist die Forschung zu dieser Gattung relativ jung und überschaubar. Die meisten Werke der Theaterwissenschaft beschäftigen sich meist nur mit dem, auf literarischer Grundlage basierenden Monodrama, vgl. Catron, Louis E. *The Power of One. The Solo Play for Playwrights, Actors and Directors*. Heinemann: Portsmouth, NH, 2000. S. 208.: „Although the solo play has a distinguished list of accomplishments, theatre scholars ignore the one-person play. Strangely, you won't find discussions of it in books on theatrical history, playwriting, acting, directing, or design. Most books don't even mention the monodrama.“

<sup>64</sup> vgl. Catron 2000, S. 10f.

„The monodrama has a special ability to communicate with the audience because it is the essence of theatre: script, performer and audience. The character is revealed so completely, honestly and freely that there is an intimate communication, a one-to-one relationship of character and audience. We are able to slip inside the character's private self, where we see deeply into his or her mind and heart, aspects normally hidden behind a public mask. Those masks are familiar to all of us.“<sup>65</sup>

Auch *Raoul* arbeitet mit den Strukturen des Monodramas, Inhalt wird hier allerdings nicht durch Text oder Sprache, sondern durch Form vermittelt, der Regisseur ist zugleich Autor und Darsteller und richtet sich in dieser Dreifachfunktion an sein Publikum. James Thiérrée schafft es mit einfachsten und meist historisch verankerten Mitteln, menschliche Grundkonflikte zu thematisieren, (audio-)visuell narrative Inhalte zu vermitteln und zugleich theatrale Zeichen und Codes zu produzieren.

Auf der Bühne steht nun ein Mann in einer Blechrüstung, im Kampf gegen sich selbst, der allein durch die produzierte groteske Komik beim Großteil der Zuschauer Empathie erweckt. Einige Zuschauer werden hier einen Bezug zu Ritter und Mittelalter feststellen und Kundige werden wiederum das spitze Nudelsieb auf seinem Kopf als „*Naso Turco*“ Maske und somit als Verweis auf die *Commedia dell'arte* erkennen und damit imstande sein, dieses theatrale Zeichen zu dekodieren und ihm Bedeutung zu verleihen. Eine Maske stellt immer etwas dar, verweist aber zugleich auf etwas hinter ihr.<sup>66</sup> Die Familie Thiérrée ist in ihrem Schaffen von der *Commedia dell'arte* beeinflusst, das Bild könnte folglich als Hommage des Regisseurs an diese Theaterperiode verstanden werden, andererseits auch symbolisch für das Verlangen Raouls stehen, sich hinter der Maske zu verstecken und seine eigene Identität zu verschleiern. Zugleich bietet ihm die Maskierung hingegen die Möglichkeit, eine andere Seite in ihm zum Vorschein kommen zu lassen: Die des Rebellen, wie er zu Beginn auf die Bühne stürmte, des (Anti-)Helden, der sich tapfer seinen Feinden, bzw. Ängsten stellt. Dass hier ein Double des Regisseurs zum Einsatz kommt, beeinflusst in der inhaltlichen Wahrnehmung nicht die Tatsache, dass Raoul alleine ist. Von banalen, rein unterhaltenden „Zirkustricks“ kann hier nicht die Rede sein, die Zuschauer sind aktiv an Sinn- und Bedeutungsproduktion beteiligt und werden eingeladen, den „Gestrandeten“ auf

---

<sup>65</sup> ebda, S. 21.

<sup>66</sup> vgl. Kotte 2005, S. 242.

seiner Entdeckungstour zu begleiten.

Nachdem der „Eindringling“ verschwunden ist, wird der Alltag Raouls ersichtlich, er langweilt sich, ist verzweifelt und weiß nicht wirklich was er mit sich und seiner Zeit anfangen soll. Er hört Musik, tanzt, versucht zu lesen, aber nichts davon scheint ihm zu gelingen, Dinge und Geräusche verselbständigen sich und entziehen sich seiner Kontrolle. Also versinkt er im Stuhl und weint, woraufhin die Metallrohr-Wände zu wackeln beginnen, was der Protagonist mit einem zitternden Körper erwidert. Die Hütte tröstet ihren Bewohner, ein weiteres Symbol für dessen innere Zerrissenheit: Raoul und sein Haus, in dem er nicht Herr ist, kommunizieren miteinander.<sup>67</sup>

### 3.2 Der Körper als Sprachrohr

„Der Genius eines Clowns liegt in seiner Fähigkeit, durch Beherrschung seiner Körpermechanik psychische Zustände auszudrücken.“<sup>68</sup>

Wie bereits erwähnt verzichtet Thiérrée bei seiner Arbeit beinahe zur Gänze auf das gesprochene Wort und schöpft stattdessen umso mehr aus dem eigenen Körper als Vermittler und Sprachrohr. Mimik, Gestik und Gebärden, zusammengefasst die Kunst der Pantomime, werden dabei genauso vielseitig eingesetzt wie Tanz und andere Bewegungsformen. Als Mime führt er körpergenerierte Elemente wie in einer Erzählung ein und kommt immer wieder auf sie zurück, um die Gesamtsituation in den Augen des Zuschauers lebendig zu halten. Dabei wird mit Assoziationen gearbeitet, die bestimmte Kenntnisse und Erfahrungen des Zuschauers erfordern, um verstanden zu werden. Zugleich wird aber auch international verwendete und daher leicht verständliche Gestik und Mimik verwendet. Menschliche Haltungen und Verhaltensweisen können so auch stumm dargestellt werden, der Regisseur muss dazu die Ebene der Abstraktion finden, auf der sich ein Gedanke dem Zuschauer

---

<sup>67</sup> Anm.: Sigmund Freud war der Ansicht, dass der Mensch nicht „Herr im eigenen Haus“ ist, d.h. dass der Mensch seinen Verstand nicht kontrolliert, sondern der Verstand den Mensch. Er verglich den Mensch als Reiter (das ICH) auf einem Pferd (das ES), wobei das Pferd bestimmt, wohin sich die beiden bewegen. Der Mensch ist demnach vielmehr ein Objekt seines Unbewussten als ein eigenständiges Subjekt. vgl. Julian S. Bielicki (13.6.1998). Das Es oder: was treibt uns? In: *jsbielicki.com*. Zugriff am 17.12.2012 unter <http://www.jsbielicki.com/freud-95.htm>.

<sup>68</sup> Barloewen 1981, S. 93.

erschließt.<sup>69</sup>

Thierrée vertraut seinem Publikum und verlangt von ihm, dieser körperbetonten Kommunikation folgen und auf sie reagieren zu können: „People have to see my face, to have something to connect with. I use my body as a verb.“<sup>70</sup> Und offensichtlich versteht der Zuschauer was gemeint ist, wenn Raoul in Zeitlupe tanzt, um erneut zu stürzen; am ganzen Leib zittert, um seinem rüttelndem Haus zu antworten; zum Geige spielenden Menschenaffen wird; oder wenn seine Beine im Pferdegalopp mit ihm durchgehen und sich im nächsten Moment nicht mehr von der Stelle bewegen lassen. Pantomimische Bewegungstechniken wie der Zeitlupeneffekt, das Auf-der-Stelle-Laufen oder das Gezogen-und Gestoßen-Werden durch eine Kraft von außen kommen hierfür zum Einsatz. Der Regisseur zittert, stolpert, springt, tanzt, wackelt, dreht, klettert und seilt sich über die Bühne und simuliert mit absoluter Körperbeherrschung den Kontrollverlust über den eigenen Körper, bzw. stellt psychische Vorgänge physisch dar. James Thierrée weiß was er tut, Raoul hingegen nicht. Er appelliert damit an humane Universalthemen, an Emotionen und Befindlichkeiten, welche die Menschen nicht voneinander unterscheiden, sondern miteinander verbinden und sorgt so ortsunabhängig für Einfühlung und Identifikation beim Publikum.

Die Kunst der Pantomime schließt alle körperlichen Mittel die ein Schauspieler benutzt mit ein, ist jedoch noch stärker auf die Bewegung angewiesen, stilisiert und überhöht diese deshalb mehr. Bei der Pantomime geht es um die Kunst differenzierter schauspielerischer Darstellung mit körperlichen Mitteln. Der menschliche Körper wird „zerlegt“, um die einzelnen Körperteile voneinander unabhängig aktivieren zu können, was artistische Fähigkeiten benötigt.<sup>71</sup> Auch einem Schauspieler dient, wie dem Zirkusartisten, der Körper als wichtigstes Arbeitsinstrument, beide bedienen sich ihres Körpers, um ein ästhetisches Ergebnis hervorzurufen, jedoch ist der Artist, noch viel mehr als der Schauspieler, von seiner

---

<sup>69</sup> vgl. Gerber, Anke; Wroblewsky, Clement d.: *Anatomie der Pantomime. Das Buch über die stumme Kunst oder Der Leitfaden, an dem die Pantomime hängt.* Hamburg [u.a.]: Rasch und Röhring Verlag, 1985. S.159ff.

<sup>70</sup> Gladstone 2010. *timeout.com.*

<sup>71</sup> vgl. Gerber; Wroblewsky 1985, S.189.

Körperbeherrschung abhängig.<sup>72</sup> Die Bewegungen der Artistik haben wiederum im Regelfall keine konkrete schauspielerische Bedeutung, d.h. sie sind nicht Vermittler eines Inhalts, sondern die Sache selbst. James Thiérrée ist ein ausgebildeter Schauspieler und Zirkusartist, sein Körper ist trainiert in mehreren Disziplinen und sein darstellerisches Können vereint Elemente aus Seil- und Ausdruckstanz, Pantomime, sowie Boden- und Luftakrobatik, was ihn dazu befähigt, das Können eines „reinen“ Schauspielers um viele Komponenten zu erweitern und somit für den Theatergebrauch völlig neue Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen. Er rückt mit seinem Zirkustheater das stumme Spiel bzw. die Bewegungskunst als eigenständige Form des Theaters in den Vordergrund.<sup>73</sup>

Selbst im traditionellen Zirkus unterscheiden sich die Artisten meist durch ihre Disziplinen voneinander und eher selten beherrscht ein Akteur, wie zB der häufig aufgrund seiner „Tollpatschigkeit“ unterschätzte Clown, gleich mehrere davon. Er stellt eine Ausnahme unter den Artisten dar, da er meist der einzige im Zirkusprogramm ist, der stumm und in einer Mischung aus Darstellungsformen eine Geschichte erzählt. Er weiß seine Gemütsbewegungen körperlich auszudrücken, weshalb für seine Nummer nicht nur sein artistische Leistung, sondern vor allem der gespielte szenische Inhalt entscheidend ist. Der Clown steht dem Pantomimen am nächsten, überhöht seine Darstellung aber gern bis zum Grotesken, wodurch er wiederum an Komik gewinnt. Die Komik liegt beim Clown nicht im Einzelnen, sondern in einem widersprüchlichen Zusammenhang. Er überrascht dadurch, dass er im einen Moment über die eigenen Füße stolpern und im nächsten Augenblick einen professionellen Salto schlagen kann.<sup>74</sup>

Als Enkel des Slapstick-Künstlers und Stummfilm-Helden Charles Chaplin und Sohn des *Nouveau-Cirque* Clowns Jean-Baptiste Thiérrée beherrscht James diese Disziplin nahezu virtuos, weshalb der „Clown-Prince“<sup>75</sup> vermehrt mit dieser vielfältigen und bemerkenswerten Kunst in Verbindung gebracht wird. Das physische,

---

<sup>72</sup> vgl. Zacek 2011, S. 81f.

<sup>73</sup> vgl. Gerber, Wroblewsky 1985, S.191.

<sup>74</sup> vgl. ebda, S. 191ff.

<sup>75</sup> vgl. Ellis, Samantha (7.4.2004): Clown-Prince. In: *guardian.co.uk*. Zugriff am 11.12.2012 unter <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/apr/07/theatre2>.

virtuose Geschick alleine versetzt die Zuschauer in Bewunderung und Staunen, da jene selbst (in der Regel) nicht zu derartigen Kunststücken in der Lage sind. Die clowneske „Tollpatschigkeit“ wiederum impliziert „Normalität“, ein Appell an das Wir-Bewusstsein von Darsteller und Zuschauer sorgt hier für Identifikation mit der Figur und bringt das Publikum zum Lachen.

„[Der] Zuschauer freut sich über die ihm vorgeführten Möglichkeiten und wünscht verwundert staunend für den eigenen Körper die gleiche mechanische Exzentrizität, um sich aus der beengenden Statik und Erdschwere zu befreien. [...] Geste und Gebärde sind die Elemente einer Ursprache.“<sup>76</sup>

Diese „Ursprache“, wie Constantin von Barloewen sie hier bezeichnet, d.h. spezifische Gesten und Gebärden, sind tief in den Wurzeln der Menschheit verankert und daher auch universell verständlich. So gelingt es dem Schweizer, auf seinen internationalen Gastspielen ohne Übersetzung bzw. etwaige Sprachbarrieren, seine Stücke zu kommunizieren. Die, wenn auch optisch beeindruckende Körperlichkeit des Akteurs steht hier nicht im Zentrum und wird nicht zum Thema gemacht, d.h. diese steht nie für sich allein. Vielmehr dient sie dazu, dem Zuschauer proxemische, gestische oder mimische Zeichen zur Bedeutungsproduktion zu vermitteln. Hierbei handelt es sich meist um Zeichen, die dem Zuschauer aus dem alltäglichen Leben vertraut sind, die Gestaltung und Bedeutung theatraler Zeichen unterscheidet sich jedoch von derer alltäglicher Zeichen. Erst die Handlungen des Akteurs eröffnen (neue) Deutungsmöglichkeiten.<sup>77</sup> Tätigkeiten werden mit artistischem Geschick und clowneskem Ungeschick dargestellt und symbolisieren jeweils Stimmungen wie Spaß und Begeisterung oder Lustlosigkeit und Unmut. Die Emotionen der Figur können dabei selbständige Bewegungsinhalte sein. Das Sich-Verstecken oder Auf-und-Ab-Laufen impliziert zB automatisch Gefühle wie Angst oder Nervosität. Das „Wie“ der Bewegungen gibt Aufschluss über Charakter, Einstellung oder Stimmung der handelnden Person und stellt die innere Logik des Handlungsablaufs überhaupt erst her.<sup>78</sup>

Inwiefern *Raoul* einen klar nachvollziehbaren und wiederzählbaren Plot aufweist, bleibt nochmals der Imagination und Interpretation des Zuschauers überlassen, da die surreale und traumähnliche Dramaturgie dies erschwert bzw. viel offen lässt.

---

<sup>76</sup> Barloewen 1981, S. 94.

<sup>77</sup> Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/Basel: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 84ff.

<sup>78</sup> vgl. Gerber; Wroblewsky 1985, S. 48ff.

Häufig ist nicht klar, ob Raoul träumt oder wacht, sich innerhalb seiner Realität oder seiner Phantasie bewegt, es herrscht ein diffuses Raum-Zeit-Kontinuum, welches die illusionistische Inszenierung bewusst konstruiert. Die körpervermittelten Inhalte stellen jedoch erkennbare menschliche Grundkonflikte, Instinkte, Alltagssituationen oder seelische Zustände dar, die nachfühlbar sind und durch die Gesamtheit der Aufführung einen kausalen Zusammenhang und einen ganzheitlichen Inhalt ergeben. Ein „roter Faden“ der Ereignisse zieht sich erkennbar durch die Inszenierung und auch ein theatraler Aufbau mit Steigerung, Höhepunkt, Wende und Konfliktlösung ist durchaus darin zu erkennen. Thiérrée selbst behauptet ebenfalls, dies sei sein erstes Stück mit einer Handlung und einer Geschichte:

„Même sans parole, cette fois, il y a une histoire. Une sorte de déroulement. Au départ, d’ailleurs [...] une vraie pièce de théâtre.“<sup>79</sup>

### 3.3 Das Eigenleben der Dinge

„Raoul doesn’t really know who he is or that he’s a human being, because there’s no one else. [...] He’s going to have to be disturbed.“<sup>80</sup>

Da Raoul nicht sprechen kann oder will, spricht also sein Körper für ihn. Aber auch der Raum in dem er sich bewegt, d.h. alle Elemente der Bühne, des Lichts, vor allem Requisiten, Ton und Musik, sind für die Handlung ebenso wichtig wie Thiérrée’s artistisches Schauspiel. Da Raoul außerhalb seiner Hütte die Kontrolle verliert, führen Gegenstände und spezielle „Wesen“ in dieser Inszenierung eine Art Eigenleben. Sie funktionieren selbstständig und nicht so wie es Raoul gerne hätte, oft kontrollieren die Dinge Raoul, anstatt Raoul die Dinge. Dies ist ein typisches und notwendiges Stilmittel des Solo Plays, die fehlenden Akteure bzw. Charaktere auf der Bühne werden durch andere Gegenstände oder Erscheinungen ersetzt, um einen Gegenspieler für den Solisten zu schaffen, den er bespielen kann.

„[Monodramatists] try to invent motivation by giving the character a thing to which to talk, resulting in characters having friendly relationships with goldfish, parakeets, plants, or teddy bears. Other popular devices are the telephone or photographs, usually of a dead friend or spouse.“<sup>81</sup>

Inhaltlich erfüllen diese Gegenspieler die Aufgabe, den Protagonisten aus seiner Gefangenschaft zu befreien, damit er sich selbst definieren und auch jenseits der

---

<sup>79</sup> Godard 2009, S.184.

<sup>80</sup> James Thiérrée, zitiert nach: Greenfield 2010. *brooklynrail.org*. S.7.

<sup>81</sup> Catron 2000, S.133.

Isolation einen Platz und eine Identität einnehmen kann. Optisch stellen diese eigenartigen Tiere starke visuelle Reize für die Zuschauer dar, welche an Fabelwesen aus Mythen und Märchen erinnernd wohl eine irrationale, kindesgleiche Phantasie fördern sollen.

### 3.3.1 Bühne und Licht

Das Bühnenbild von *Raoul* kreierte James Thiérrée selbst, für das Lichtdesign, welches für die illusionistische Wirkung perfekt mit diesem harmonieren muss, war Jérôme Sabre verantwortlich. Wie auch *Raoul* verändert sich seine Umwelt im Laufe des Abends immens, alles löst sich mehr und mehr auf, bis schließlich kaum mehr etwas überbleibt. Die großen, halbkreisförmig über die Bühne drapierten Tücher werden von außen in unterschiedlichen Farbtönen beleuchtet und suggerieren so die jeweilige Stimmung und Atmosphäre. Rot symbolisiert beispielsweise Gefahr, Gelb strahlt Wärme aus etc., was zusätzlich emotionalisierend wirkt. Irreales und Surreales wird auf der Bühne durch bestimmte Farben oder Effekte visualisiert, blaues Licht steht zum Beispiel für einen Traum oder Bühnennebel suggeriert eine Vision, das Licht erfüllt also definitiv eine dramaturgische Funktion im Stück.<sup>82</sup>

In manchen Szenen werden Sucher-Scheinwerfer auf *Raoul* gerichtet, die ihn regelrecht verfolgen. Egal ob man dabei an einen Leuchtturm, an Suchtrupps oder an die Stirnlampe seines „Doppelgängers“ denkt, es bleibt immer ein Lichtkegel, der eine Person einfangen will, um sie „sichtbar“ zu machen. Dieser Lichtkegel gibt nicht nur den Einsatz der Erzählungen vor, sondern dominiert auch die szenische Perspektive, der Wahrnehmungsausschnitt wird fokussiert und die freie Perspektivenwahl der Theaterzuschauer somit eingeschränkt bzw. vom Regisseur vorgegeben.<sup>83</sup>

Nicht umsonst erinnert das Bühnenbild an ein versunkenes Schiff und der Mann, der sich ein Haus aus Metallstangen gebaut hat, an einen Schiffbrüchigen, einen Landstreicher oder einen Versunkenen, derartige Assoziationen harmonieren bestens mit dem Stoff des Stücks. Der Innenraum des „Hauses“ ist ein von der

---

<sup>82</sup> vgl. Brejzek, Thea: *Körperlichkeit und Virtualität: Akteur, Raum und Gedächtnis auf der medialen Bühne*. Diss. Universität Wien, 2003. S.31.

<sup>83</sup> vgl. Becker, Joachim: *Nicht Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998. S.229.

Außenwelt abgeschotteter und geschützter Bereich, in den Raoul sich zurückgezogen und damit von der Außenwelt isoliert hat. Die Beleuchtung ist rar und konzentriert sich anfangs stark auf diesen Innenbereich, in dem sich der Protagonist aufhält und den er nur bedingt verlässt. Im Bühnenbereich außerhalb der Behausung ist es dunkel, wie auch im Zuschauerraum, weshalb diese beiden Orte konsequent von ihm vermieden werden, er lebt lieber in seiner „eigenen Welt“. Dieser intime und begrenzte Raum impliziert eine Dramaturgie der Innerlichkeit und verrät: Hier wohnt ein Träumer:

„Wenn man uns [...] nach der wertvollsten Annehmlichkeit des Hauses fragte, würden wir sagen: das Haus beschützt die Träumerei, das Haus umhegt die Träumerei, das Haus umhegt den Träumer, das Haus erlaubt uns, in Frieden zu träumen.“<sup>84</sup>

Der überschaubare und konzentrierte Blick auf das Zentrum rückt nicht nur den Fokus auf die Hauptfigur, sondern sorgt auch dafür, dass sich die Zuschauer vollständig auf die Illusion einlassen und in die gegebene Situation einfühlen können. Doch wie Thiérrée angekündigt hat soll es weder für Raoul, noch für das Publikum lange dabei bleiben, beide sollen wachgerüttelt und zum Aufbruch aufgerufen werden. Sämtliche Stangen, Rohre, Teppiche etc., d.h. alles, was an einen bestimmten Ort oder an ein Zuhause erinnert, wird „wie durch Zauberhand“ nach und nach von der Bühne gezogen und gehoben, alles ist in Bewegung und löst sich auf. Dies passiert sowohl im Wach-, als auch im Traumzustand Raouls, meist erscheint sein Alter Ego oder ein anderes Wesen und sorgt dafür, dass er den geschützten Bereich verlassen muss. Ob dieses wiederkehrende Motiv ein Indiz für das eigene „Nomadenleben“ und die ständige Wanderschaft Thiérrées ist, sei an dieser Stelle dahingestellt.

### 3.3.2 Musik und Geräusche

Durch Stille auf der Bühne schafft Thiérrée sich volle Aufmerksamkeit für seinen optischen Rhythmus, den er im Dialog mit dem Zuschauer aufbaut<sup>85</sup>, aber auch Musik, Geräuschkulissen und Toneffekte werden zu einer Klanglandschaft montiert und spielen eine zentrale Rolle im Stück. Im Hintergrund ist häufig Grillenzirpen, Vogelgezwitscher oder Ähnliches zu hören, was Orte andeuten könnte, an denen

---

<sup>84</sup> Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Kurt Leonhard (Übers.). Frankfurt am Main : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1987. S.33.

<sup>85</sup> vgl. Gerber; Wroblewsky 1985, S.185.

Raoul sich vielleicht befindet. Musik, vor allem klassische Musik und Oper, spielt im Leben des Regisseurs der selbst Violine und Klavier spielt, eine zentrale Rolle. Deshalb versucht er, seine Ideen und Visionen, in diesem Falle gemeinsam mit dem Soundesigner Tomas Delot, auch auditiv zu vermitteln. Er möchte seine Stücke durch Musik vervollständigen, sie aber nicht unnötig überzeichnen oder dadurch künstlich Emotionen hervorrufen.<sup>86</sup>

Bestimmte Klänge und Geräusche spiegeln Seelenzustände oder anatomische Vorgänge wider, Thiérrée interagiert über die Tonebene mit dem Publikum, um ihm seine Hauptfigur näher zu bringen. Raoul hält sich zB ein Grammophon an die Brust und danach an den Schritt, worauf ein laut pochendes Herz und anschließend Vogelgezwitscher ertönt. Auf diesem Wege setzt er sich mit sich selbst auseinander und teilt sich zugleich den Zuschauern mit. Er nützt Musik aber auch als Selbstschutz und Verteidigung, etwa wenn er Eindringlinge mit, aus seinem Körper strömenden Violinpassagen verjagt. Aber Musik und Geräusche nehmen oft auch Überhand über den Protagonisten, so fungiert er zB als menschliche Antenne, wenn sein Radio rauscht, dirigiert mit seinen Gliedmaßen die Musik oder seine Gedanken werden durch die passende Toneinspielung als Bienenschwarm hörbar.

Es tritt eine besondere Erscheinungsweise der Räume, Dinge und Laute ein, welche durch ihre spezifischen Eigenheiten und Qualitäten eine wahrnehmbare Wirkung und Reaktion auf die Zuschauer ausüben. Viele sind erkennbar verblüfft von einer derartig lyrischen Tonverwendung, zucken und bewegen sich auf ihren Plätzen, geben gerührte Laute von sich oder lachen herzlich. In solchen Momenten bildet sich ein energetisches Feld zwischen Zuschauer und Darsteller. Die Atmosphäre wird leiblich spürbar, eine Erfahrung von Rhythmus wirkt unmittelbar auf den Leib des Zuschauers ein und ein Gefühl von Gemeinschaft entsteht.<sup>87</sup>

In *Raoul* kommt zudem viel klassische, ruhige und melancholische Musik zum Einsatz, besonders Schubert ist in der Inszenierung sehr präsent. Franz Schubert gilt als einer der Begründer der romantischen Musik und wird häufig mit den Motiven Einsamkeit und Melancholie in Verbindung gebracht, weswegen der Komponist bewusst für die Inszenierung gewählt wurde:

---

<sup>86</sup> vgl. Greenfield 2010. *brooklynrail.org*, S.2.

<sup>87</sup> Fischer-Lichte 2010, S. 81f.

„[...] I knew that Schubert would become the kind of godfather of the show because there's this intimacy in Schubert and this melancholy that was perfect for Raoul, for that lonely character.“<sup>88</sup>

Auch orientalische, fernöstliche oder südländische Klänge und Instrumente symbolisieren eine gewisse (Fort-)Bewegung Raouls und der Wahrnehmung seines Publikums. Es ist nicht wichtig, einen bestimmten Ort oder Raum zu definieren, denn alles ist vorübergehend, d.h. Alles befindet sich in konstanter Metamorphose.

### 3.3.3 Requisiten, Kostüme und Technik

Wie bereits geschildert trägt die Hauptfigur schmutzige, zerfranste Kleidung in unauffälligen Braun- und Grautönen, was den Gedanken einer Wanderschaft impliziert und die Melancholie der Hauptfigur unterstützt. Dieses Kostüm ändert sich während der Aufführung nicht. Einige Kostümteile kommunizieren allerdings, gepaart mit dem Spiel des Akteurs, die Ausweglosigkeit und Zerrissenheit der Figur. Wenn Raoul zB vergeblich versucht, sich seinen Mantel anzuziehen, der ihm konsequent durch die Finger gleitet und sich nur um seine eigene Achse dreht, ist dies ein Indiz dafür, dass ihn etwas, bzw. dass er sich selbst am Aufbruch hindert. Einige Kostümteile und Requisiten verweisen wiederum auf vergangene Theaterepochen und Gattungen, die das Leben und die Arbeit des Regisseurs beeinflussen.

*Raoul* ist zwar ein Solostück, dennoch befinden sich zahlreiche sichtbare und unsichtbare Helfer mit James Thiérrée auf oder hinter der Bühne und sorgen für einen reibungslosen Ablauf mit illusionistischer Wirkung. Der Protagonist bleibt daher nicht der Einzige auf der Bühne, es treten außerdem Tier- und Fabelwesen auf. Diese aufwendigen Kostüme wurden entworfen und genäht von James' Mutter Viktoria Thiérrée. Diese Gegenspieler haben nicht nur eine bildgewaltige Wirkung auf das Publikum, sondern weisen auch einen kultischen und rituellen Charakter auf.

„Außen waren ringsherum zahlreiche [...] Holzfigürchen in Fisch-, Vogel-, Landtier- und Menschengestalt aufgestellt. Es waren dies Abbilder der Hilfsgeister, die zum einen das Kultzelt bewachen, zum andern auf Abruf bereitstanden, um im Bedarfsfall mit dem Schamanen durchs Wasser zu schwimmen, sich in die Luft zu erheben oder über Land zu laufen.“<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> James Thiérrée, zitiert nach: Greenfield 2010, *brooklynrail.org*, S.2.

<sup>89</sup> Müller, Klaus E. *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*. 2. Aufl. München: Verlag C.H. Beck, 1997. S. 67.

Die Figur Raoul befindet sich auf einer Reise, die sie in ihr innerstes Selbst führt, mit ihren verdrängten Ängsten und Wünschen konfrontiert und von dort aus nach „draußen“ führen soll. Dort ist sie gezwungen, sich mit anderen Lebewesen und so mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen. Diese spirituelle Reise erinnert auch an jene von Schamanen, denen nachgesagt wird, aufgrund heilender oder magischer Kräfte den Zustand ihres Bewusstseins und ihres Körpers verändern zu können. Während ihrer Rituale und Zeremonien demonstrieren diese höchst theatral, mithilfe von Kostümen, Requisiten, Musik, Lichteffekten und Szenenwechseln, eine Reise ins Jenseits, in die Phantasie bzw. in das Unterbewusste, weshalb sie neben Luis Catron u.a. auch der Psychologe Brian Bates als „Urahn“ des Schauspielers, besonders des Solospielers, bezeichnet.<sup>90</sup>

Die traumähnliche, surreale und melancholische Dramaturgie von *Raoul* ist der einer schamanistischen Jenseitsreise nicht unähnlich. Auf solchen begegnen Schamanen, wie auch die Hauptfigur der Inszenierung, häufig einer Reihe von Tieren und Wesen, sogenannten „Hilfsgeistern“ oder „Krafttieren“, die sie auf ihrem Weg warnen, unterstützen oder begleiten sollen. Jedes Tier weist, wie vergleichsweise auch in der Traumdeutung, eine spirituelle, psychologische oder mythologische Bedeutung auf und symbolisiert gewisse Begebenheiten und Emotionen. Sie verweisen vor allem auf verdrängte und verborgene Dinge aus dem Unterbewusstsein. Es soll kurz näher auf die Erscheinungsweise und Bedeutung dieser Tiere eingegangen werden, da diese mit dem Charakter einer spirituellen Reise in Verbindung gebracht werden können.

Der erste „Weggefährte“ Raouls ist ein überdimensionaler, Wels-artiger Fisch, der plötzlich in seinen Turm eindringt, zur Begrüßung mit Flossen und Kiemen wackelt, aber mit Argwohn und Ablehnung konfrontiert wird. Der Protagonist versteckt sich vor ihm, bemüht sich dann aber auf unbeholfene Weise darum, seinen Besucher zu „versorgen“: Er wühlt in seiner Tonne, die sich als Fass ohne Boden herausstellt, bietet ihm Fischfutter an, welches er dann doch lieber selbst verspeist, pfeffert ihn mit einer Mühle, begießt ihn mit Wasser und verlangt am Schluss sogar von dem

---

<sup>90</sup> vgl. Bates, Brian. *Der Spieler und der Zauberer. Der Schauspieler als moderner Schamane*. Hans Jürgen Baron von Koskull (Übers.). München: Wilhelm Goldmann Verlag. 1989. S. 34ff. Anm.: Bates bezeichnet den Schauspieler sogar als „modernen Schamanen“ und schreibt ihm übersinnliche Fähigkeiten im Sinne einer Inkarnation durch Geister und Götter zu.

Riesenfisch, in ein winziges Goldfischglas zu springen. Das Publikum ist hörbar amüsiert über die Absurdität dieser Interaktion.

Der Fisch steht als Symbol des Wassers sinnbildlich für das innere Selbst und das Unterbewusste, als Symbol Gottes auch für Hoffnung und Aufschwung und die Rettung des Menschen aus der Not.<sup>91</sup> Dementsprechend versucht der Fisch wiederholt, Raoul nach „draußen“ zu bewegen und manifestiert sich als eine Art richtungsweisende Instanz.

„Der Narr bleibt unbehaust, bleibt Meister der Leere, die als einzigen Halt in der Haltlosigkeit die Bewegung selbst befiehlt, das Unterwegssein, das Aus-sich-selbst-Heraustreten, auch wenn das Ziel unbekannt ist, [...]“<sup>92</sup>

Doch dieser dunkle Außenraum, der wohl Unbewusstes und Verdrängtes widerspiegelt, bedeutet für Raoul Kontrollverlust, weshalb meist schnell wieder der Rückzug in die Isolation des Hauses erfolgt.

In einer anderen Szene schläft Raoul senkrecht an die Wand gehängt wie in einem Kokon, ein offensichtliches Zeichen für die langsam voranschreitende Metamorphose der Figur. Als würde er träumen, taucht plötzlich sein Alter Ego wieder auf. Gekleidet mit einem elisabethanischen Halskragen und an einem Seil befestigt „fliegt“ dieser nun über die Bühne und bringt das Haus weiter zum Einsturz. Die Metallstangen der Wände formen sich, mit der Pferdekopf-Statue als Spitze, plötzlich zu einem riesigen, abstrakten Pferdewesen, das sich nun scheinbar „von selbst“ von der Bühne bewegt. In der Bühnenecke kommt ein gleichsam überdimensionaler, rabenähnlicher Skelettvogel zum Vorschein. Die Szene ist akustisch untermalen von einer atonalen Musik. Wie viele technische Mitarbeiter für diesen aufwendigen Bühnenumbau in Form eines visualisierten Traums tatsächlich zum Einsatz kamen, ist dem Programmheft leider nicht zu entnehmen.

Raoul begegnet weiters einem Blechskorpion, einer aus Seidentüchern geformten Qualle und einem ebenfalls aus Tüchern bestehendem Elefanten. Es ist auffallend, dass abwechselnd Wasser- und Landbewohner auftreten, die den Protagonisten unter Wasser, wie auch am Land oder in der Luft begleiten können. Dies

---

<sup>91</sup> vgl. Köb, Elisabeth S.: *Reisephilosophie. Über die Selbstveränderung in alternativen Welten*. Dipl.Arb. Universität Wien, 2001. S.189.

<sup>92</sup> Barloewen 1981, S. 37.

kommuniziert vielleicht auch, dass der „Versunkene“ langsam Land gewinnt, also vom Unbewussten ins Bewusste, oder vom Traum in die Realität vordringt. Sein beschränkter Kosmos löst sich augenscheinlich auf.

Raoul lässt sich im Laufe der Inszenierung zunehmend auf derartige Begegnungen ein, er scheint Stück für Stück ein Gespür für soziale Interaktion und Nähe zu entwickeln. Negativ konnotierte Tiergestalten wie Rabe oder Skorpion sollen Raoul wohl vor einem, aus Einsamkeit und Isolation resultierendem Unglück warnen. Sowohl die Qualle, als auch der Elefant agieren gegen Ende des Stücks als Boten und geben Raoul zu verstehen, dass es endgültig an der Zeit ist, aufzubrechen und loszulassen. Beide Tiere tauchen auf als er wieder aufgeben will, begleiten ihn ein Stück, fallen dann in sich zusammen und bleiben regungslos liegen. Dies bewirkt eine sichtbare Veränderung beim Protagonisten und führt die Handlung auf die nächste Ebene. Er versteht, dass an dem Ort an dem er sich befindet nur Verderben und Trauer existieren. Nach dem symbolischen Tod der Qualle zerstört er freiwillig sein restliches Haus und als auch der Elefant bewegungslos neben ihm liegenbleibt, steht Raoul auf, zieht sich an und geht zu seinem Alter Ego nach „draußen“. Der Akteur betritt die bisher verborgene Bühnenseite hinter den Tüchern und die Bühne taucht ins Black ab.

Das Gedankengut einer spirituellen (Jenseits-)Reise weist durchaus Parallelen zu dem Handlungsverlauf und der Figurenentwicklung der Inszenierung auf. Schamanen haben die Aufgabe, die eigene Seele oder die ihrer Mitmenschen zu ergründen, zu reinigen und zu heilen, was ihnen mittels der „Hilfsgeister“ und des Publikums innerhalb einer inszenierten Seance gelingt.

„[Schamanen] erfahren zB Umwandlungen ihrer Persönlichkeit wie eine Rückbildung in den Kindheitszustand oder die Erfahrung der Wiedergeburt, sie fühlen sich absterben und anschließend, durch eine erneute Geburt, ins Leben zurückkehren. Manche träumen dabei [...] Hinzu kommen, teils mehrfache, Metamorphosen in tierliche Existenzen. [...] Typisch sind auch Flugerlebnisse.“<sup>93</sup>

James Thiérree erklärt, dass Raoul selbst eine der Kreaturen sein könnte, denen er begegnet, weil er nicht wissen kann wer er ist bzw. dass er ein menschliches Wesen ist, ohne sich aus seiner Isolation zu befreien und anderen Lebewesen zu begegnen. Es ist nicht notwendig zu definieren, ob Raoul diese Begegnungen träumt oder

---

<sup>93</sup> Müller 2001, S. 106f.

phantasiert. Primär zählt die Funktion der Gegenspieler auf der Bühne und ihre Wirkung beim Publikum. Sie funktionieren als Schlüssel, um sich von verdrängten Ängsten zu befreien.<sup>94</sup>

"These surreal beings,' the performer says, 'give me something to interact with. It's important to convey Raoul's human qualities through visual effects'." <sup>95</sup>

Die Requisiten im Stück stammen aus dem trickreichen Repertoire des Zirkus, simple Gegenstände sorgen in Kombination mit dem passenden Schauspiel und vorgefertigten Toneffekten für Assoziationen mit Clowns und Zauberern und James' Zirkusvergangenheit wird präsent. Eingesetzt werden hierfür u.a. das bereits erwähnte „Fass ohne Boden“, aus dem der Protagonist – vergleichbar mit dem Zylinder eines Zauberers – schier endlos Dinge hervorkramen kann, sowie ein Wasserglas, das niemals voll wird, nicht sicht- aber hörbare Grillen- und Bienenschwärme, eine Polaroidkamera oder ein biegbarer Rundspiegel. Zu Requisiten, die nicht zur Hand sind, wird der Akteur kurzerhand selbst, wie etwa zur bereits erwähnten Radioantenne.

Trotz der angestrebten Aufrechterhaltung der Illusion für den Zuseher gewährt die Inszenierung diesem zweimal Einblick in die technische Maschinerie hinter der Bühne. Das erste Mal als Raoul versucht einen Kronleuchter in seinem Haus aufzuhängen. Plötzlich geht das Licht an und zwei schwarz gekleidete Techniker kommen ihm mit einer Leiter zur Hilfe. Diesen Bruch mit dem „Bühnenzauber“, d.h. das Sichtbar-Werden der sonst bewusst nicht sichtbaren Mitarbeiter versucht die Hauptfigur sofort mit einem Stück Vorhang vor dem Publikum zu verbergen, allerdings erfolglos. Beim zweiten Mal erscheint während des Schlussapplauses erneut der Riesenfisch auf der Bühne und Thiérrées Schauspieldouble kommt darunter zum Vorschein. Es wird erkennbar, dass die schwimmend-schwebende Bewegung des Fisches über die Bühne durch eine spezielle Rollvorrichtung unter dem Kostüm realisiert wurde. Doch auch diese Einblicke in die Theatermaschinerie änderten offensichtlich nichts an der speziellen Wirkung der Inszenierung auf das Publikum, auch in keiner der gesichteten Kritiken wurden diese erwähnt oder thematisiert.

---

<sup>94</sup> vgl. Greenfield 2010, *brooklynrail.org*, S.7.

<sup>95</sup> James Thiérrée, zitiert nach: Gladstone 2010, *timeout.org*.

### 3.4 Hallo Publikum, Hallo Raoul!

„Nun sage mir aber dieses von ihm, glaubst du, dass er stärker gegen die Betrübniß ankämpfen und ihr entgegenstreben wird, wenn von seinesgleichen gesehen, oder dann, wenn er in der Einsamkeit es nur mit sich selbst zu tun hat? Bei weitem wohl mehr, sagte er, wenn er gesehen wird.“<sup>96</sup>

Ein sehr wichtiges inszenatorisches Mittel in *Raoul* ist der Fall der vierten Wand und die damit einhergehende Funktion des Zuschauers als „Wegbegleiter“, bzw. „Reisegefährte“ der Hauptfigur. Die Intimität des Solo Plays zieht den Zuschauer direkt in das Geschehen, in die persönlichen Gedanken und Emotionen des Charakters, auf dem die alleinige Konzentration liegt. Dies stellt ein Stilmittel von experimenteller Qualität dar. Die Abwesenheit anderer Personen auf der Bühne steigert die Importanz des Charakters und kreiert einen speziellen Rapport zwischen Akteur und Zuseher. Die Imaginationskraft und Phantasie der Zuschauer wird dadurch besonders stark angeregt, da sie im Geiste vervollständigen müssen, was physisch nicht vorhanden ist.<sup>97</sup> Thiérrée weiß um diese Kraft, aus der er für seine erstes Solowerk schöpft.

Das Publikum wird von dem einsamen Protagonisten eine Weile nicht wahrgenommen, je mehr sich dieser jedoch mit dem eigenen Selbst auseinandersetzt, desto mehr beginnt er, sein unmittelbares Umfeld wahrzunehmen. Als dieser im zweiten Viertel des Stücks plötzlich die Menschenmasse vor sich entdeckt, steigt in ihm spürbar das Bedürfnis, sich dieser mitzuteilen, wenn auch auf eine eigenwillige Art und Weise.

„Je weiter das Ich in die reiche Tiefe des Sinnes und Gehaltes eindringt, umso dringender und brennender steigt in ihm das Verlangen auf, die innere Fülle an das Du überströmen zu lassen, die Mannigfaltigkeit der heimlichen Gedanken und Bilder gemeinsam zu betrachten.“<sup>98</sup>

Raoul spielt gerade Geige, als das Licht im Zuschauerraum angeht und der Sucher-Scheinwerfer sich wieder auf ihn richtet. Im ersten Moment erschrocken versucht er bald, Kontakt zu dieser fremden Menschenmasse aufzunehmen. Als ob er nicht

---

<sup>96</sup> Plato: *Der Staat: griechisch-deutsch*. (Originaltitel: *Politeia. Res publica.*). Zehntes Buch. Rüdiger Rufener (Übers.). Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2000. S.821.

<sup>97</sup> vgl. Catron 2000, S. 46ff.

<sup>98</sup> Poerschke, Karl: Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie. In: *Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*. Carl Niessen, Artur Kutscher (Hg.). Bd. 41. Emsdetten (Westf.): Verlag Lechte, 1951. S.13.

wüsste, dass er derselben Spezies angehört, imitiert er die einzige Begrüßungsgeste die er kennt und winkt mit seinem Arm wie der Riesenfisch zuvor mit der Flosse. Es folgt ein entscheidender Moment der Identitätskonstruktion der Figur: Raoul holt einen runden, biegbaren Spiegel unter dem Teppich hervor und hält ihn in Richtung Publikum. Die ersten Reihen können sich nun selbst beobachten und werden auch für die hinteren Reihen sichtbar. Die Figur freut sich sichtlich über diesen ersten Moment eines menschlichen „Wir“, dreht den Spiegel um und wird plötzlich von seinem eigenen Abbild überrascht, ein Anblick, der ihn aus der Fassung bringt. Der Spiegel ist hier nicht nur ein konventionelles Mittel zur Visualisierung des Irrealen auf der Bühne, die dreidimensionale Körperlichkeit des Abgebildeten wird im Spiegel außerdem zweidimensional. Dies beinhaltet eine Entmaterialisierung des Körpers, welche die Beziehung zwischen Körper und Bewusstsein reflektiert.<sup>99</sup>

Raoul ringt daraufhin mit seinem Spiegelbild, wie zuvor mit seinem „Zweiten Ich“ in Form des Schauspieldoubles. Der Spiegel klebt regelrecht an seinen Händen bevor es ihm gelingt, ihn abzuschütteln. Bisher bewegte sich Raoul in einem subjektiven Erinnerungsraum, doch die Spiegellamellen verdoppeln plötzlich seine physische Präsenz und projizieren seine Gestalt in seine Erinnerungsbilder, d.h. seine einsame (Phantasie-)Welt gerät ins Wanken.<sup>100</sup>

Auch die Zuseher im Theater werden in diesem Moment aus ihrer Funktion des passiven Beobachters herausgerissen, indem sie selbst zu Beobachteten werden, bzw. sich selbst beim Beobachten beobachten können. James Thiérree spielt hier, vergleichbar mit Samuel Beckett, mit den Erwartungen der Rezipienten, indem er die Dramatis Personae mit mehreren Identifikationsmustern ausstattet und mit der Situation spielen lässt.<sup>101</sup> Für Raoul, der bisher als leidendes Individuum inszeniert wurde, dessen Körper für ihn ein Fremdkörper zu sein scheint, wird die Publikumperspektive zum identitätsstiftenden Kontinuum, auf die er sich ab sofort wiederholt bezieht. Das Beobachtet-Werden wird für ihn zu einer Konstante seines Ich-Bewusstseins. Seine Selbstsuche wird fortan vom Gefühl des Wahrgenommen-Werdens bestimmt. Der Zuschauer wiederum ist damit konfrontiert, ständigen Metamorphosen und Modifikationen aktiv zu folgen, er muss immer neue Welt- und

---

<sup>99</sup> vgl. Brejzek 2003, S.19ff.

<sup>100</sup> vgl. ebda, S.51.

<sup>101</sup> vgl. Becker 1998, S.2f.

Selbstmodelle ent- und verwerfen und somit vielleicht auch über das eigene Ich reflektieren. Anders ausgedrückt befindet dieser sich auf einer Reise durch die eigene Imagination.<sup>102</sup>

Spätestens ab diesem zentralen Moment ist in der Inszenierung eine klare One-to-One-Kommunikation, eine wechselseitige Kommunikation zwischen Akteur und Publikum zu spüren, wie sie James Thiérrée in der Ankündigung von Raoul auf seiner Homepage beschreibt und erwünscht. Der Autor und Regisseur sieht sich selbst in einer ähnlichen Funktion wie das Publikum, als Beobachter der Metamorphose einer Theaterfigur, die die Wünsche nach Freiheit, Begegnung und Flucht widerspiegelt, welche aus der Einsamkeit resultieren. Der Regisseur, der durch die Verkörperung dieser Rolle leibhaftig vor seinem Publikum auf der Bühne steht, bittet dieses wiederholt, ihm zu folgen:

„Bref, j'aimerais, le moment venu, partager...ce moment venu. Avec vous, simplement. Etes vous d'accord?“<sup>103</sup>

Die zweigespaltene Figur bewegt sich weiterhin zwischen Aufrechterhaltung der Einsamkeit und Ausbruch aus dieser hin und her, d.h. Raoul fällt ab und an in sein altes Verhaltensmuster zurück und signalisiert all seinen Gegenspielern auf und vor der Bühne zu verschwinden, zeigt sich im nächsten Moment aber wieder erfreut über deren Anwesenheit. Eine weitere wichtige Geste im Stück ist Raouls Fotografieren des Publikums und der eigenen Person mit einer Polaroidkamera. Nachdem er den Zuschauern das Foto zeigt, das er von ihnen gemacht hat, setzt er sich – symbolisch für sein Selbstporträt – einen leeren Rahmen auf den Kopf, rüttelt daran und hängt sich buchstäblich selbst an die Wand. Anschließend wirft er den Rahmen weg, tritt nach „draußen“ und tastet erstmals sein Gesicht und daraufhin seinen Körper gründlich ab, was von einem lauten Uhrenticken unterstrichen wird. Ein Zeichen dafür, dass Raoul nicht mehr viel Zeit bleibt, sich aus seiner einsamen Lage zu befreien. Ab dieser „Rahmung des eigenen Ichs“ wird das Geschehen dynamischer und dem Protagonisten bleibt kaum mehr Gelegenheit, alleine auf der immer leerer

---

<sup>102</sup> vgl. ebda, S. 8ff.

<sup>103</sup> James Thiérrée, zitiert nach: Homepage der Compagnie du Hanne-ton. Zugriff: täglich unter: <http://www.compagnieduhanne-ton.com/FR/spectacle/raoul/1>.

werdenden Bühne zu verharren. So bleibt ihm bleibt am Ende nur eine Möglichkeit, nämlich vom Boden abzuheben und „davonzufiegen“.

### 3.5 Auf und Davon – Der Aufstieg

„Für Innenweltreisende wird die Fahrt ans Ende der Welt (...) zu einer Fahrt in die innere Unendlichkeit der menschlichen Seele, eine Weg ins bessere Jenseits innerhalb seiner selbst. Die Grenzüberletzung erfolgt also vertikal und wird zum Abstieg in die Unterwelt des eigenen Unterbewusstseins und zum Aufstieg in ideelle Welten.“<sup>104</sup>

Nach dem Bühnentod des Elefanten liegt Raoul eine Weile bewegungslos neben diesem in der mittlerweile kargen Szenerie. Plötzlich wird die Silhouette seines Alter Egos außerhalb der Tücherkulisse wieder sichtbar und oberhalb der Bühne geht ein helles Licht an. Der Protagonist steht auf, zieht sich – diesmal ohne Schwierigkeiten – seinen Mantel an und betritt die bisher verborgene Seite der Bühne. Die Figur hat ihre Verwandlung scheinbar positiv durchlaufen, ihre Angst überwunden und kann nun endlich den bisher vermiedenen Raum betreten. Der Ausbruch aus der Einsamkeit scheint geglückt. Ein Black verdunkelt die gesamte Bühne, bevor Raoul wieder zum Vorschein kommt. An eine metallische Schaukelvorrichtung mit langem Greifarm befestigt „schwebt“ er über die Bühne. Bei genauer Betrachtung wird er dabei von zwei schwarz gekleideten Technikern bewegt, was der „Schwebeillusion“ keinen Abbruch tut. Auf dem Kopf trägt er die Stirnlampe seines Alter Egos. Die beiden kämpfenden Seiten in ihm scheinen sich endlich geeinigt und zu einer konstanten Persönlichkeit vereint zu haben. Zum ersten Mal zeigt sich ein- und derselbe, glücklich und selbstbewusst wirkende Raoul seinem Publikum.

Nun geht das Licht im Zuschauerraum wieder an und der Protagonist „fliegt“ an einem Seil befestigt über die ersten Zuschauerreihen, berührt das Publikum an ihren Köpfen und Händen. Gebannte und staunende Gesichter sind zu vernehmen. Die anfängliche Abneigung und Scheu des Charakters ist scheinbar einer neu gewonnenen Neugier und Kontaktfreude gewichen. Auch die Zuschauer wurden längst aus dem Schutz der Dunkelheit und Anonymität gerissen und dürften mittlerweile aus dem passiven Zustand der Masse herausgewachsen sein. Versteckte psychische Komponenten aus Raouls Unterbewusstsein, wie Sehnsüchte, Spannungen, Ängste und Bedürfnisse, äußerten sich in Mythen, Träumen und Visionen. Durch diese „Reise in die Innenwelt“ hat der Protagonist

---

<sup>104</sup> Köb 2001, S.171.

einen erweiterten Lebenssinn gefunden, d.h. durch die Bewusstmachung von Teilen des Unbewussten fand eine Selbstveränderung statt.<sup>105</sup> Das Publikum als eine, auf das Aktionszentrum hin orientierte, geschlossene Einheit aus vielen denkenden Individuen ist imstande, in das fremde Bewusstsein einzudringen, es nachzuerleben „als ob“ es das eigene wäre. Dieses Nachleben vollzieht sich in diesem Fall aufgrund geistiger Vorstellung und Erinnerung.<sup>106</sup>

Der Akteur wird nun von der Vorrichtung gelöst und an ein Seil befestigt. Er schaut sich im Zuschauerraum noch einmal genau um, winkt, lächelt, richtet anschließend Blick und Arm nach oben, hebt senkrecht von der Bühne ab und alle Lichter gehen aus.

Es bleibt der individuellen Interpretation des Zuschauers überlassen, ob Raoul schlussendlich die Schwerkraft überwand und von der Bühne flog, ob hingegen der Versunkene vom Meeresboden an die Wasseroberfläche schwamm oder der Träumende aus einem langen (Alb-)Traum erwachte. Der Sinn bleibt derselbe, die Figur hat eine Metamorphose durchlaufen und ist aus ihrer Einsamkeit ausgebrochen. Hier hat definitiv eine „Reinigung“ des Charakters, d.h. eine Lösung des Konflikts im Sinne eines dramatischen Aufbaus stattgefunden. Die Reise durch das Unbewusste wird mit dem „Flug von der Bühne“ beendet, vergleichbar mit der Rückkehr des Schamanen in den Körper nach der Jenseitsreise. Es soll nicht behauptet werden, dass James Thiérrée ein Schamane ist, aber dass er sich hier durchaus an der Dramaturgie einer spirituellen Reise orientiert. Eine Beschreibung eines Schamanentrips, welche den Geschehnissen in Raoul erstaunlich ähnelt, soll an dieser Stelle als Vergleich angeführt werden:

„Der Schamane verfiel zunächst in einen knapp einstündigen Tiefschlaf, erwachte dann, sprang zitternd auf, seine Augen glänzten, er begann zu singen und zu tanzen, wobei seine Bewegungen zunehmend fahriger und wilder, seine Worte verständlicher wurden, wie in Fetzen zerrissen klangen. Die rasch sich steigernde Erregung begleiteten eine erhöhte Unempfindlichkeit gegenüber äußeren Sinnesreizen wie Schmerz, und euphorische Hochgestimmtheit. Als bald setzten auch Halluzinationen ein. Die Wahrnehmung des Schamanen veränderte sich, alles erschien ihm in den Dimensionen vergrößert und verschoben. Er hörte Stimmen, die ihn riefen, sich an ihn wandten – seine Geister kamen, dann erblickte er sie, antwortete, unterhielt sich mit ihnen. Dabei löste er sich allmählich vom Körper, den er jetzt unter sich sah, immer

---

<sup>105</sup> vgl. ebda 2001, S.176.

<sup>106</sup> vgl. Poerschke 1951, S.17.

tiefer sinkend, denn er selbst, seine Seele, flog nun mit den Geistern davon – er hatte sein ‚Flugerlebnis‘, [...]“<sup>107</sup>

Nicht umsonst werden die Rituale und Zeremonien von Schamanen in der Forschung oft als erste szenische Darstellung und somit als die ersten theatralen Aufführungen angeführt und mit dem Begriff einer Reise in Verbindung gebracht. Viele Theaterepochen und Gattungen bedienen sich bis heute dramaturgischer und inszenatorischer Errungenschaften des Schamanenkults, wie zB das sogenannte nicht-rationale oder absurde Theater, das japanische „*Butoh*“ Tanztheater oder das Theater der Grausamkeit. Auch ein Schamane schlüpft letztlich, ob tatsächlich magischer Heiler oder nur eine Art Schauspieler, in eine öffentliche Rolle und seine inneren Erfahrungen erreichen ihren Höhepunkt und ihre volle Bedeutung erst als Teil einer öffentlichen Aufführung, welche primär an Emotion und Vorstellungskraft appelliert. Wenn der Schamane sein Publikum einbezieht, ist dieses aufgerufen, der Figur zu antworten. Dieser Funktion bedient sich James Thiérrée durchaus, indem er sein Publikum wiederholt aufrief, ihm zu „folgen“ – in der Verabredung, nicht zu wissen wohin.<sup>108</sup> Der Regisseur „führt“ sein Publikum in einem Mix aus Schauspiel, Artistik und Clownerie durch die Aufführung und macht einer breiten Masse die bis heute wenig erforschte Kunstsymbiose des Zirkustheaters zugänglich. Dies gelingt ihm ganz konkret über die Figur Raoul. Der distanzierte Außenseiter eröffnet den Zuschauern mit gefallener vierter Wand Zugang in sein Seelenleben und stellt Visionen, Ängste, Wünsche und Träume visuell dar, um am Ende dieser Reise im Unbewussten sich selbst zu finden. Am Ende dieser inszenierten Innenweltreise durch das Sinnliche und Übernatürliche wird der Zuschauer in die Realität des Alltags zurückentlassen und findet durch die Reflexion über ausgelöste Gefühle, Erinnerungen oder Gedanken vielleicht auch ein Stückchen näher zu sich selbst.

Der öffentlichen Rezeption zufolge scheint sich James Thiérrées Wunsch an das Publikum erfüllt zu haben. Dieses sollte ihn als „Reise-, bzw. Spielleiter“ akzeptieren und der Figur mit Neugier und Entdeckungslust auf ihre Reise ins Ungewisse folgen. Das intime Spiel des solistischen Akteurs und die zahlreichen Zeichenträger fordern die Wahrnehmung und vor allem die Vorstellungskraft des Zuschauers heraus und

---

<sup>107</sup> Müller 2001, S. 83f

<sup>108</sup> vgl. Vitebsky, Piers: *Schamanismus. Reisen der Seele. Magische Kräfte. Ekstase und Heilung*. Markus Goeke (Übers.). Köln: Taschen GmbH. 2007. S.120f.

erzeugen durch die komplexe Dramaturgie eine Gesamtillusion. Die *Compagnie du Hanne-ton* überschreitet den gewohnten ästhetischen Rahmen der Bühne durch die Aneignung formaler Techniken und Stilmittel aus anderen Gattungen wie Zirkus, Zauberei, Artistik, Tanz oder Objekttheater und zitiert anhand szenischer Zeichen historische Kunstformen. Zudem irritiert die komplexe Dramaturgie die Perzeption des Zuschauers. Theater wird so zum Rahmenmedium, also zum Vermittler verschiedener Kunstformen und akzentuiert damit seine Funktion einer Aisthetisierung, d.h. des sinnlichen Wahrnehmbar-Machens des Abwesenden oder Unsichtbaren.



## 4. ROBERT LEPAGE

Die künstlerische Laufbahn des frankokanadischen Drehbuchautors, Dramatikers, Produzenten, Schauspielers, Theater- und Filmregisseurs Robert Lepage erstreckt sich bereits über mehrere Jahrzehnte und bringt eine beachtliche Anzahl an Werken in Theater, Oper, Film oder Stage Design hervor. Sein Inszenierungsstil ist gekennzeichnet vom Vermischen und Ineinanderfließen einer Vielzahl an Genres, Techniken, Sprachen und Kulturen, d.h. er arbeitet vor allem interkulturell und intermedial. Es werden im folgenden also seine prägendsten kulturellen und künstlerischen Wurzeln verortet, sowie wichtige soziale und politische Kontexte zu seiner Person aufgezeigt, da sich diese in seinen Inszenierungen manifestieren, bzw. darin thematisiert werden. Es soll ein Überblick über seine, für die anschließende Analyse von *The Far Side of the Moon* ausschlaggebenden und stichhaltigen Schaffensprozesse, Arbeitsmethoden und Werke gegeben, sowie das Theaterverständnis und die Arbeitsweise des Regisseurs und seiner Theaterformation *Ex Machina* erläutert werden.

### 4.1 Bilingualität - Eine kulturelle Metapher für Kanada

Robert Lepage wächst in einer sich wandelnden Gesellschaft, geprägt von politischem, ökonomischem und kulturellem Umbruch auf. Geboren 1957 in der ehemals französischen, später britischen Kolonie und heute kanadischen Provinz Québec, dreht sich das Leben der Familie Lepage und der dortigen Gesellschaft vor allem um eines: Die Durchsetzung von Bilingualität in Kanada und damit verbunden die Überwindung sprachlicher und kultureller Barrieren. Lepages französischsprachige Eltern eignen sich bei Auslandsaufenthalten die englische Sprache an und erziehen ihre Kinder – darunter die leiblichen Kinder Robert und Lynda, sowie zwei adoptierte Kinder aus England – von Anfang an zweisprachig, Französisch und Englisch. Aufgrund des vorherrschenden klerikalen Nationalismus, der konservativen Ideologie und der Dominanz weißer französischer Katholiken ist es für Lepages Familie, die zur anglophonen Minderheit des Landes zählt, jedoch schwierig, sich zu integrieren bzw. sich mit einer der beiden Gruppen zu

identifizieren.<sup>109</sup> Die Nationalisten der 1970er Jahre streben die alleinige Verwendung der französischen Sprache in Kanada an und sehen die englische Sprache als ein Symbol für deren Verlust und die politische Unterdrückung durch Großbritannien. Dennoch formt sich die kanadische Bevölkerung zunehmend zur multikulturellen Gesellschaft.<sup>110</sup>

Der bilinguale Robert, der zudem mit sexueller Ambiguität zu kämpfen hat und von Alopezie<sup>111</sup> betroffen ist, sieht sich umso mehr in die Rolle des Außenseiters und der Andersartigkeit gedrängt, was ihn schließlich in Depressionen stürzt. Zuflucht findet er jedoch in seinen künstlerischen und kulturellen Interessen. Er entwickelt ein ausgeprägtes Interesse für die Geographie, für das Reisen und für kulturelle Unterschiede zwischen Ländern und Kulturen und entdeckt so früh seine Leidenschaft für das Erzählen von Geschichten. Er ist fasziniert von den Kriegsgeschichten über Europa und Québec City, die seine Mutter für ihn konstruiert und rekonstruiert. Er orientiert sich an den Erzählstrategien seines Vaters, einem Taxifahrer, der in einem Mix aus lokalen Mythen, Fiktion und Realität regelmäßig Geschichten für Québecks Touristen kreiert. Aus diesen beiden prägenden Kindheitsfaszinationen schöpft der Frankokanadier Strukturen für sein späteres künstlerisches Schaffen. Die Hin- und Hergerissenheit zwischen zwei Welten, die ihm von Kindesbeinen an einverleibt ist, sein kindlicher Sinn für Wunder und Poesie und die Entdeckung des Unbewussten sind es, durch die er später seine theatralen Geschichten konstruiert und vermittelt.<sup>112</sup>

Nicht nur Robert Lepage, sondern auch Québecks Theaterszene hat aufgrund der vorherrschenden politischen und sozialen Umstände mit Einschränkungen und Schwierigkeiten zu kämpfen. Theatertexte und Bühnensprache müssen die Sprachbarrieren überbrücken und versuchen, Inhalte dennoch klar zu vermitteln und zu illustrieren. Aufgrund der Notwendigkeit der Übersetzung und der Dringlichkeit,

---

<sup>109</sup> vgl. Dundjerović, Aleksandar Saša: *Robert Lepage*. Routledge: New York, 2009. S.3

<sup>110</sup> vgl. Natmessnig, Lisa: *Theater der Metamorphosen: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Intermedialen am Beispiel Robert Lepage*. Dipl.arb. Universität Wien, 2009. S.40.

<sup>111</sup> Anm.: Der Begriff „Alopezie“ bezeichnet eine seltene Form von Haarausfall am ganzen Körper

<sup>112</sup> vgl. Dundjerović 2009, S.3f.

von beiden Bevölkerungsgruppen verstanden zu werden, greifen die Theaterautoren in Québec fortan zunehmend auf eine Theatralität zurück, die auf visuellen und akustischen Eindrücken, d.h. auf Bildern, Geräuschen, Musik, Licht und einem physischen Ausdruck basiert und imstande ist, jenseits von verbaler Sprache und interkulturell mit dem Publikum zu kommunizieren. Dies bringt zugleich den Vorteil mit sich, auch Publikum außerhalb von Québec und Kanada erreichen zu können. Andere Kunstformationen wie zB „*Carbone 14*“, „*LaLaLa Human Steps*“ oder der „*Cirque du Soleil*“ hatten bereits Wege gefunden, ihre Performances vor internationalem Publikum, unabhängig von ihrer Kulturpolitik, Sprache oder geographischen Lage zu kommunizieren und dienten somit als Inspiration.<sup>113</sup>

Vor allem heimische Dramatiker bemühen sich, durch das Erschaffen von Québécois-Charakteren auf der Bühne und unter Verwendung des Québec-Französisch, soziale und gesellschaftliche Themen der Provinz widerzuspiegeln und ein neues kulturelles Bewusstsein zu prägen. Die Sprache dient dem „*Nouveau Théâtre Québécois*“ dabei als primäre politische Waffe. Parallel zu dieser Tendenz entsteht eine radikale Reihe politisch orientierter Kollektivtheater, auch „*Jeune Théâtre*“ genannt, die mit Stil und Technik experimentieren und vor allem die gleichberechtigte Arbeit des Kollektivs ins Zentrum ihres Schaffens stellen.<sup>114</sup>

Auch Robert Lepages Theaterarbeit ist gekennzeichnet von einer heimatverbundenen, nationalen, aber zugleich – durch den Einsatz interkultureller und zeitgenössischer Technik- und Medienelemente – international verständlichen Bühnensprache. Er identifiziert sich stark mit seiner Heimat Québec. Die kulturellen und sozialpolitischen Kontexte der Stadt inspirieren ihn und sind ihm ein Anliegen, er steht diesen aber auch kritisch gegenüber und sieht es als seine Pflicht an, Québec mehr mit dem Weltgeschehen, d.h. mit anderen Traditionen und Kulturen zu verbinden, um Nationalismus, Negativdenken und Fremdenfeindlichkeit zu überwinden:

„I fight against the pettiness of my parents' world and the pettiness of the country and city I've chosen to live in. [...] We have to make a point of informing Quebecers about

---

<sup>113</sup> vgl. Dundjerović 2009, S.6.

<sup>114</sup> vgl. Natmessnig 2009, S.39.

what's going on elsewhere, of showing them what the world as a whole has to offer.“<sup>115</sup>

Lepages Inszenierungen sind daher geprägt von Bi- und Multilingualität und genrespezifisch situiert im interkulturellen und intermedialen Theater, thematisiert werden kultureller Austausch, vor allem die Kollision von Kulturen und Sprachen und damit verbundene Missverständnisse. Bilingualität und die kanadische Doppelidentität prägen Robert Lepage und seine Arbeit bis heute und er hat es geschafft, sein Theater mit einer globalen Lesart zu versehen. Er macht also nicht nur nationale Themen einem internationalen Publikum, sondern gleichsam internationale Themen einem nationalen Publikum zugänglich.

#### 4.2 Inspiration und künstlerischer Einfluss

Ähnlich wie James Thiérree führen auch Lepage seine Außenseiterposition und die damit einhergehende Einsamkeit im Alter von siebzehn Jahren direkt ins Theater, 1975 beginnt er sein Schauspielstudium am *Conservatoire d'Art Dramatique* in Québec. Das Theater ist für ihn ein Ort, an den er sich flüchten kann, um alternative Identitäten auszuprobieren und sich seinen Ängsten und Problemen zu stellen. Das Conservatoire unterrichtet vor allem psychologischen Realismus, welcher die Film-, Fernseh- und Theaterlandschaft Kanadas zu dieser Zeit dominiert, doch Lepage ist in den Augen seiner Lehrer nicht imstande, beim Schauspielen Emotionen zu empfinden. Er konzentriert sich stattdessen auf die Aktion und die Energie, welche während einer Performance Emotion erst entstehen lassen und versucht diese zu stilisieren, zu repräsentieren und zu symbolisieren.<sup>116</sup> Er beginnt, intensiv Alltagssituationen und menschliche Charaktere zu studieren und versucht diese primär durch Körper, Raum und alltägliche Gegenstände – also vorwiegend visuell – darzustellen. Transformationen auf verschiedenen Ebenen, egal ob psychologisch, figurenbezogen oder technisch – durch Licht, Bühne oder Requisite – nehmen für Lepage eine zentrale Stellung im Theater ein, er sieht sie als „Herz eines Rituals“.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Charest, Rémy: *Robert Lepage. Connecting Flights*. Wanda Romer Tayler (Übers.). Methuen: London, 1995. S.51.

<sup>116</sup> vgl. Dundjerović 2009, S.8.

<sup>117</sup> vgl. Walkenhorst, Birgit: *Intermedialität und Wahrnehmung. Untersuchungen zur Regiearbeit von John Jesurun und Robert Lepage*. Marburg: Tectum Verlag. 2005, S.37.

Die eigentliche Transformation oder Verwandlung auf der Bühne findet bei Lepage in der Erzählung selbst statt, während einer Aufführung durchlaufen seine Charaktere verschiedene Tests, die eine Metamorphose veranlassen.<sup>118</sup>

Nach seinem Abschluss 1978 nimmt Lepage an einem Workshop bei Alain Knapp in Paris teil. Dort lernt er, seinen eigenen dramatischen Stoff zu produzieren und zur Inszenierung zu bringen, sowie bereits bestehende Werke persönlich zu interpretieren. Im *Institut de la Personnalité Créatrice* arbeitet Lepage nicht nur als Schauspieler, sondern simultan als Autor und Regisseur, produziert seine eigenen künstlerischen Stoffe und Materialien, was später zu einem seiner Markenzeichen werden soll. Nach seiner Rückkehr aus Paris gründet er zusammen mit Richard Fréchette das *Théâtre Hummm*, wo er als Regisseur und Schauspieler tätig ist und zudem seine eigenen Texte zu Performances adaptiert. 1980 wird Robert schließlich Mitglied des neuen Québécois Experimentaltheaters *Théâtre Repère*, welches für ihn zum wahrscheinlich ausschlaggebendsten theatralen Einfluss wird. Die Mitglieder Richard Lessard und Anna Halprin arbeiten mithilfe der sogenannten „RSVP Cycles“<sup>119</sup>, einer kreativen Performance-Methode, die dem textbasierten Theater entgegen wirken soll. Wie der Name schon verrät, suggerieren die Cycles Kommunikation und Interaktion, sie verstehen sich als eine Einladung ans Publikum, auf das Gesehene zu antworten. Dabei wird vor allem mit Raum, Design und verschiedensten Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers gearbeitet und Improvisation steht im Zentrum des kreativen Prozesses.<sup>120</sup> Zudem steht beim *Théâtre Repère* die Pluralität verschiedener Künste und deren Verwendung bei der Produktion ihrer Stücke im Vordergrund. Verschiedene Medien wie Film, Malerei, Musikvideos oder Internet werden, live oder in aufgenommener Form, zu einer gemeinsamen visuellen Kultur zusammengestückt.

Lepage improvisiert in dieser Zeit viel und lernt, Objekte durch körperliche Interaktion spielerisch zu manipulieren, er schlüpft in die unterschiedlichsten Rollen, funktioniert Requisiten und Kostüme um und entwickelt dadurch ein sensibles Verständnis für das Produzieren theatraler Zeichen und Codes. Er arbeitet nach der Cycle-Methode,

---

<sup>118</sup> vgl. Charest 1995, S.134.

<sup>119</sup> [ = Repondez s'il vous plaît, übersetzt: bitte antwortet]

<sup>120</sup> vgl. Dundjerović 2009, S.9f.

bei der Theater nicht in der Reihenfolge „Text–Probe–Performance–Übersetzung“ stattfindet, sondern nach dem Prinzip „Probe–Performance–Übersetzung–Text“ funktioniert.<sup>121</sup>

Lepage versteht es, alltägliche Begebenheiten, Situationen oder Gegenstände emotional aufzuladen und durch exakt koordinierten technischen Einsatz in multiple Zeichen umzuwandeln. Er fordert seine Zuschauer auf, diese zu lesen und zu entschlüsseln. In seinen Theaterstücken behandelt der Regisseur dabei mit Vorliebe relevante Thematiken aus seinem eigenen Leben, seiner Erinnerung, seinen Interessen, Wünschen oder Träumen und bringt diese, gemixt mit zeitgeschichtlichen Fakten und Erinnerungen, zum Ausdruck.

„Nicht nur die räumliche und zeitliche, sondern auch die thematische Bandbreite [...] ist enorm: Lepage handelt unter anderem Kriege, KZ und Deportation, verschiedene Theaterformen, Aids, Homosexualität, zwischenmenschliche Kommunikation, kulturelle und ethnische Konflikte verschiedenster Art ab. Anhand des thematischen Bindeglieds der Fotografie und den darin angelegten, medienstrukturellen Möglichkeiten, werden Elemente privater und öffentlich-historischer Erinnerung im Rahmen des Theaters herausgearbeitet.“<sup>122</sup>

Durch die Transformation dieser Themen und Geschichten in spezifische Gesten und Bilder soll der Zuschauer diese nachvollziehen können, selbst wenn sie in einer oder mehreren verschiedenen Sprachen vorgetragen werden. Um auch das gesprochene Wort verstehen zu können, kommen bei internationalen Aufführungen meist filmische Übertitel zum Einsatz, was eine maximale Komplexität von Lesen und Hören erzeugt.<sup>123</sup> Dem Publikum wird dabei die Wahl gelassen, die vielen visuellen und akustischen Reize hinsichtlich Wahrnehmung und Aufmerksamkeit individuell zu konzentrieren, somit bleibt viel Raum für Interpretation und Bedeutungsproduktion.

Was Robert Lepage in seinen Regie-Anfängen ebenfalls stark beeinflusst ist seine Erfahrung mit der *La Ligue Nationale d'Improvisation*, einer Theatersport-Gruppe, welcher er 1984 beitrifft. Die Idee dahinter ist, Schauspieler mit verschiedenen Erfahrungen und Fachgebieten vor Live-Publikum und im Sinne eines Spiels oder sportlichen Wettbewerbs improvisieren zu lassen, um das Theater zu einem

---

<sup>121</sup> vgl. Charest 1995, S.178.

<sup>122</sup> Walkenhorst 2005, S.39.

<sup>123</sup> vgl. ebda, S.82.

aktiveren und unberechenbareren Ort zu machen.<sup>124</sup> Dieser Einfluss ist in Lepages späteren Arbeiten deutlich zu erkennen:

„As with any other devising process, Lepage creates performance from a group's unconsciousness, approaching collective material as a vast chaotic source of creativity, here the artist shapes and translates images into experiences that can be communicated to the audience.“<sup>125</sup>

Improvisation, das kollektive Zusammenspiel von Akteuren und Künstlern, der Einsatz verschiedener Medien und das Produzieren und Reproduzieren von eigenem, selbst kreierten Material sind zusammengefasst die wichtigsten Einflüsse und Arbeitsmethoden, auf die Lepage für die Umsetzung seiner Ideen zurückgreift. Er verfolgt die Idee vom Regisseur als Autor, mit eigener szenischer Schreibweise und Bühnensprache. Seine Theatertexte basieren dabei auf einer Collage aus Sprachen und Orten, seine Geschichten ziehen sich sprunghaft durch verschiedene Zeiten und Räume, bewegen sich durch Realgeschichte, Traumwelt und Phantasie und werden in Bilder umgewandelt, welche das Publikum am Ende für sich übersetzen kann.

#### 4.3 Der Weg zum „Theatermagier“

##### 4.3.1 «A successful production communicates a traveller's experience»

1984 erscheint das Théâtre Repère Projekt „*Circulations*“ von und mit Robert Lepage. Es wird das erste Stück, das auf seine Regiearbeit aufmerksam macht. Das Stück tourt durch Kanada und gewinnt anschließend den *Grand Prix* für die beste kanadische Produktion. 1985 folgt „*The Dragon's Trilogy*“ und Lepage erhält erstmals internationale Aufmerksamkeit, er begibt sich mit dem Stück auf Welttournee. Seine Arbeit wird von Kritikern verschieden kategorisiert und betitelt, zusammenfassend wird sie als internationales, zeitgenössisches, intermediales und/oder interkulturelles Theater, aber auch als mythisch-orientiertes Erzähltheater bezeichnet:

„[...] he was seen as someone who had managed to build a bridge between the world of visual, physical avant-garde theatre, post Pina Pausch, and the ancient tradition of the saga or epic storytelling.“<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S.11.

<sup>125</sup> Dundjerović 2009, S.14.

<sup>126</sup> Dundjerović 2009, S.14.

1986 folgt sein erstes Solostück „*Vinci*“, 1987 „*Polygraph*“ und 1988 „*Tectonic Plates*“. 1988 gründet er seine erste eigene Managementfirma „*Robert Lepage Inc.*“ (RLI). Von 1989 bis 1993 ist er künstlerischer Leiter des *Théâtre Français* im *National Arts Center* in Ottawa, in der Zwischenzeit inszeniert er selbst weiter. 1991 kreiert er seine zweite Soloperformance „*Needles and Opium*“. Die Art, wie er darin visuelle Technologie mit Live-Performance verbindet, erregt erneut internationales Interesse. Neben eigenem Material inszeniert er auch mit Vorliebe literarische Klassiker, William Shakespeare ist zB bis heute der von Lepage am häufigsten inszenierte Dramatiker. Vor allem mit seinen Interpretationen von „*Macbeth*“, „*Ein Mitsommernachtstraum*“ oder „*Der Sturm*“ feiert er Erfolge. 1993 feiert Lepage sein Debüt als Opernregisseur, er inszeniert eine Reihe von Werken für die *Canadian Opera Company*, arbeitet auch in New York und Tokio. Im selben Jahr kreiert er das Stage Design für Rockkonzerte von Peter Gabriel. 1994 erscheint schließlich sein erster eigener Film „*Le Confessional*“, eine Hommage an seine Kindheit in Québec. Lepage integriert nicht nur Film- und Videoelemente in seine Theaterarbeit, er beginnt auch einige seiner Werke zu verfilmen, adaptiert sie also von der Bühne auf die Leinwand, so zB „*Polygraph*“ (1996), „*No*“ (1998), „*Possible Worlds*“ (2000) und „*The Far Side of the Moon*“ (2003).<sup>127</sup>

Lepage hegt die Intention, künstlerische Arbeit mit alltäglichem Leben zu verbinden, also das Leben zwischen künstlerischer Repräsentation und Realität darzustellen. Dass Länder, Kulturen und das Reisen immer wieder zum Thema gemacht werden rührt nicht nur von der Faszination des Regisseurs für diese Dinge her, sondern liegt auch in seiner Ansicht begründet, dass das Überwinden geografischer Grenzen auch einen Weg zur Überwindung künstlerischer Grenzen bietet. Eine erfolgreiche Produktion kommuniziert seiner Meinung nach die Erfahrungen eines Reisenden:

„When you actually travel, you discover the essence of a country or a city, you perceive what makes it unique, what its soul is made of. In this sense, the shows are travel narratives and their success can perhaps in part be measured in the same way as we measure the success of a trip. We are either travellers or tourists. A successful production communicates a traveller's experience.“<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> vgl. Homepage *Ex Machina*. Zugriff am 13.8.2012 unter <http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage/>

<sup>128</sup> Charest 1995, S.37.

Lepage befindet sich wie zahlreiche andere Künstler selbst sehr viel auf Reisen und filtert aus seinen Länderbesuchen wichtige soziale und kulturelle Erkenntnisse und Eindrücke heraus, die er anschließend oder währenddessen in seine Arbeit integriert. Die Art der Wahrnehmung, die ein Mensch auf Reisen durchläuft, versucht er für den Zuschauer auf die Bühne zu adaptieren. Er kreiert Reisen durch Zeit und Raum, kommuniziert mithilfe eines beweglichen, wandelbaren Bühnenbilds, der Konzentration auf emotionales Schauspiel oder mechanischer Requisiten. Die „auf die Bühne gebrachte Metamorphose“ macht für Lepage diese „Reisedramaturgie“ möglich.<sup>129</sup>

Besonders das Aufeinandertreffen von Ost und West ist ein auffallend wiederkehrendes Motiv in seinen Werken, der Regisseur fühlt sich von asiatischen Künsten, besonders von japanischen, wie zB dem *Bunraku* oder *Nô* Theater, dem *Butoh* Tanz oder dem Schattenspiel inspiriert und adaptiert deren technische und ästhetische Ansätze oft in seine Arbeit. Er begründet dies folgendermaßen:

„My fascination with the East also helps me to understand the West. [...] When you look in the mirror, you see your opposite [...] It's like seeing the world turned inside out.“<sup>130</sup>

Japanische Künste konzentrieren sich stark auf Ritual des Narrativen, künstlerischer Reichtum wird aber dennoch aus der Vielfalt verschiedenster individueller Performances gewonnen, die nicht zwingend zusammenpassen oder aufeinander abgestimmt sein müssen. Die japanische Bevölkerung ist sowohl im Alltag als auch in der Kunst gewöhnt an eine Überfülle an visuellen und akustischen Reizen und geht deshalb auch als Publikum anders mit der Überproduktion an Zeichen und Codes um, als etwa westliche Zuschauer.<sup>131</sup> Robert Lepage, der beruflich häufig in Japan zu tun hat, inspiriert diese Haltung und er beginnt, mit verschiedensprachigen Künstlern aus unterschiedlichen Ländern und Formationen zu arbeiten und diese in sein neues Konzept zu integrieren. Performances sollen kreiert und anschließend durch andere Medien transformiert werden, um so eine Varietät an Zeichen und Codes zu kreieren.

---

<sup>129</sup> vgl. ebda, S.135.

<sup>130</sup> ebda, S.36.

<sup>131</sup> vgl. ebda, S.46.

#### 4.3.2 Ex Machina, La Caserne und Work-In-Progress

Das Jahr 1990 markiert den Beginn einer neuen Ära für den Multikünstler, er gründet die multidisziplinäre Performancegruppe „*Ex Machina*“.<sup>132</sup> *Ex Machina* steht in Lepage's Fall als Metapher für die Verschmelzung verschiedener Künste und Künstler, für die Verbindung zwischen Schauspieler und Technologie, wobei der Regisseur aber nicht gottgleich, d.h. alleinig das gesamte Geschehen lenkt, sondern ein gleichberechtigtes Kollektiv an Künstlern das Aufeinandertreffen von Mensch und Maschine steuert. Das Konzept der Gruppe, die sowohl aus ehemaligen *Repère*-Mitgliedern, sowie aus Opernsängern, Puppenspielern, Computerdesignern oder Videokünstlern besteht, ist es von Beginn an, Medien und digitale Technologien zu mixen und andere Gattungen, wie Oper, Film oder Installation in ihre Arbeit zu integrieren. Durch die Einführung von Sport und Wettbewerbsfähigkeit soll das Verständnis von „Theater als Spiel“ aufrecht erhalten werden.<sup>133</sup>

In erster Zusammenarbeit entsteht 1994 das bis heute erfolgreiche „*The Seven Streams of the River Ota*“, eine siebenstündige und siebenteilige Collage aus sieben Künsten, aufgeführt an sieben Orten. Bereits dieses Werk macht deutlich, wie schwierig sich die Analyse von Inszenierungen des Regisseurs erweist, da einzelne Aufführungen variieren und im Gesamthinblick auf die Inszenierung voneinander abweichen können. Dies geschieht aufgrund der praktizierten *Work-In-Progress* Struktur der Formation, bei der Improvisation und ein spielerischer–aktiver künstlerischer Prozess praktiziert werden. Dem Publikum soll die Aufführung dadurch gewissermaßen „unvollendet“ präsentiert werden, vergleichbar mit einer „inoffiziellen öffentlichen Probe“.<sup>134</sup> Robert Lepage arbeitet nicht nur an neuen Werken, er verändert und überarbeitet, unter Berücksichtigung zahlreicher „Mitspieler“, auch bereits bestehende. Er vergleicht den Proben- und Aufführungsprozess oft mit einer psychotherapeutischen Sitzung, in der die verborgene Seite einer menschlichen

---

<sup>132</sup> Anm.: *Ex Machina* ist eine Anlehnung an den Begriff „*Deus ex machina*“ aus der griechischen Antike.: „*Deus ex machina*. In der griechischen Tragödie Bezeichnung für den in der Regel mit der kranartigen Flugmaschine (...) inszenierten, überraschenden Auftritt eines Gottes, dessen Funktion darin besteht, dramatische Aporien zu lösen und das vom Mythos <geforderte> Ende herbeizuführen.“ In: Brauneck, Manfred & Schneilin, Gérard: *Braunecks Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 2 Bde. 4. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1986. S.277.

<sup>133</sup> vgl. Charest 1995, S.60.

<sup>134</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S.38.

Persönlichkeit vor einer beobachtenden Instanz zum Vorschein kommt.<sup>135</sup> Einige Erläuterungen des Regisseurs verdeutlichen dies am treffendsten:

„My shows are never really finished. I perform them, the the spectator indicates where the show is going on, tells you what it's about. So you have to be attentive to reviewers, to the audience, attentive to your colleagues, the people you work with, the technicians who orbit around you, the crew who tour with you. All this people inform you about exactly what it is you're saying and whether that's really what you want to say... That's how the show ends up writing itself.“<sup>136</sup>

Lepage betont die Wichtigkeit des Individuums und macht deutlich, wie wertvoll die Rolle des Publikums als aktiver Teilnehmer und Mitarbeiter in seinem Theater ist. Dieses soll seine Intelligenz und seine Phantasie benutzen, um am Ende dabei zu helfen, die einzelnen präsentierten Teile zu einem brauchbaren Ganzen zusammenzufügen.

„That's why I have a strange relationship with critics and reviewers, because I actually read reviews and I actually feed off them, because the way I work allows me to change my work [...]. My performance is my writing process. So if you work like that, you have to take what people say about it into account.“<sup>137</sup>

Die Stücke von *Ex Machina* sind darauf konzipiert, sowohl national – in Québec und Umgebung – aufgeführt zu werden, als auch international auf Tour zu gehen. Obwohl die Stücke stets überarbeitet werden, kann und soll sich der kreative Prozess nie völlig vom sozialen und kulturellen Milieu lösen, dem er entsprang. Die Beibehaltung von Bilingualität oder Mehrsprachigkeit sind daher substanziell, Übersetzungen der Stücke finden selten statt. Traditionelles Theater gehört laut Robert Lepage der Welt der Literatur, alles beginnt mit einem Text. Er selbst verfolgt aber lieber eine Idee von Theater als Treffpunkt für Architektur, Musik, Tanz, Literatur, Akrobatik, Spiel u.v.m. In der Vereinigung verschiedener Stile und Disziplinen will er Künstler zusammenbringen. Lepages Arbeit geht also nicht von einem Text aus, der gemeinsam gelesen und analysiert wird, bevor er auf die Bühne geht, wie es großteils im traditionellen Sprechtheater üblich ist. Die *Work-In-Progress* Struktur ist hauptverantwortlich für den Umstand, warum eine Verschriftlichung der Stücke bei

---

<sup>135</sup> vgl. Dundjerović 2009, S.24.

<sup>136</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Robert Lepage: L'office national du film du Canada. In: Homepage Ex Machina. *lacaserne.net*. Zugriff am 13.7.2012 unter <http://lacaserne.net/index2.php/exmachina/gallery/robertlepage/#id=album-44&num=0>.

<sup>137</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Fisun, Güner (29.1.2011): Theatdesk Q&A: Director Robert Lepage. In: Homepage Ex Machina. *lacaserne.net*. Zugriff am 15.7.2012 unter [http://lacaserne.net/index2.php/reviews/reviews\\_robert\\_lepage/](http://lacaserne.net/index2.php/reviews/reviews_robert_lepage/)

*Ex Machina* erst am ganz am Ende des Arbeitsprozesses, oft erst Jahre nach der Premiere geschieht und nicht wie bei konventioneller Theaterarbeit, durch eine Proben- oder Strichfassung, am Anfang einer Inszenierung steht.<sup>138</sup>

Robert Lepage und *Ex Machina* verdanken ihren mittlerweile weltweiten Erfolg vor allem ihrer technischen Raffinesse und einer harmonisch-stimmigen Zusammenarbeit, sowie der großen Bandbreite in der Verwendung und Integration diverser Medien. Da diese Arbeitsmethode ein exakt organisiertes Zusammenspiel aller Beteiligten erfordert und beim Publikum so eine illusionistische, „zauberhafte“ Wirkung erzielt, eilt Robert Lepage heute vermehrt der Ruf als „Theatermagier“ voraus. Ähnlich wie bei James Thiérree ist auch bei Lepage die Verbindung von Privatleben und Arbeit unter dem Aspekt des Reisens, d.h. der konstanten Fortbewegung, ausschlaggebend für die Dramaturgie und anschließend auch für die Wirkung der Inszenierungen.

Die Mitglieder von *Ex Machina* verbringen sehr viel Zeit bei der gemeinsamen Arbeit an Projekten und befinden sich ständig auf Reisen und Tourneen, was starken Einfluss auf ihren Alltag und ihr Privatleben hat und gewisse Bedürfnisse entstehen lässt. So benötigen sie etwa einen eigenen Koch für die tägliche Verpflegung oder internationale Büros zur besseren Kommunikation und Kooperation mit diversen Spielstätten und Partnern. Die Formation mit ihren Wohnwägen, dem vielen Gepäck und der mobilen Bühnenmenagerie wird von Zeit zu Zeit eine, dem Zirkus oder Wandertheater ähnliche Institution:

„All the paraphernalia of the circus might seem like mere decoration on the surface, but it reflects the underlying reality of the work. It tells you a lot about how the artists live and how their art transfuses their entire way of life.“<sup>139</sup>

1997 macht sich *Ex Machina* erstmals sesshaft, die Gruppe lässt sich in einem ehemaligen Feuerwehrhaus in Québec City nieder. „*La Caserne*“ wird zur fixen Probe- und Werkstätte, die auf die Bedürfnisse der Truppe zugeschnitten ist und in der unter selbstbestimmten Tempo und passenden Konditionen gearbeitet werden kann. Die technisch aufwendigsten Inszenierungen Lepages entstanden in Zusammenarbeit mit *Ex Machina*, viele in dieser multidisziplinären Produktionsstätte,

---

<sup>138</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S.48.

<sup>139</sup> Charest 1995, S.110.

etwa „*The Geometry of Miracles*“, „*The Tempest*“ und „*Zulu Time*“ (1998), eine neue Version von „*The Dragon's Trilogy*“ (2003), „*Buskers Opera*“ und das Programm „KA“ des *Cirque du Soleil* (2004).

Die Dreifach-Funktion als Autor, Regisseur und Schauspieler motiviert Robert Lepage vermehrt dazu, teils autobiographische Soloperformances zu kreieren, in denen er Künstlerbiographien mit seinem figurativen Alter Ego verbindet und zu einer Geschichte verspinnt.<sup>140</sup> Dies verdeutlichen seine frühen Solos „*Les Aiguilles et L'Opium*“ (1991), „*Vinci*“ (1996), sowie die drei Werke „*Elsinore*“ (1995), „*The Anderson Project*“ (2005) und „*The Far Side of the Moon*“ (2000), die beiden letzten gastierten 2009 und 2011 u.a. bei den *Wiener Festwochen*.

#### 4.3.3 Multi- und Intermedialität oder „Geschichten visuell hören“

Robert Lepage hegt nicht die Intention, das Medium Theater durch den Einsatz von anderen Medien zu ersetzen oder zu mechanisieren. Stattdessen möchte er, basierend auf dem Einsatz neuer Medien, neue Möglichkeiten und Darstellungsformen finden. Der Regisseur ist der Ansicht, dass die Entwicklung neuer Medien ältere Formen in ihrer Funktion nicht ablösen sondern befreien und so weitere Felder künstlerischer Möglichkeiten eröffnen.<sup>141</sup> Lepage verwendet Technik und Medien wie Film oder Fotografie beispielsweise wiederholt für Phänomene der Grenzüberschreitung bei seinen Charakteren, zB bei Drogeneinfluss, veränderten Bewusstseinszuständen, Rückblenden in die Vergangenheit, Träumen, Visionen oder Halluzinationen. Für ihn sind Illusion und Täuschung von zentraler Bedeutung für das Theater:

„In my understanding, the whole art of theatre revolves entirely around cheating - knowing when to trick the audience, when to cheat, and also when not to cheat.“<sup>142</sup>

Lepage wendet seine Kindheitsfaszination des Geschichten-Erzählens auf der Theaterbühne an, durch konstante Sprünge durch Zeit und Raum rückt er das mythische Erzählen ins Zentrum der Aufmerksamkeit seines Publikums. Er appelliert an dessen Erinnerungen, lässt sie bereits Vergangenes neu erfahren, indem er

---

<sup>140</sup> vgl. Natmessnig 2009, S.46.

<sup>141</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S.46.

<sup>142</sup> Charest 1995, S.145.

Räume konstruiert und mit Erzählstrategien verknüpft. Somit wird verdeutlicht, dass Geschichte – und gleichbedeutend seine Theaterarbeit – als immer fortlaufender, nie abgeschlossener und dynamischer Prozess zu verstehen ist.<sup>143</sup>

Der Regisseur ist also auf ständiger Suche nach alternativen Mitteln des Geschichtenerzählens, da sich seiner Meinung nach auch die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit des Publikums, welches täglich mit Fernsehen, Film oder Internet konfrontiert ist, stetig neu konzentriert. Dabei kommen ihm die Flüchtigkeit und Komplexität digitaler Medien besonders entgegen, sie bieten eine passende Möglichkeit zur Darstellung dieser Dynamik. Der narrative Wortschatz des Menschen ist aufgrund der zeitgenössischen, medialen Omnipräsenz neuer Medien hoch entwickelt und es existieren eine Unmenge an verschiedenen Formen und Mitteln, Geschichten zu erzählen, sei es durch Videoclips, Musik oder Fotografien, welche sich wiederum ständig neu definieren und konstruieren. „[...] so sind inzwischen eine diskontinuierliche Narration und alogische Bildfolgen von vornehmlich illustrativer Qualität absolut üblich.“<sup>144</sup>

Der einzige Weg für Theatermacher, den „Nerv der Zeit“ zu treffen und mit der Geschwindigkeit der komplexen Wahrnehmungskraft der Zuschauer mitzuhalten ist es laut Robert Lepage, eben diese narrativen Idiome auf die Bühne zu adaptieren. Er zeigt große Sensibilität bei der Verbindung von Musik, Bild und Text. Er traut seinem Publikum eine synästhetische Art der Wahrnehmung, plurale Medienkompetenz und die Kenntnis spezifischer Film- oder Videotechniken (wie zB Flashbacks, Flash Forwards oder Jump Cuts) zu und konstruiert auf dieser Basis eine multi- und intermediale Theatererfahrung. Der Rhythmus der Bildfolgen in seinen Produktionen entspricht dabei häufig der assoziativen Logik von Popsongs und Musikvideos. Musik besitzt für ihn sogar eine dominante Funktion bei der Rezeption von Bildern. Sie ist für ihn, vielleicht sogar mehr als Sprache, zentral für die Vermittlung von Inhalten, insbesondere bei jüngeren Zuschauergenerationen, die „Geschichten visuell hören“ können.<sup>145</sup>

---

<sup>143</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S. 47f.

<sup>144</sup> ebda, S.52.

<sup>145</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S.55f.

#### 4.4 Kollektives Theaterschaffen

Lepage ist ein Vertreter einer speziellen Form des intermedialen Theaters. Vor allem aufgrund seines Umgangs und seinen Erfahrungen mit dem Medium Film wird er oft als „Bildermacher“ mit einem „kinematographischen Regiestil“ bezeichnet. Für ihn persönlich sind jedoch alle Elemente einer Inszenierung gleichbedeutend und das Bild steht nicht im Vordergrund.<sup>146</sup> Was für ihn Film von Theater wesentlich unterscheidet, ist die Möglichkeit der Wahl. Im Film sieht der Zuschauer aufgrund gewisser Kameraeinstellungen und Perspektiven häufig „nur“ das, was ihn der Regisseur sehen lässt. Im Theater hingegen sieht jeder Zuschauer das Geschehen auf der Bühne anders als sein Sitznachbar, weshalb Theater eine Vielzahl an Lesarten zur Verfügung stellen sollte.<sup>147</sup>

Durch die Verwendung von Videomaterial auf der Bühne nutzt er jedoch genau diesen filmisch-konzentrierten Blick auch häufig dazu, um einen Gegenstand oder eine Begebenheit im Auge des Zuschauers besonders zu betonen. Aufgrund seiner Erfahrung als Theater- und Filmregisseur ist Lepage der Meinung, dass die Mittel und Instrumente, welche auf Bühne und Leinwand verwendet werden, zunehmend dieselben werden und dass man dies nicht bekämpfen, sondern akzeptieren sollte, wenn man zeitgenössisches Theater machen will. Daher will auch *Ex Machina* fortschrittlich, also immer am aktuellen Entwicklungsstand digitaler Medien bleiben und diese in Zukunft noch intensiver in die Theaterarbeit integrieren, was zB durch virtuelle Proben und Aufführungen gelingen soll.<sup>148</sup>

Trotz dem vielschichtigem Einsatz von Techniken des Films oder anderer Medien verstehen sich Robert Lepage und die Mitglieder von *Ex Machina* als „Theatermacher“, deren wesentliches Interesse in der Spontanität und Flüchtigkeit liegt. Sie hegen nicht die Intention, Theater als Medium ad absurdum zu führen. Die Beibehaltung dieser „theatralen Theatralität“ gelingt der Gruppe vor allem durch emotional aufgeladenes, deklamierendes Schauspiel sowie, trotz der häufig

---

<sup>146</sup> vgl. Charest 1995, S.126.

<sup>147</sup> vgl. ebda, S.166.

<sup>148</sup> vgl. Walkenhorst 2005, S.49.

inszenierten Gleichzeitigkeit von Theater- und Filmbild, einer theaterästhetischen Ganzheit in der Präsentation von Bildern und Figuren. Robert Lepage produziert eine erkennbare Grenzverwischung zwischen Virtualität und Realität, welche die Wahrnehmung des Zuschauers individuell herausfordert, ohne sie in Zweifel zu stellen, indem die neuen Medien selbst ins Zentrum rücken. Seine Stücke erzählen klar nachvollziehbare Geschichten und sind mythisch orientiert, so ist das Medium nicht einfach das Medium, welches für sich selbst steht, sondern hat die Aufgabe, eine Nachricht zu transportieren, also eine Geschichte zu erzählen. Das erklärt zum Beispiel die wichtige Rolle, die Gedächtnismedien und Zeitdokumenten in den Werken zuteil wird:

„Eine kontinuierliche Geschichtlichkeit des Menschen wird mit einer punktuellen, nicht-linearen Darstellung konzeptionell kontrastiert. [...] Die Wahrnehmung selbst gerät dabei unter das Skalpell der Medien (der Intermedialität), deren materieller Einsatz oder thematische Präsenz ist aber narrativ rückgebunden. Es kommt zu einer narrativen Reintegration des fragmentarisierten Blicks, bei der die Medien emotional aufgeladen werden.“<sup>149</sup>

Robert Lepage ist offenbar imstande, weltweit mit seinem Publikum zu kommunizieren. Er appelliert an Intelligenz, Phantasie und Emotion seiner Zuschauer und sorgt so für starke Identifikation und Einfühlung. Dies gelingt ihm nur durch das ständige Entdecken und Austesten neuer Möglichkeiten und der konstanten Be- und Überarbeitung seiner Arbeit.

„Sometimes, without realising it, you find something that touches the audience, and even something that might transform the audience. But one has no control over that. Picasso said that an artist's task is to discover things and then to find out what they are. That's absolutely true.“<sup>150</sup>

Durch den steigenden Bekanntheitsgrad des Regisseurs stieg auch die Anzahl der Zuschauer im Laufe der Jahre enorm und Lepage muss daher auf vergrößerte Technologien bauen und den Maßstab seiner Arbeit ändern, um dieselbe mythische Wirkung und Intimität auch vor sehr großem Publikum garantieren zu können. Die Höhe der Investitionen, humanen Ressourcen und technischen Mittel bedürfen der ständigen Anpassung an die jeweilige Situation und deren Ansprüche. Ohne die enge und exakte Zusammenarbeit des gesamten Kollektivs wäre dies nicht möglich. Der heute weltbekannte und zahlreich ausgezeichnete Multikünstler zählt aufgrund seines reformatorischen Umgangs mit intermedialen und interkulturellen Strukturen

---

<sup>149</sup> Walkenhorst 2005, S.86.

<sup>150</sup> Charest 1995, S.32.

im Theater daher mitunter zu den bedeutendsten Theaterpraktikern unserer Zeit.<sup>151</sup>

Seine Projekte und Werke basieren aber auf kollektiver Arbeit und sollen als gemeinsame Produkte von *Ex Machina* bzw. den jeweiligen Produktionspartnern wahrgenommen werden. Robert Lepage lehnt einen totalitären Regiestil, sowie den totalitären Gebrauch seines Namens für seine Werke ab. Seine Inszenierungen folgen, wie seine persönlichen und privaten Interessen, einer „Dramaturgie des Reisens“ und befinden sich durch die internationalen Touren auch tatsächlich auf der Wanderschaft. Im folgenden Kapitel wird Lepages „Reise zum Mond“ analysiert.

---

<sup>151</sup> vgl. Dundjerović 2009, S.25.



## 5. THE FAR SIDE OF THE MOON

In der Vorbereitungsphase seiner (Solo-)Performances beschäftigt sich Robert Lepage gerne mit einem historischen Ereignis oder einer spezifischen Persönlichkeit, geht dabei jedoch nicht von einem bestehendem Text oder Thema, sondern meist von einem Objekt aus. Dies liefert ihm wertvolle Assoziationen und somit den Ausgangspunkt für den Arbeitsprozess. Er setzt auf kreative Impulse aus seiner persönlichen Vergangenheit und Erinnerung und zieht daher in seinen Geschichten immer gewisse Parallelen zu seinem eigenen Leben. Dieses Material lässt er vor allem in seine Hauptfigur einfließen, bzw. kreiert eine Alter Ego Figur, also einen Charakter der es seiner Subjektivität erlaubt, mit der Außenwelt zu interagieren. Die oft kreierten Dramatis Personae sind keine genauen Abbilder Lepages, sie erlauben ihm aber, persönliche Ängste oder offene Fragen in seine Arbeit zu projizieren.<sup>152</sup>

Die Auseinandersetzung mit der Frage nach Identität und Fremdheit stellt das zentrale Paradigma für die Herangehensweise und schließlich das Kunst- und Kulturverständnis des Regisseurs dar. Um die Identitätsfrage zu beantworten greift er lokale und internationale Themen auf, besonders interessieren ihn die Unterschiede zwischen westlichen und östlichen Theaterformen und das Zusammentreffen verschiedener Kulturen.<sup>153</sup>

Den narrativen Ausgangspunkt einer Inszenierung bildet also häufig ein Quebecer Charakter, der etwas über sich selbst herausfindet, indem er seine Heimat verlässt und sich mit internationalen Kontexten oder anderen Kulturen auseinandersetzt. Dies spiegelt Lepages eigene Erfahrung wider und verlangt nach der erwähnten „Reisedramaturgie“. Vor allem seine Solowerke, bei denen er seine Dreifach-Funktion als Autor, Regisseur und Schauspieler am besten ausüben kann, handeln gerne von desorientierten, verlorenen Charakteren, die sich auf eine Reise zwischen Raum und Zeit begeben, um sich schließlich selbst zu finden, so auch „*The Far Side of the Moon*“.

---

<sup>152</sup> vgl. Dundjerović, Aleksandar S.: *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007. S.55f.

<sup>153</sup> vgl. Pfafl, Julia: *Québec inszenieren. Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage*. Peter Marx, Kati Röttger & Freidemann Kreuder (Hg.) Marburg: Tectum Verlag, 2005. S.112f.

Robert Lepage bewirbt sich 1999 bei einer Projekt-Ausschreibung des kanadischen *Council of Millenium Arts Fund* zum Thema „Vereinigung von Kunst und Wissenschaft“ zur Feier der menschlichen Errungenschaften des neuen Jahrtausends. Lepage hat die Idee, die für ihn ultimativste Verbindung von Kunst und Wissenschaft des neuen Jahrtausends zu thematisieren: Die Reise zum Mond. Mit der ursprünglichen Intention, ein Porträt über Buzz Aldrin, den zweiten Mensch am Mond zu erstellen, beginnt er während der Recherche über Neil Armstrong, die erste Mondlandung und die 1960er Jahre, eigene Erinnerungen, Phantasien und Wünsche dieser Zeit aufzuarbeiten. Ihn interessiert besonders das Spannungsfeld zwischen der pragmatisch-militärischen Eroberung von Neuland und der menschlich-romantisierten Vorstellung der Reise zum Mond. Der Regisseur verspürt das Bedürfnis, eine persönliche Verbindung zur Geschichte der Reise eines Mannes zum Mond herzustellen und er beschließt, diesen Mythos durch das Aufgreifen persönlicher Ressourcen für sich relevant zu machen. Durch das Kreieren eines Alter Ego will er symbolische Verbindungen und Assoziationen zu seinem eigenen Leben in den Diskurs einbauen, um so das Publikum über eine simple Geschichte in die Welt der Mythologie zu führen.<sup>154</sup>

„[...] ,to write, to create, you have to be a bit of a mythomaniac, you have to be able to amplify the stories you hear, give a larger dimension to the stories you invent. This is how you transform them into legends and myths.“<sup>155</sup>

Lepages Konzept gewinnt den, mit 200.000 Dollar prämierten Wettbewerb und er entwickelt daraus sein viertes Soloprojekt. Zum Ausgangspunkt für den Plot wird für den Kanadier der Tod der eigenen Mutter. Aufgrund prägender Kindheits- und Jugenderinnerungen, welche er mit ihr und der Zeit der ersten Mondlandung verbindet, wird der Mond für ihn zur perfekten Reflexion seiner Ideen:

„The idea of the moon as a mirror and reflection is perpetuated by the human need to see and to be seen – to be recognized and therefore not alone. The moon gives Lepage the perfect symbol of humanity’s reflection of itself and it’s own ego (...) and the ideal metaphor for the passing millenium.“<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> vgl. Dundjerović, Aleksandar S.: The Multiple Crossings to The Far Side of the Moon: transformative mise-en-scène. In: *Contemporary Theatre Review*. Vol. 13 (2). Routledge Taylor & Francis Group, 2003. [S.67-82]. S.76.

<sup>155</sup> Robert Lepage, zitiert nach Dundjerović 2003, S.80.

<sup>156</sup> Dundjerović 2007, S.66.

In einem Mix aus persönlichen Ressourcen, wissenschaftlicher Zeitgeschichte und dem Mythos der Mondreise sollen zentrale Themen wie menschliche Obsession, Tod, Einsamkeit, Narzissmus und Selbstreflexion verarbeitet werden.

1999 startet *Ex Machina* den Arbeitsprozess in der hauseigenen Spielstätte *La Caserne* und Lepage sammelt Materialien und Ressourcen, die seine Funktion als Bühnenautor unterstützen, bei der ihn kollektive Ideen und die Partizipation aller Beteiligten erst zum eigentlichen Schreiben führen. Der Proberaum gleicht einem Versuchslabor. Auf der einen Seite sammeln sich transparente Spiegel und Leinwände, auf der anderen Seite Audio- und Videoequipment, Computer und Projektoren. Zusammen mit Recherche-Material über Mondlandung und Raumfahrt, einer Waschmaschine und einigen Puppen bildet diese Ansammlung die Grundlage für Bühnenbild, Requisiten und technische Effekte. Der Regisseur sucht nach den Verbindungspunkten zwischen poetischem, verbalem und visuellem Ausdruck.

Eine erste Bühnenversion mit dem Titel „*La face cachée de la lune*“ wird am 29. Februar 2000 am *Théâtre du Trident* in Québec uraufgeführt. Die Uraufführung stellt aber nur den ersten Zyklus in der Cycle-Methode des Regisseurs dar. Im selben Jahr präsentiert er eine bearbeitete Version mit dem Titel „*The 12th House*“ auf dem *Toronto International Festival*. Diese zweite Phase dient als Vorbereitung für die internationale Tour. Das Stück wird gekürzt, von Französisch auf Englisch übersetzt und begibt sich mit dem Titel „*The Far Side of the Moon*“ zu den ersten Gastspiel-Stationen durch Kanada, die USA und Europa. Nach Schweden, Dänemark, Deutschland und Frankreich gastiert das Stück im November 2000 im Rahmen des „*Steirischen Herbst*“ auch erstmals in Österreich. Im Jahr 2003 beschließt der Kanadier sein Werk zu verfilmen, weshalb Ensemblemitglied und Schauspieler Ives Jaques an seiner Stelle die Hauptrolle in der Bühnenversion übernimmt. Der Regisseur zieht sich von der Tour zurück. Die gleichnamige Kinoadaption mit Robert Lepage in der Hauptrolle erscheint im September 2003 beim Toronto Film Festival.<sup>157</sup>

*The Far Side of the Moon* befindet sich mittlerweile seit dreizehn Jahren auf Tour und wurde in über fünfundvierzig Städten weltweit aufgeführt. In diesem Zeitraum lassen

---

<sup>157</sup> vgl. Dundjerović 2003, S.73f.

sich unterschiedliche Spieldauern und szenische Differenzen in den Aufführungen feststellen, was in der Work-In-Progress Struktur von *Ex Machina* begründet liegt. Auf Kritiken und die Reaktionen des Publikums wird viel Wert gelegt, wichtige Erkenntnisse werden aufgenommen und in der Performance umgesetzt, diese wird sozusagen jeden Abend ein kleines Stück neu geschrieben. Es lässt sich aber behaupten, dass die Inszenierung mit dem 2007 auf *L'instant même* erschienenen, gleichnamigen Damentext von *Ex Machina* – und damit sieben Jahre nach ihrer Erstaufführung – grundlegend fixiert und strukturiert wurde. Die Textfassung stimmt, bis auf kleine Details, mit den gesehenen Bühnenversionen überein. Julia Pfahl, die sich intensiv mit dem Werk Robert Lepages beschäftigt, hielt hinsichtlich *The Far Side of the Moon* fest:

„Von der Kritik wurde diese Produktion Lepages einstimmig als die technisch brillianteste, die poetischste und auch die intimste all seiner Inszenierungen bewertet. [...] die Geschichte [oszilliert] zwischen trivialen Alltagsbegebenheiten und philosophischer Reflexion, zwischen sprachlichem Witz und poetischem Schwermut, zwischen grotesken Episoden und Momenten der Bitterkeit und Melancholie [...].“<sup>158</sup>

Zur folgenden Analyse herangezogen werden die oben genannte Textfassung von *La Face cachée de la Lune*, ein Theaterbesuch vom 21. Mai 2011 im *Burgtheater* im Rahmen der *Wiener Festwochen*, eine Videoaufzeichnung vom Juli 2003 im Pariser *Théâtre National de Chaillot*, sowie verschiedene Kritiken, Artikel und Interviews.

## 5.1 Einer für alle(s) – Das Monodrama

Ein Monodrama ist nach Bernhard Poloni ein, für einen einzigen handelnden und sprechenden Darsteller und eventuell stumme Nebenrollen konzipiertes Theaterstück. Text und Handlung werden dabei oft durch den Einsatz technischer Medien wie Fernsehen, Telefon, Videoprojektion oder Musik verstärkt.<sup>159</sup>

Nach der Definition von Manfred Pfister erschöpft sich bei einem sogenannten Monodrama zudem der ganze Haupttext im Monolog einer einzelnen Figur, welcher häufig dazu dient, dem Zuschauer in ökonomisch geraffter Form Informationen über die Vorgeschichte oder die Handlungsabsichten der Hauptfigur zu übermitteln. Im

---

<sup>158</sup> Pfahl 2005, S.102.

<sup>159</sup> vgl. Poloni, Bernhard: Monodrama. In: Brauneck 1986, S.665.

Monodrama ist der Monolog kein in sich bedeutungsneutrales, durch das Medium vorgegebenes Formelement, sondern soll vor allem auf die Thematik von gestörter Kommunikation, Isolation und Entfremdung eines Individuums verweisen.<sup>160</sup>

Louis Catron zählt das Monodrama zu einer der künstlerisch wertvollsten und mächtigsten Ausdrucksformen des Theaters, da dessen Wurzeln in prähistorischen Zeiten – lange vor organisierten, formalen Theaterformen – begründet liegen. Grundsätzlich befindet sich dabei ein Akteur auf der Bühne, der aber durchaus eine Variation verschiedener Charaktere verkörpern kann, das Monodrama kann also auch die physische Präsenz von anderen bedeuten, egal ob sichtbar oder unsichtbar auf der Bühne.<sup>161</sup>

In *The Far Side of the Moon* sind alle oben genannten Bedingungen für die Definition als Monodrama gegeben. Robert Lepage, bzw. aktuell Yves Jaques, übernimmt alle Rollen des Stücks, d.h. er verkörpert den Protagonisten Philippe, dessen Bruder André, deren gemeinsame Mutter, sowie einen Arzt und den Kosmonauten Alekseï Leonov. Er spricht daher meist im Monolog. Die Entwicklung der Charaktere und der Handlungsverlauf werden unterstützt und vorangetrieben durch zahlreiche technische und szenische Hilfsmittel wie Licht, Ton, Spiegelelemente, Requisiten oder Videoprojektionen. In Sprache und Auftreten zeugen Philippes mangelndes Selbstbewusstsein und die fehlende Überzeugungskraft als Autoritätsperson, sowie Andrés Zynismus und seine Angewohnheit, sich durch Ausreden aller Art jeglicher Verantwortung zu entziehen, von fehlender, bzw. gestörter Kommunikation und Entfremdung. Sprache wird in Lepages Produktionen aber grundsätzlich degradiert, d.h. sie fungiert nicht als primärer Informationsvermittler, sondern als ein Bedeutungsträger neben zahlreichen anderen Theaterzeichen. Da die Charaktere auch miteinander ins Gespräch treten, kommt nicht nur die Form des Monologs, sondern vor allem die des „Dialogisierten Monologs“ zum Einsatz. Das Gegenüber wird dabei durch die Anrede geschaffen und es entstehen semantische Richtungsänderungen innerhalb des Monologs, indem der Soloakteur die Reaktionen, d.h. den semantischen Kontext der angesprochenen Person, imaginiert. Diese „Dialogisierungstendenz“ findet ihr „apostrophiertes Gegenüber“ in der

---

<sup>160</sup> vgl. Pfister 2001, S.186ff.

<sup>161</sup> vgl. Catron 2000, S.24.

Wendung ans Publikum.<sup>162</sup> Der einzig „wirkliche“ Dialog des Stücks findet in Form einer akustischen Einspielung statt, in der Szene „SETI“ ist der Dialog zwischen einer Moderatorin und einer SETI-Mitarbeiterin im Rahmen einer Fernsehsendung zu hören. Lepage greift bei der Inszenierung aber grundsätzlich bewusst auf Alltagssituationen zurück, in denen eine Einwegkommunikation völlig natürlich erscheint. So bleibt die Illusion eines Dialogs bestehen, wie etwa bei wissenschaftlichen oder universitären Vorträgen, Telefongesprächen, Fernsehmoderationen oder dem Kommentieren von Videobildern.<sup>163</sup>

Das Publikum fungiert also nach dem Sender-Empfänger-Prinzip indirekt als Plenum, Fernseh- oder Videozuschauer. Es wird aber nur zu Stückbeginn vom Akteur direkt angesprochen und durch die Aufrechterhaltung der vierten Wand von diesem später nicht mehr wahrgenommen. Eine erste Anmerkung des Regisseurs zu Beginn des Stücktextes, bzw. der Aufführung, bereitet die Leser, bzw. das Theaterpublikum auf diese dramatische Form und die dadurch erforderliche Rezeptionshaltung vor:

„Les lecteurs sont invités à considérer le texte comme les spectateurs voyaient le spectacle, notamment en ce qui a trait à l'entrée des personnages, interprétés par un comédien unique. Aussi leur apparition ou leur transformation sur scène précède-t-elle parfois leur identification. L'interlignage accru au sein d'une même réplique indique une brève pause.“<sup>164</sup>

Die Textfassung ist in französischer Sprache geschrieben, Spielort und Heimat der Charaktere ist Québec. Die in Paris aufgezeichnete Theateraufführung fand in französischer Sprache statt, die Burgtheater Aufführung hingegen wurde bilingual, in Englisch und Französisch – den Muttersprachen des Regisseurs, mit deutschen Übertiteln gezeigt. Die Stückeinteilung erfolgt nicht in Akte, jedoch in 23 Szenen inklusive Prolog. Mittels kurzer Überschriften werden jeweils Ort oder Ereignis beschrieben. Leerstellen und Lücken im Text implizieren die gesprochenen Pausen des Protagonisten, in denen ihm seine jeweiligen, vom Publikum zu imaginierenden Dialogpartner antworten. Die Geschichte wird chronologisch erzählt, Ausschnitte aus Gegenwart und Vergangenheit der beiden Brüder werden jedoch, abwechselnd mit jener der amerikanisch-russischen Raumfahrt, in Form von Rückblenden

---

<sup>162</sup> vgl. Pfister 2001, S.184f.

<sup>163</sup> vgl. Natmessnig 2009, S.90f.

<sup>164</sup> Lepage, Robert: *La face cachée de la lune*. Québec: Les éditions de L'instant même et Ex Machina, 2007. S.12.

eingeschoben. Das solistische Schauspiel wird durch vorproduziertes und Live-Videomaterial, Lichtstimmungen und Klanglandschaften verstärkt, die einzelnen Elemente stehen aber nicht für sich oder stören sich gegenseitig, sondern erzählen gemeinsam einen narrativen Inhalt – ein typisches Merkmal des spezifischen intermedialen Inszenierungsstils Lepages. Die Qualität des Stücks besteht für ihn darin, dass es dem Prinzip populärer Unterhaltung folgt und sich aus lauter einzelnen Nummern zusammensetzt, die ein Eigenleben haben und ausgebaut werden können. Er vergleicht dies mit der Tradition der „Lazzi“ in der *Commedia dell'arte*.<sup>165</sup> Die Charaktere können durch Regieanweisungen, d.h. szenisch durch Auf- und Abtritte, prägnante Kostüm-, Masken- oder Bühnentechnische Veränderungen und anhand der schauspielerischen Darstellung voneinander unterschieden werden. Bühnenbild und Requisiten werden ebenfalls in jeder Szene genau beschrieben und liefern Hinweise dazu, wo sich die Figur gerade befindet. Die Elemente sind jedoch höchst transformativ, also beliebig beispiel- und verwendbar und erfüllen auf der Bühne nicht unbedingt dieselbe Funktion wie im Alltag. Eine zusätzliche Wahrnehmungsebene ist bei internationalen Aufführungen durch eingeblendete Übertitel gegeben, die den französisch-englischen Text in die jeweilige Landessprache übersetzen. Auf diese Weise kreiert Lepage eine theatrale Erfahrung, welche eine multiple Wahrnehmung der Zuschauer fordert und deren Aufmerksamkeit schärft. Diese sollen gleichzeitig ein non-lineares Raum-Zeit-Kontinuum und Assoziationen begreifen, abwesende Gegenstände und Charaktere imaginieren, zahlreichen Bildern folgen und szenische Zeichen entschlüsseln können. Die solistische Darstellung sämtlicher Figuren schafft eine intime Atmosphäre, die eine besondere Verbindung zwischen Akteur und Publikum herstellt, was die besondere Wirkung des theatralen Erzählens erhöht.

Das Publikum wird zu Beginn des Stücks vom Regisseur in dieses eingeführt, erhält sozusagen eine Rezeptions- oder Interpretationshilfe. Im Prolog fungiert Lepage, bzw. Yves Jaques, als tatsächlicher Erzähler und begibt sich hinsichtlich der Lesart des Textes in eine richtungsweisende Position. Er steht mit dem Rücken zum Publikum vor einer riesigen Spiegelfront und spricht zuerst, an sein und das

---

<sup>165</sup> vgl. Klett, Renate: *Nahaufnahme Robert Lepage. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin: Alexander Verlag, 2009. S.106. Anm.: Lazzi waren clowneske, meist pantomimische Einlagen während eines Stücks in der *Commedia dell'arte*.

Spiegelbild des Publikums gerichtet, von der dunklen Seite des Mondes und dem russisch-amerikanischen Raumfahrt-Wettstreit. Danach dreht er sich um und richtet sich mit folgenden Worten an die Menge:

„Le spectacle de ce soir s’inspire en quelque sorte de la compétition entre ces deux peuples pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l’autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité.“<sup>166</sup>

Schon vor der ersten Szene wird erklärt, dass die Raumfahrtdebatte hier als „Mittel zum Zweck“ dient, um die Geschichte zweier Brüder zu erzählen, deren Blick auf den Anderen – wie ein Spiegelbild – eigene Eitelkeiten und Verletzungen preisgeben soll. Der Zuschauer muss sich von Anfang an darauf einstellen, dass hier nicht nur über sichtbare Elemente eine Geschichte erzählt wird, sondern diese vor allem in seinem Kopf, also mithilfe seiner Phantasie, entsteht.

## 5.2 Amerika gegen Russland oder der Wettstreit zweier Brüder

„Träume müssen utopisch sein, es muss unmöglich sein, sie zu verwirklichen. Ein Traum, der vernünftig ist, ist langweilig, die Spannung kommt aus dem utopischen Moment.“<sup>167</sup>

Philippe, wie Robert Lepage geboren 1957 in Québec, ist ein schüchtern-verträumter Einzelgänger, der von Misserfolg und Verlust geplagt ist. Der Wissenschaftler lebt allein, arbeitet in einem Telefoncenter, hat keine Freunde und stößt mit seiner Dissertationsthese über den menschlichen Narzissmus auf wenig Erfolg. Seit seiner Kindheit ist er fasziniert von dem unergründlichen Universum und der Raumfahrt, bewegt sich stets zwischen Realität und Phantasie, sozusagen zwischen Erde und Weltraum hin und her. Sein Fachgebiet ist die Philosophie der Wissenschaftskultur, er untersucht die Auswirkungen wissenschaftlicher Ereignisse auf die Gesellschaft am Beispiel der russischen Raumfahrt. Seine Doktorarbeit beschäftigt sich mit dem russischen Wissenschaftler Konstantin Tsiolkovsky, dem Erfinder eines utopischen Weltraumfahrtstuhls, der durch die Stratosphäre Weltraumtouristen ins All führen sollte. Er prophezeite den Menschen, dass sie eines Tages zum Mond reisen und dort „in Schwerelosigkeit leben“ könnten. Es sei der perfekte Zufluchtsort für

---

<sup>166</sup> Lepage 2007, S.15.

<sup>167</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Klett 2009, S.115.

diejenigen, die „ein schweres Leben führen“. Philippe teilt den Kindheitstraum von einem besseren Leben in einem „Weltraumschloss“ mit dem Wissenschaftler.<sup>168</sup>

Der sowjetischen Raumfahrt gelingt es 1959, erste Bilder der hinteren, von Meteoriten zerstörten und vernarbten Seite des Mondes zu veröffentlichen. 1968 ist es aber ein amerikanisches Raumfahrtkommando, das diese Seite des Mondes erstmals persönlich erkundet. Philippe will anhand dieser Raumfahrtdebatte beweisen, dass die Weltraumforschung des 20. Jahrhunderts nicht in Forscherneugier, sondern in purem menschlichem Narzissmus begründet liegt. Bedingt durch den Tod seiner Mutter, dem Misserfolg mit seiner These, die Auseinandersetzung mit seinem jüngeren Bruder André und den Dreh eines Home-Videos für intelligentes Leben im All beginnt Philippe schließlich, sich intensiv mit der eigenen Identität auseinanderzusetzen.

André ist der jüngere Bruder und trotz äußerlicher Ähnlichkeit das genaue Gegenteil von Philippe. Der homosexuelle Wettermoderator ist privat und beruflich erfolgreich und wird von seinem Bruder dafür geächtet, von den Errungenschaften aus Raumfahrt und Wissenschaft – in diesem Fall in Form des Satellitenbilds – kommerziell zu profitieren. Philippe hält den notorischen Lügner für oberflächlich, konsumorientiert, geldgierig, spießig und narzisstisch. Zugleich beneidet er ihn aber für seinen Mangel an Neugier, sein fehlendes Bewusstsein und Mitleid für andere, da er selbst sich durch diese Eigenschaften nur im Weg steht. André interessiert sich weder für Wissenschaft und Forschung, noch für seinen älteren Bruder oder den Nachlass der Mutter. Für ihn zählt Geld, nicht Gefühl, er teilt die Philosophie vom „Geld als Besucher“, das „ganz schnell wieder abhaut, wenn es sich irgendwo nicht wohl fühlt“.<sup>169</sup> Im Gegensatz zu Philippe zieht er es vor, alle Schritte des Lebens zu planen und nichts dem Zufall zu überlassen. Für Misserfolge ist Philippe seiner Meinung nach selbst verantwortlich, im Laufe des Stücks wird aber auch deutlich, wie sehr er seinen älteren Bruder bewundert.

---

<sup>168</sup> vgl. *La Face cachée de la Lune*. Regie: Robert Lepage. Kanada 2003. DVD-Video. *Die andere Seite des Mondes*. Köln: Flax Film GmbH & Co. KG. 2006.

<sup>169</sup> vgl. ebda.

Bedingt durch den Tod der Mutter treten die distanzierten Brüder wieder vermehrt in Kontakt und für beide wird diese Konfrontation zu einer Reise in die Vergangenheit, in die Phantasie und schließlich ins Innere ihrer Selbst. Die Brüder lernen sich und den Anderen im Laufe dieser Entwicklung neu kennen und gelangen zur Erkenntnis, dass man ein familiäres Band nicht trennen kann und man miteinander mehr bewirkt als gegeneinander. Diese Einsicht spiegelt sich real-historisch in der gemeinsamen „Apollo-Sojus-Mission“ von Russland und Amerika im Jahr 1975 wider, welche den Wettstreit zwischen den beiden Ländern damals beendete.<sup>170</sup>

The *Far Side of the Moon* handelt also von der Überwindung kosmischer und persönlicher Grenzen, von Rivalität, Eifersucht, Liebe, Verlust und schließlich auch von Versöhnung. Es geht um die menschliche Obsession mit der Mondreise und um den Eifer herauszufinden, was sich hinter der leuchtenden, sichtbaren Seite dieses Planeten verborgen hält. Der Mond, bzw. die Mutter waren nicht nur die Hauptreferenzen Lepages eigener Erinnerung, sondern stehen auch als Schlüsselsymbole für die Versöhnung der verfeindeten Lager.

Der Mond funktioniert in *The Far Side of the Moon* als Spiegel. Bis zur Erfindung des Teleskops war die Menschheit nämlich der Annahme, der Mond sei nur eine Reflexion der Erde. Philippes These vom Narzissmus belegt zudem, dass der Mensch, der sich für die „vollkommenste und komplexeste Schöpfung des Universums“ hält, ständig nach Spiegeln suchen würde, um sich darin zu betrachten. Der amerikanisch-sowjetische Wettlauf um die Eroberung des Weltalls spiegelt also Verhältnis und Entwicklung des distanzierten Brüderpaars wider. Die helle, sichtbare Seite des Mondes steht dabei als Metapher für den menschlichen Narzissmus, das Bedürfnis nach Aufmerksamkeit und Anerkennung. Die dunkle, vernarbte Seite des Mondes hingegen symbolisiert die verborgene Seite der menschlichen Natur, die nicht sichtbaren seelischen und psychischen Prozesse.<sup>171</sup>

Die Dynamik des Stücks liegt in der Reise zwischen zwei Polen, zwischen Kunst und

---

<sup>170</sup> vgl. Pfahl, Julia: *Zwischen den Kulturen – zwischen den Künsten. Medial-hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008. S.179.

<sup>171</sup> vgl. Dundjerović 2003, S.80.

Wissenschaft, Erde und Mond, Vergangenheit und Gegenwart, Phantasie und Realität begründet. Historische Dokumente koinzidieren mit persönlichen Kindheitserinnerungen und münden so schließlich in einem übergreifenden Erzählstrang.<sup>172</sup>

Robert Lepage spielt häufig mit der Symbolik eines Körpers, der auf der Stelle tritt, also sich nicht von seiner Umgebung lösen oder aus einer Situation befreien kann. Der Schauspieler bewegt sich innerhalb eines begrenzten Raums, agiert neben verschiedensten darstellerischen Mitteln und hat kaum merkliche Auf- und Abtritte. Die Metaphorik eines Körpers, der regelrecht an einen Ort, bzw. an die Bühne gefesselt ist, impliziert die Einsamkeit des isolierten Menschen. Nur durch Bewegung und Mobilität, durch den Aufbruch zu einer Reise kann sich der Protagonist befreien.<sup>173</sup> Dies erfüllt sich für die Hauptfigur Philippe einerseits durch das physische Verlassen Kanadas und metaphorisch in der Loslösung von der Erde und der Reise zur hinteren Seite des Mondes, also durch die Konfrontation mit Verborgendem, Vergangendem und Unterbewusstem.

### 5.3 Theatrale Techniken und Metaphorik

Wie bereits erwähnt werden dem Zuschauer abwechselnd Szenen aus dem Leben der Charaktere Philippe und André, sowie aus der Zeitgeschichte der Raumfahrt präsentiert. Dieser wird audiovisuell beansprucht, also vielen gleichzeitigen optischen und akustischen Reizen ausgesetzt und seine Wahrnehmung muss Ort- und Zeitwechsel, die ähnlich einem Filmschnitt oft nahtlos aneinandergereiht sind, sofort verarbeiten und verwerten können. Aufgrund der Fokussierung auf die leibliche Präsenz des Darstellers bleibt jedoch die Unmittelbarkeit des Theaters garantiert. Figuren und Objekte befinden sich in ständiger Metamorphose und erzielen eine illusionistische Wirkung, da die eingesetzten Maschinen, Medien und Techniken bewusst vor dem Zuschauer verborgen, bzw. nur imitiert oder angedeutet werden. *Ex Machina* überrascht vor allem durch das „Wie“ der Verwendung von Theatermitteln, mit minimalem Aufwand werden zahlreiche theatrale Zeichen produziert, die eine

---

<sup>172</sup> vgl. Natmessnig 2009, S. 89.

<sup>173</sup> vgl. Dundjerović 2003, S.79.

maximale Wirkung erzielen.

Lepages Geschichten basieren größtenteils auf wahren Begebenheiten, er findet es aber besser diese in einen Mythos zu verpacken, als eine Realität nachzuerzählen. Dies gelingt ihm durch eine sogenannte „Personalisierung von Mythologie“, also durch simple aber kreative Veranschaulichungen, die einen persönlichen Bezug und Verbindungspunkt zwischen Kunst, Wissenschaft und Geschichte herstellen und so emotional aufladen. Um diesen Komplex aus einzelnen Bausteinen als Gesamtheit verstehen zu können, helfen dem Zuschauer primär das Spiel des Akteurs, aber auch alle Elemente der Bühne. Das Bühnenbild ist zwar multifunktional bespiel- und leicht veränderbar und kann sich daher in jeden Raum verwandeln, das Grundkonstrukt bleibt dennoch bis zum Schluss unverändert. Besonders Requisiten helfen dabei, den jeweiligen Spielort zu identifizieren, einige davon werden aber durch das Spiel des Akteurs mehrfach umfunktioniert und ändern ihre Bedeutung. Der Zuschauer muss ein dadurch entstehendes System aus szenischen Zeichen erkennen und umwandeln. Video- oder Audio-Material wird so eingespielt, dass es das Schauspiel nicht beeinträchtigt, sondern unterstützt, Szenenübergänge markiert oder zusätzliche Räume eröffnet. So können nicht nur Gedanken, Phantasien, Träume oder Wünsche visualisiert, sondern auch historische Momente für den Zuschauer reproduziert werden. Eine Besonderheit im Stück stellt auch das Puppenspiel dar, der Akteur musste den Umgang mit den kleinen – vom japanischen *Bunraku*<sup>174</sup> inspirierten – Astronautenpuppen gemeinsam mit einem Puppenspieler erlernen. Die Tonebene ist schließlich auch eine wichtige Komponente, welche die emotionale Ebene verstärkt und Bilder vervollständigt. Die wichtigsten theatralen Techniken und deren Metaphorik sollen nun anhand einiger szenischer Beispiele geschildert werden.

### 5.3.1 Bühnenräume und Szenenwechsel

„It's incredible to be able to travel through time and place, to infinity, all on a single stage. It's the metamorphoses brought about on stage that make this kind of travel possible.“<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Anm: Bunraku ist die Bezeichnung für ein traditionelles, japanisches Puppentheater, das sich als Autorentheater versteht, Puppen und Puppenspieler sind während einer Aufführung sichtbar.

<sup>175</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Charest 1995, S.135.

An der Bühnenkonstruktion von *The Far Side of The Moon* wurde lange gearbeitet, sie sollte durch verschiedene Schwenk-, Spiegel- und Schiebeelemente die zahlreichen Ortswechsel rapide ermöglichen, Requisiten und Puppen integrieren, Platz für Videoprojektionen aufweisen, und das Schauspiel in den Fokus rücken können. Den Bühnenbau übernahm die Firma *Les Conceptions Visuelles Jean-Marc Cyr*, Bühnenmeister war Mathieu Thébaudeau, doch wie in allen Bereichen bei *Ex Machina* war auch hier ein Kollektiv an Mitarbeitern und Beratern am Werk.

Die Grundkonstruktion bildet eine schwarze, Cinemascope-artig<sup>176</sup> angelegte Wand mit mehreren, waagrecht-verschiebbaren Elementen, die Breite der Guckkastenbühne wird somit voll ausgenützt, Rauntiefe und Rauntöhe sind allerdings stark begrenzt, was den Blick des Zuschauers bewusst auf den Schauspieler und die Geschehnisse vor der Wand konzentriert. Die schwarzen Platten eignen sich hervorragend als Projektionsfläche für Video- und Filmeinspielungen, können aber auch vom Protagonisten wie eine Tafel mit weißer Kreide beschrieben werden. Das Auf- und Zuschieben der Platten kann so, in Kombination mit diesen Techniken, blitzschnell einen Aufzug, eine Tür oder einen Kleiderschrank fingieren. Richtig ausgeleuchtet wird nur das Element das gerade bespielt wird, die restliche Bühne bleibt meist abgedunkelt oder spärlich beleuchtet. Der Schauspieler, bzw. die Szenerie sind dadurch von diesem regelrecht umrahmt, was einer filmischen Kameraeinstellung gleichkommt, das Schieben der Elemente evoziert dementsprechend den Effekt einer Kamerafahrt. Diese Begrenzung kommt der inhaltlichen Thematisierung von Einsamkeit und der dramaturgischen Einsicht in das Innenleben der Figur(en) entgegen.

Der Theater- und Filmregisseur Lepage schafft hier für das Publikum eine kinematographische und damit ungewöhnliche Perspektive. Die totale Bühnenansicht, die normalerweise im Theater gegeben ist, wird stark beschränkt und der Blick des Zuschauers somit wie im Kino vom Regisseur generiert. Dieser

---

<sup>176</sup> Anm.: Der Begriff Cinemascope oder Cinescope kommt aus dem Kino und bezeichnet die durch spezielle Kameralinsensysteme ermöglichte Aufzeichnungsart von Filmen im extremen Weitwinkelformat. Auf der Leinwand kann das Bild im Breitwandformat, also doppelt so breit wie am Film, projiziert werden.

begrenzte Raum lässt allerdings auch eine schnellere Identifizierung und Emotionalisierung mit dem Protagonisten zu.

Die obere Raumbegrenzung, also die Decke der Breitwand, ist durch eine elektrisch gesteuerte Vorrichtung um 360° schwenkbar, kann sich also nach unten und oben um die eigene Achse drehen, was einen futuristischen, schwerelosen Effekt erzeugt. Eine Seite dieser Vorrichtung besteht aus metallumrahmten Holzplatten, ist blickdicht und hat die Optik einer Kulissen-Rückwand, darauf sind lange, schmale Leuchtkörper angebracht, die zugleich als Hauptlichtquelle der Bühne dienen. Die andere Seite hingegen ist komplett verspiegelt. Da dieses Segment in jeder Position angehalten werden kann, entsteht oft eine surreale und verwirrende Raumanordnung, die eine Assoziation zu Spaceshuttle oder Weltall erlaubt und vom Schauspieler unterschiedlich bespielt und umfunktioniert werden kann. Die Spiegelfläche kann zB zu einem Bartresen oder einer Startrampe für eine Miniaturrakete werden. Dieses High-Tech-Bühnenkonstrukt kommt dem thematischen Komplex von Raumfahrt und Weltraumforschung entgegen, unterstützt inhaltlich die Spiegelmetapher und die zwei Seiten des Mondes und hat die praktische Funktion, schnelle Szenenwechsel zu ermöglichen und kleine Umbauten zu verdecken. Das Publikum kann sich zudem wiederholt selbst im Spiegel erkennen und so beim Beobachten beobachten – ein ähnlicher Effekt wie in *Raoul*. Die Spiegelung ist hier sogar noch größer und präsenter, hilft dem Akteur aber nicht dabei die Menge zu „erkennen“, wie in Thiérrées Inszenierung.

Die wohl wichtigsten konstanten Bühnenelemente sind ein metallenes Bullauge, bzw. die zugehörige kreisförmige Wandprojektion, welche nicht nur Aufschluss über den aktuellen Raum geben in dem sich der Protagonist befindet, sondern auch zentrale Verbindungspunkte zwischen Erde und Mond, sowie zwischen Philippe und André veranschaulichen. So fungieren Bullauge und Kreisprojektion im Laufe der Inszenierung variabel als Waschmaschinenfenster, Raumkapsel, Goldfischglas, Kernspintomograph, Uhr oder Flugzeugfenster.

Verschiebungen, Schwenke, Verspiegelungen und Videoprojektionen erschaffen also zusätzliche Bühnenräume und ermöglichen blitzartige und fließende Szenenwechsel. Der Zuschauer wird bereits in der ersten Szene nach dem Prolog an das

Nebeneinander von Live- und vorgefertigter Projektion und dem Spiel des Darstellers eingeführt. Zugleich wird hier die erste Verbindung zwischen persönlicher und universeller Ebene geknüpft, also die Mythologie der Mondfahrt „personalisiert“. Die Idee dazu kam Lepage durch eine Waschmaschine, die ein Ensemblemitglied von *Ex Machina* eines Tages als Requisit in den Proberaum *La Caserne* brachte. Lepage erinnerte sich anhand des Gegenstands an die Zeit seiner Kindheit, die er mit seiner Mutter in einem Waschsalon verbrachte, weil die hauseigene Waschmaschine kaputt war. Die Erinnerung daran, dass dieser Ort in seiner Phantasie damals die Assoziation zu einem Raumschiff erweckte, bildete gemeinsam mit der Idee, dass eine Waschmaschine in Miniaturform die Zentrifugalkräfte des Universums widerspiegelt, die Grundlage für eine der zentralsten Szenen des Stücks.<sup>177</sup>

Ein paar Stühle, ein Rollwagen, ein Wäschekorb, Waschmittel und Zeitschriften liefern Hinweise auf die Örtlichkeit eines Waschsals. Philippe beginnt, ins Innere des aufklappbaren Bullauges Wäsche und Waschmittel zu füllen, was für den Zuschauer nicht nur von außen, sondern durch eine Live-Videoprojektion aus dem Inneren der angedeuteten Waschmaschine, auch von innen sichtbar wird. Ein gutes Beispiel für ein filmisches Mittel, das den Theaterraum, ähnlich dem Einstellungswechsel einer Kamera, um eine zusätzliche Perspektive erweitert, ohne dass der Schauspieler dafür die Position wechseln muss. Philippe setzt sich nun hin und liest, der Waschvorgang wird durch die Projektion visualisiert und auditiv durch Spülgeräusche hervorgehoben. Währenddessen werden, angelehnt an die „Credits“ eines Filmvorspanns, der Titel des Stücks und die Namen aller Beteiligten an die Wand projiziert. Dann folgt eine unvorhersehbare Umfunktionierung des Bullauges, die einen außergewöhnlichen Ortswechsel vornimmt, Philippes Gedanken und Träume visualisiert und auf eine Sequenz aus der Zeitgeschichte vorbereitet, worauf die Wahrnehmung des Zuschauers blitzschnell reagieren muss. Der Protagonist wechselt vom realen in einen virtuellen Bühnenraum, indem er ins Innere der Waschmaschine klettert, wo durch die Kombination sehr langsamer Bewegungen und einem Video-Slow-Motion-Effekt, plötzlich jegliche Schwerkraft außer Kraft gesetzt scheint. Das Waschmaschinengeräusch wird durch die Archivtonaufnahmen eines Kosmonauten im All ersetzt und die Waschmaschine ist innerhalb von

---

<sup>177</sup> vgl. Dundjerović 2003, S.77.

Sekunden keine Waschmaschine mehr, sondern wird durch das simple Zusammenspiel von Akteur und Technik als das Innere einer Raumkapsel erkennbar. Auf ein kurzes Black folgt die Einspielung von montiertem Original-Videomaterial über den Raketenstart des sowjetischen Satelliten Sputnik im Jahr 1957.

„Unabhängig von den verwandten Medien eröffnet sich im [...] Theaterspiegel, im [...] Videobild oder [...] ein virtueller Raum, welcher mit dem umgebenden Bühnenraum kontrastiert, in Spannung existiert, bzw. diesem eingeschrieben ist. Dieser virtuelle Raum, der in der theatralen Situation mit dem aktuellen Raum korrespondiert, ist ein dynamischer, sich stets erneuernder und sich erneut in Beziehung setzender konstitutiver Bestandteil des medialen Bühnenraumes.“<sup>178</sup>

Lepages Intermedialität adressiert das Publikum in der Sprache einer hybridisierten, synthetisierten und internationalen Kultur, was eine entsprechende Wahrnehmung erfordert. Er entwickelt durch die Verwendung von zeitgenössischen Medien und Technologien eine Erzähltechnik, welche sich an der Narrative von Film, Internet und Fernsehen orientiert, mit der die Gesellschaft tagtäglich konfrontiert ist.<sup>179</sup>

Nach Christopher Balme wird hier Theater als ein „Rahmenmedium“ begriffen, d.h. als Versuch, in einem Medium die ästhetischen Konventionen eines anderen Mediums zu realisieren. Momente, in denen das Theater Erzählweisen des Fernsehens adaptiert oder die Bildästhetik des Kinos imitiert, werden dementsprechend als ästhetische Brechungen wahrgenommen und eröffnen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens. Intermedialität ist bei Lepage sozusagen eine Wahrnehmungserfahrung, die bestehende Perzeptionsgewohnheiten irritiert und damit die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung schärft. Die Materialität dieser Medien wird zwar wahrgenommen, da sie den gewohnten ästhetischen Rahmen der Bühne zu überschreiten scheint, sie stellt aber nicht die zentrale Botschaft dar.<sup>180</sup>

Eingesetzte Fremdmedien wie Videoprojektionen oder Spiegel eröffnen zwar zusätzliche Bühnenräume, fügen sich aber durch die Art ihrer Verwendung in die Gesamtheit des Bühnengeschehens, also in die theatrale Situation ein und haben eine inhaltliche und dramaturgische Funktion, welche das Publikum erkennen soll. Den Szenenwechseln in *The Far Side of the Moon* sind durch das Zusammenspiel

---

<sup>178</sup> Brejzek 2003, S. 12f.

<sup>179</sup> vgl. Dundjerović, Aleksandar S., Navarro-Bateman, Ilva: Robert Lepage Inc. – Theatre for Festival Audiences. In: *Contemporary Theatre Review*. Vol. 19 (4), 2009. [S.413-427]. S.417.

<sup>180</sup> vgl. Pfahl, Julia: Robert Lepage ist (k)ein Zauberer! Intermedialität als theatraler Wahrnehmungsmodus. In: *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Nadja Elia Borer (Hg.). Bielefeld: Transcript, 2011. S.76ff.

von virtuellem und realem Bühnenraum keine Grenzen gesetzt. Das Stück bewegt sich folglich nicht nur im Territorium des Menschen, sondern eröffnet dem Zuschauer auch Räume, die sich jenseits der Erde befinden. Lepages Stücke drehen sich primär um Geografie und Geologie, auch *The Far Side of the Moon* beschreibt eine Art von Geografie, die zwar schwieriger zu fassen, aber sehr eindeutig ist.<sup>181</sup>

Der Regisseur überträgt seine Lebensphilosophie „Reisen ist Transition“ auf seine Arbeit, da er der Überzeugung ist, dass man nur durch die Auseinandersetzung mit dem „Fremden“ und „Anderen“ zu sich selbst finden kann.<sup>182</sup> In Situationen des Stillstands und der Ausweglosigkeit schaffen für ihn Reisen und die Beschäftigung mit diesem Anderen die nötige Distanz, um Naheliegendes zu finden, bzw. um einen bestehenden Konflikt zu lösen. Deshalb schickt er seine Hauptfigur und sein Publikum auch auf die Reise, in diesem Fall sogar zum entferntesten Punkt, an den je ein Mensch gelangte.

Ein Beispiel hierfür ist die Szene „*Sur la Lune*“, in der das Publikum sich plötzlich selbst am Mond wieder findet. Philippe funktioniert eine Thermoskanne zur Rakete um und simuliert deren Start, entsprechende Toneinspielungen und die Konzentration der Beleuchtung auf den Gegenstand leiten in die Illusion über. Der Protagonist verschwindet im Dunkeln und steuert wieder Richtung Weltall – und mit ihm das Publikum. Die Kreisprojektion zeigt nun die Erdkugel aus der Sicht des Alls und zwei Astronautenpuppen in einem Modellauto stellen den Originaldialog zweier NASA–Astronauten nach, der als Toneinspielung zu hören ist. Im Gegensatz zum *Bunraku* Puppentheater, das als Inspirationsquelle diente, ist hier der Puppenspieler durch die komplette Abdunkelung der restlichen Bühne für das Publikum nicht sichtbar. Der gesamte Theaterraum verschmilzt zu einer Einheit, die Bühne ist dem Zuschauerraum nicht mehr übergeordnet, alles ist so dunkel wie das Weltall selbst, in dem sich Publikum und Akteur nun befinden. In Form einer Illustration von Philippes Phantasie wird ein historisches Ereignis reproduziert. Egal wohin sich der Protagonist in seiner Realität oder Phantasie bewegt, das Publikum folgt ihm.

---

<sup>181</sup> vgl. Klett 2009, S.77.

<sup>182</sup> vgl. ebda, S.49.

„Tatsächlich ist eine episch weit verzweigte und damit oftmals komplexe Handlungsstruktur eines der Markenzeichen der Mammutproduktionen Lepages, die den Zuschauer gemeinsam mit den Figuren des Stücks auf eine lange Theaterreise entführen.“<sup>183</sup>

Lepage gelingt es, sein Publikum zu führen, indem es nur sieht, was der Regisseur zeigt. Er überträgt formale Mittel aus Kino und Fernsehen auf den Theaterraum, indem er Detail- und Großaufnahmen nachahmt. Der schwarze Bühnenraum verweist auf Philippes Gefühls- und Gedankenwelt und zugleich auf das Weltall, was eine Art „Mitreißen“ oder „bedingungsloses Mitgehen“ beim Publikum bewirken kann.<sup>184</sup> Schatten und Dunkelheit implizieren ein Geheimnis, welches nicht sichtbar ist und deshalb vorgestellt werden muss, was eine mythische Sinnlichkeit erzeugt und die Vorstellungskraft aktiviert. Die Aufmerksamkeit der Wahrnehmung ist durch die kinematographische Bildästhetik geschärft, der Verstand kann aber zugleich entspannen und sich der Illusion hingeben, am Mond zu sein.

### 5.3.2 Rückblenden und Zeitreisen

Der Zuschauer erhält nicht nur Einblick in die Phantasie Philippes, sondern erlebt in Form von Rückblenden auch eine Reproduktion prägnanter Kindheitserlebnisse der Brüder, also eine Zeitreise in deren Vergangenheit. Was die beiden am stärksten und untrennbar miteinander verbindet ist die gemeinsame Mutter. In der Szene „*La mère*“ wird diese durch eine visualisierte Erinnerung für den Zuschauer auf gewisse Weise wieder lebendig.

Das Filmen und Kommentieren der eigenen Wohnung für ein Home-Video<sup>185</sup> führt den Protagonisten vor den Kleiderschrank, in dem er die Garderobe seiner Eltern aufbewahrt. Der Akteur schiebt die schwarzen Platten auf, wodurch sich ein neuer, bisher hinter der Wand verborgener Raumausschnitt der Bühne eröffnet. Im Inneren befinden sich Kleidungsstücke und Schuhe, sowie eine Astronautenpuppe in einem Miniatur-Schaukelstuhl, ausgeleuchtet von einer kleinen Glühbirne. Auch hier wird der Raumfahrt-Diskurs nicht außer Acht gelassen, die Puppe ist ein Indiz für die Obsession mit dem Weltraum, die der Protagonist bereits seit seiner Kindheit hegt.

---

<sup>183</sup> Pfahl 2011, S.73.

<sup>184</sup> vgl. Poerschke 1951, S.61f.

<sup>185</sup> Die Szene „Tour guidé“ und der darin enthaltene Videodreh werden im nächsten Unterkapitel genauer geschildert

Obwohl Philippe keine Verwendung für die Kleider seiner Eltern hat, bewahrt er sie sorgfältig auf, ein Zeichen für die starke emotionale Bindung und das Festhalten der Figur an der Vergangenheit. Als er ein Paar Schuhe der kürzlich verstorbenen Mutter betrachtet, beginnt er von dieser zu erzählen. Er beschreibt sie als elegante Frau mit außergewöhnlicher Persönlichkeit, die immer Wert auf die passende Kleidung, vor allem auf ein schönes Paar Schuhe legte, bevor ihr aufgrund von Krankheit die Beine amputiert wurden.

Der Akteur lässt das Publikum an persönlichen Erinnerungen teilhaben und teilt sich diesem emotional mit, ohne die vierte Wand zu durchbrechen. Der einsame und kommunikationsunfähige Philippe kommuniziert über das Medium Video, er sendet durch das Kommentieren des Bildes Informationen an die Kamera, simultan aber auch an die Zuschauer, die er nicht wahrnimmt. Der Blick auf die Schuhe, für die seine Mutter aufgrund ihrer Amputation schon zu Lebzeiten keinen Gebrauch mehr hatte, lässt Philippe erneut in einen Tagtraum, bzw. einen Erinnerungszustand verfallen. Diese Vision wird dem Publikum anschließend nicht nur erzählt, sondern szenisch vorgeführt.

„Visionen (und Reisen) erfüllen wichtige Aufgaben in unserem Seelenleben: sie ermöglichen Flucht vor unmittelbar anstehenden Aufgaben und Ersatzleben, dessen Herzstück das Wünschen und Planen ist.“<sup>186</sup>

Robert Lepage bestätigte häufig autobiographische Parallelen des Stücks, allen voran die Verarbeitung des Verlustes der eigenen Mutter. Ob die Informationen über Philippes und Lepages Mutter übereinstimmen ist nicht bekannt. Der Regisseur äußerte sich auf die Frage nach der Entstehung der Charaktere allerdings in einem Interview. Die Brüder würden demnach alles vereinen, was er an sich mag und nicht mag, also die integere und die präventöse Seite seiner Persönlichkeit, was sich erst durch die Reflexion über die eigene Mutter herauskristallisierte:

„Es ist ein Paradox, das ich schon lange in mir spürte, aber um so etwas zu analysieren und daraus etwas Kreatives zu entwickeln, brauchst du einen Anstoß, der dich aufwühlt. Und das war, als meine Mutter starb – mein Vater war schon vorher gestorben – in einer solchen Situation fühlst du dich allein gelassen und denkst darüber nach, was sie dir bedeutet hat, wie sie dich beeinflusst hat. Und aus diesem Nachdenken sind die beiden Figuren entstanden.“<sup>187</sup>

---

<sup>186</sup> Köb 2001, S.185.

<sup>187</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Klett 2009, S.112/113.

Der Zuschauer erlebt also nicht nur Rückblenden in die Vergangenheit der Charaktere, sondern ohne sich dessen bewusst zu sein auch in jene des Regisseurs. *La Face cachée de la Lune* beherbergt persönliche Erinnerungen der realen Person Robert Lepage. Besonders seine Solowerke begreift dieser als eine Art persönliche Psychotherapie, die solistische Arbeit hilft ihm, eigene Unsicherheiten, Ängste und Schüchternheit zu überwinden. Diesen Selbsthilfeprozess überträgt er auf seine Alter-Ego Figuren, Philippes und Andrés Leben verändert sich ebenfalls stark durch den Verlust der Mutter. Sie erfahren Dinge, die sie nicht wussten, verdrängt oder vergessen hatten. Die Abhandlung von Tod, Verlust und Einsamkeit, d.h. der Blick auf die „dunkle Seite“ ist notwendig, um positive Aspekte wie Leben, Gewinn und Gemeinschaft zu erkennen, also um auf die „helle Seite“ zu gelangen.

Durch die Verkörperung mehrerer Rollen befindet sich der Akteur in ständiger Metamorphose, so schlüpft er in dieser Szene nicht nur in die Schuhe der Mutter, sondern verwandelt sich sogleich in diese. Nach einem kurzen Black formt sich das schwenkbare Segment erneut zur Decke und die Leuchtröhren spenden wieder Licht für den gesamten Bühnenraum. Zu sehen ist nun die Mutter Philippes und Andrés, sie trägt die Schuhe aus der Vorszene mit passendem Kleid und Kopftuch. Spielort ist erneut der Waschsalon, worüber der Rollwagen mit Wäschekorb, sowie das metallene Bullauge Aufschluss geben. Durch die anschließende Verschmelzung von realer persönlicher Erinnerung und imaginiertes Wunschvorstellung wird Philippes Lebenstraum versinnbildlicht. Eine Geburtsszene wird angedeutet, das Bullauge wird zum Geburtskanal, aus dem die Mutter ein Baby in Form einer Astronautenpuppe „gebärt“. Nach der Trennung der Puppe von einer symbolischen Nabelschnur spielt und tanzt die Mutter mit dem Kind durch den Raum, der Schauspieler ist diesmal als Puppenspieler sichtbar. Die Szene ist eine Metapher für den Mond als das Zentrum, sozusagen als „Mutter“ der Raumfahrt, für die kindliche Obsession der Hauptfigur mit diesem und gibt Aufschluss über das emotionale Verhältnis zur Mutter. Die Puppe imitiert einen kleinen Philippe im Raumanzug, dessen Traum Astronaut zu sein sich zwar nicht erfüllt hat, aber in seiner Vorstellung weiterlebt.

Eine wichtige Reise in die Vergangenheit erlebt in der Szene „*Dans l'ascenseur*“ auch André. Das Aufschieben der Bühnenelemente, ein mit Kreide aufgemaltes

Innentableau, eine projizierte Stockwerk-Anzeige und Fahrstuhlgeräusche lassen auf die Räumlichkeit eines Aufzugs schließen. Als er ein Regal aus dem Wohnheim der Mutter abholen soll, bleibt er mit diesem im Aufzug der 17. Etage stecken. Daraufhin führt er Telefonate mit dem Concierge des Hauses und seinem Lebensgefährten Carl. Die hierfür verwendeten dialogisierten Monologe eröffnen dem Zuschauer neue Informationen und lassen Persönlichkeitszüge der Figur erkennen. André stellt sich als ungeduldig, zynisch und narzisstisch heraus, er erfindet Notlügen und Ausreden, um die Schuld bei allen Anderen als bei sich selbst zu suchen. Der Zuschauer erfährt, dass das Regal in der Jugendzeit der Brüder als Trennwand in ihrem gemeinsamen Zimmer diente und die Mutter es als „Mauer der Schande“ bezeichnete, weil es eine Grenzlinie zwischen den Beiden zog. André fasst seine Situation im Gespräch mit Carl zynisch in einem Satz zusammen, was groteske Komik produziert und indirekt an die Imagination des Publikums appelliert:

„Alors imagine-toi la situation: je suis dans un ascenseur dans la 17<sup>é</sup> étage d'un foyer pour vieillards avec ‚le mur de la honte‘ qui m'empêche d'aller faire la météo!“<sup>188</sup>

Erst als er die Tatsache akzeptiert hat, für unbestimmte Zeit in dem Aufzug eingesperrt zu sein, konzentriert er sich auf seine unmittelbare Umgebung. Er fokussiert das bedeutungsgenerierende Requisite der Szene, welches ihm sozusagen ein „Zeitportal zur Vergangenheit“ eröffnet. Der Akteur steigt nun auf die andere Seite des Regals und damit in Andrés Vergangenheit, hin zu jenem Abend, als er die verbotene Grenze zu Philippes Seite des Zimmers übertrat. Dort schaute er Fernsehen, hörte Musik, rauchte das Marijuana seines Bruders, betrank sich und las Playboy Magazine. Der Akteur stellt die Aktivitäten gestisch und mimisch dar und lässt so nichtvorhandene Gegenstände wie Fernseher, Plattenspieler, Bücher oder Schallplatten in den Köpfen der Zuschauer sichtbar werden. Auf der Bühne ertönt nun laut der Song „*Dazed and Confused*“ von Led Zeppelin, welcher als akustisches Zeichen Bedeutung generiert. Die psychedelischen Klänge der Rockband repräsentieren einerseits die Kultur der 1960er Jahre, der Songtext beschreibt wiederum einen durch Drogen veränderten Bewusstseinszustand. Parallel zu dieser Kindheitserfahrung Andrés startete der „*Apollo 17*“ Raumflug zum Mond, was durch eine Astronautenpuppe, welche am Ende der Szene eine amerikanische Flagge hisst, angedeutet wird. Der Zuschauer erfährt in der darauffolgenden Szene, dass

---

<sup>188</sup> Lepage 2007, S. 59.

Philippe am selben Abend, unter Einfluss der Droge LSD in einem Park den Mond beobachtete. Als er zuhause angekommen seinen kleinen, berauschten Bruder in durchnässten Hosen auf seinem Bett vorfindet, steckt er diesen zum Trocknen in den Wäschetrockner. Am Tag der letzten bemannten Mondlandung 1972 befanden sich also beide Brüder unter dem Einfluss halluzinogener Rauschmittel, was durch psychedelische Farben und Projektionen auf der Bühnenwand verdeutlicht wird.

Das Motiv der Drogenerfahrung taucht bei Lepage häufig auf, da es eine surreale, traumähnliche Dramaturgie unterstützt und der Regisseur dadurch eigene Drogenexperimente aus seiner Jugend verarbeitet. Drogen erlauben es, unter dem Vorwand, dass ein Charakter sich unter deren Einfluss befindet, Dinge aus einer anderen Perspektive zu präsentieren. Dies legitimiert den Wechsel von einer realistischen hin zu einer poetischen, surrealen Ebene der Performance. Die verschiedenen Facetten einer Szene richten sich dabei nach dem, was die Thematik oder die jeweilige Drogenwirkung erlauben.<sup>189</sup>

André gibt sich seiner Erinnerung hin und vergisst kurzerhand seine gegenwärtige Realität, die Szene markiert einen wichtigen Wendepunkt in der Entwicklung der Figur. Auch diese Idee basiert auf einer wahren Begebenheit, Lepage erinnert sich:

„Mein Bruder und ich waren sieben Jahre auseinander, und die Betten waren, wie in *La Face cachée de la Lune*, durch ein Bücherregal getrennt. [...] Die Bibliothek zwischen unseren Betten war eine wahre Fundgrube, da gab es Playboyhefte und Rockplatten, klassische Musik und Bücher von Sartre. Und ich wurde mit alle dem schon sehr jung konfrontiert, weil ich alles aus seiner Bibliothek klaute. Ich bewunderte ihn sehr, aber unser Problem war der Altersunterschied.“<sup>190</sup>

Somit werden die autobiographischen Züge des Künstlers auch in der Figur des jüngeren Bruders ersichtlich.

André erinnert sich durch diesen Flashback<sup>191</sup> in seine Jugend daran, welches Verhältnis er damals zu seinem Bruder hatte und was er für ihn empfand. Die Selbstbegegnung wird für ihn zur Erfahrung der Selbstverfremdung und wirft die

---

<sup>189</sup> vgl. Charest 1995, S. 76.

<sup>190</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Klett 2009, S.18.

<sup>191</sup> Anm: Der Begriff „Flashback“ bezeichnet ein kurzes, blitzartiges Wiedererleben eines vergangenen Moments und/oder Gefühlszustands.

existenzielle Frage auf, ob das gegenwärtige Ich noch mit dem früheren identisch ist.<sup>192</sup> Als Konsequenz dieses Initialereignisses folgt die Reflexion über die gemeinsame Vergangenheit und die gegenwärtige Situation, wodurch sich die Distanz zwischen den Brüdern bereits verringert. Der Wettermoderator begreift, dass er sich nicht länger nur um narzisstische Angelegenheiten und Bedürfnisse, sondern auch um die familiären Verbindungen und Pflichten kümmern sollte. Ihm wird mehr und mehr seine Rolle als Sohn und Bruder wieder bewusst und er stellt fest, dass er diese nicht selbständig ablegen kann, da sie immer einen Teil seiner Identität ausmachen wird.

Derartige Familiengeschichten erzählt Lepage nie linear, sondern setzt sie aus vielen Vor- und Rückblenden, Abschweifungen und Querverweisen zusammen. Er teilt sie in mehrere Geschichten auf, die alle miteinander zu tun haben und die Figuren über Zeit und Raum miteinander verbinden, dabei folgt er einer Dramaturgie aus Zufall und Fügung.<sup>193</sup>

### 5.3.3 Requisiten und Transformation

Die Umfunktionierung und Umkodierung der Requisiten ist eine wichtige Technik der Inszenierung, um das Motiv der Metamorphose vom Möglichen ins Unmögliche, und damit verbunden die (Wahrnehmungs-)Reisen für das Publikum aufrecht zu erhalten.

„Die Metapher von der Kunst als Vehikel konkretisiert sich in eben jenem Motiv des Reisens, und das auf inhaltlicher Ebene, aber auch in formaler Hinsicht im Sinne einer Beschleunigung des theatralen Blicks und in der visuellen Transformation gewöhnlicher Gegenstände, die die Wahrnehmung verschieben und neue, vielschichtige Lesarten möglich machen.“<sup>194</sup>

Ein Gegenstand wird allein durch das gestische und mimische Spiel des Akteurs seiner eigentlichen Funktion entledigt und beliebig verwendbar. Die Kommunikation über die Gegenstände funktioniert daher auch stumm, also ohne gesprochenes Wort oder Kommentar, wie etwa in der Szene „Gym“.

---

<sup>192</sup> Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Geschichte und Form des Monodramas*. Köln/Wien: Böhlau Verlag, 1982. S.231f.

<sup>193</sup> Renate Klett, zitiert nach: Pfahl 2011, S.74.

<sup>194</sup> Pfahl 2008, S. 130.

Die gesamte Horizontale der Bühne ist verspiegelt, Philippe erscheint in Sportkleidung. Das Bügelbrett, das er sonst als solches in seiner Wohnung verwendet, ist vor ihm am Boden aufgebaut und mit einem Handtuch bedeckt. Der Protagonist legt sich darauf und mimt das Heben eines Gewichts auf einer Bank, auf der Tonebene sind die dazu passenden Geräusche zu hören. Anschließend stellt er das Bügelbrett vertikal auf, wodurch mit der alltäglichen Verwendung und Funktion des Gegenstands endgültig gebrochen wird. Die Gesten des Schauspielers deuten nun ein schwer ziehbares Trainingsgerät an, er betrachtet sich immer wieder selbst im Spiegel oder massiert seine Oberarme. Danach steht er auf, hängt sich das Handtuch um den Hals, dreht das Bügelbrett um 180°, setzt sich auf dessen Beine und fährt pantomimisch Fahrrad wie auf einem Hometrainer.

Der Zuschauer hat hier die Aufgabe, das gesamte wahrnehmbare Geschehen auf der Bühne als Zeichen zu deuten, also den Raum mit allen darin befindlichen, realen oder imaginierten Objekten, das Spiel des Darstellers, sein Kostüm, seine Bewegungen, sowie alle Veränderungen, die der Raum durch Licht, Bewegung und Geräusche erfährt. Besonders Gestik und Mimik des Darstellers, seine Bewegung im Raum und der Umgang mit dem Requisit lassen den Zuschauer die Lokalität eines Fitnessstudios erkennen. Mit einfachsten Mitteln entsteht hier eine theatrale Situation, die den Spielcharakter betont und ohne den Einsatz spezieller Technik oder Medien auskommt. Dennoch wird eine Vielzahl an Zeichen produziert, die je nach Gestaltung und Kombination viele Bedeutungen erzeugen können.<sup>195</sup>

Das Bügelbrett wird so im Laufe des Stücks auch zur Untersuchungsliege oder zum Motorroller und sogar zu den Körpern des Kosmonauten Leonov und einer Kindesversion von Philippe umfunktioniert. Das Requisit funktioniert häufig als Trennlinie zwischen einer realen und virtuellen Bühnenansicht, also zwischen zwei Wahrnehmungsräumen, aber auch zwischen der Handlungsebene und dem Innenleben der Figur.<sup>196</sup>

In der Szene „*Système solaire*“ rekonstruiert Philippe für seine Videobotschaft mithilfe einer Orange und einigen verschiedenfarbigen Steinen die Anordnung der

---

<sup>195</sup> vgl. Fischer-Lichte 2010, S.84f.

<sup>196</sup> vgl. Pfahl 2008, S.187f.

Planeten im Sonnensystem, um eventuellen Besuchern aus dem All den Weg auf die Erde zu beschreiben. Der Anblick der Steine führt ihn gedanklich wiederum direkt in seine Kindheit, seine Erzählung leitet ohne Unterbrechung in eine Erinnerung über. Das Spiel mit simplen Objekten ist ein weiteres Beispiel für die Transformationsfähigkeit von Requisiten, aber auch für deren Eigenschaft, fließend in persönliche Erinnerungen der Charaktere überzuleiten.<sup>197</sup>

*The Far Side of the Moon* thematisiert die narrative und formal-ästhetische Ebene (visueller) Fremdmedien, indem sie mit deren Codes spielt, sie simuliert, repräsentiert, oder mit anderen Theatermitteln – vor allem mit Requisiten – realisiert. Theater zeigt hier nicht nur das „Was“, sondern vor allem das „Wie“ in Bezug auf die zur Anwendung kommenden Fremdmittel, die spezifische theatrale Face-to-Face Kommunikation steht dabei immer im Vordergrund.<sup>198</sup>

Ein Telefon wird zB, auch wenn nur so getan wird „als ob“ telefoniert wird, auf der Bühne genauso verwendet wie im Alltag. Das Medium erleichtert dem schüchternen Philippe die Kommunikation, über die Distanz und Anonymität des Telefons kann er Dinge leichter formulieren als im direkten, persönlichen Gespräch mit einer Person. So traut er sich zB in der Szene „*Travail à la maison*“ zum ersten Mal, sich gegen seine Ex-Freundin Nathalie zur Wehr zu setzen und ihr gegenüber seine Meinung und Einstellung zu äußern. Der dialogisierte Monolog wirkt in Form eines Telefongesprächs nicht ungewöhnlich und der Zuschauer kann die Antwort des Dialogpartners leicht imaginieren, weil er vergleichbare einseitige Kommunikationssituationen aus dem Alltag kennt. Besonders wichtig wird das Medium Telefon in seiner Funktion als versöhnende Instanz für Philippe und André. Zu Beginn halten sie nur telefonischen Kontakt, um die einzelnen Schritte zum Nachlass der Mutter auszutauschen und zu klären, was die Kluft zwischen ihnen verdeutlicht. Doch zunehmend geben sie im telefonischen Austausch wichtige Informationen zur eigenen Person und zur gemeinsamen Geschichte preis, Charakterzüge werden ersichtlich und Handlung und Entwicklung können so vorangetrieben werden. Die Brüder äußern über die Distanz des Mediums schließlich

---

<sup>197</sup> vgl. ebda, S.186.

<sup>198</sup> vgl. Pfahl 2011, S.80.

erstmalig ihre Gefühle und Gedanken dem anderen gegenüber und nähern sich dadurch einander wieder an. Selbst die „Versöhnung“ am Schluss findet über das Telefon statt.

Der Fernseher als Bild- und Tonmedium wird in der Inszenierung nur angedeutet, etwa pantomimisch von André in der Aufzugsszene, oder zerlegt, in Philippes Wohnung kann der Apparat anhand eines rechteckigen Kastens und separat eingespielter Licht- und Klangstimmungen identifiziert werden.<sup>199</sup> In einer anderen Variante wird die Bühne selbst zum Fernsehbild und das Publikum zum Fernsehzuschauer, indem mithilfe von projizierten Satellitenbildern und Kreidezeichnungen auf der Bühnenwand der Fernseh-Wetterbericht Andrés visualisiert wird. Zudem wird der Zuschauer mit zahlreichen originalen Archiv-Fernsehaufnahmen aus den 1960er Jahren rund um die Mondlandung konfrontiert, wodurch ein Stück Zeitgeschichte im Theaterraum rekonstruiert wird.

Ein ähnliches Phänomen zeigt sich in der Szene „*Tour guidé*“, in der Philippe sich über die Kamera an außerirdische Lebewesen, also wiederum indirekt an das Publikum, wendet. Er dreht ein Video im Rahmen eines Aufrufs der SETI-Organisation [*Search for Extra Terrestrial Intelligence*], die das Gewinnerband an intelligentes Leben im All aussenden will. Da Philippe fest davon überzeugt ist, dass die Menschen nicht die einzigen Bewohner des Universums sind, ist dieses Video für ihn eine Selbstverständlichkeit und willkommene Möglichkeit der Kommunikation mit dem All. Die verschiebbaren Bühnenwände veranschaulichen diesmal die einzelnen Räume im Appartement der Hauptfigur in rechteckigen Kästen. Hier findet erneut eine Rahmung der Theaterbilder statt, die die ästhetische Nähe Lepages zum Film widerspiegelt.<sup>200</sup> Philippe schlüpft in die Rolle des Erzählers, bzw. Moderators, was schon mit dem ersten Satz der Szene klar wird:

„Alors, nous, les habitants de la Terre, quand on veut se protéger des éléments extérieurs, on se réfugie dans ce qu'on appelle des maisons. [...] Alors ça, c'est le corridor de mon appartement loué. Je peux peut-être vous le faire visiter...“<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> vgl. Pfahl 2008, S.191.

<sup>200</sup> vgl. Pfahl 2011, S.81.

<sup>201</sup> Lepage 2007, S.31.

Das Medium erleichtert es ihm, die eigene Wohnung und damit seine derzeitige Lebenssituation zu analysieren, was nicht nur den Außerirdischen, sondern primär ihm selbst wichtige Erkenntnisse bringt. Auf sachliche und selbstironisierende Art und Weise erklärt er, wie man aus Umgebung und Interieur Schlüsse über den sozialen Stand, den Beziehungsstatus, persönliche Angewohnheiten und Rituale einer Person ziehen kann. Die äußeren Anschauungen verschmelzen so mit den Gedanken und Empfindungen im Inneren, was Philippe zwingt, die eigene Existenz zu durchleuchten. Der Zuschauer erfährt zB, dass seine Einkünfte nur für ein Mietappartement reichen, dass er in einem Doppelbett schläft, obwohl er Single ist, dass er sein Badezimmer aufgrund mangelnder Qualität und Größe auf den Begriff „Toilette“ reduziert und dass ihm als Hauptnahrungsquelle in seiner Küche ein Telefon zum Bestellen von Essen dient. Der schüchterne Philippe öffnet sich und gewährt Einblicke in seine Gefühlswelt, durch die skurrile Schilderung seiner eigentlichen Einsamkeit und Außenseiterposition erweckt er Mitleid und zugleich Heiterkeit beim Publikum. Seine zynische Erzählweise enthält komische und tragische Züge gleichermaßen. „Der Schmerz wechselt sein physikalisches Gewicht und gebiert Lachen.“<sup>202</sup>

Dramaturgisch gesehen setzt der Home-Video-Dreh einen wichtigen Impuls, um die Wandlung der Hauptfigur voranzutreiben. Neu erworbenes Wissen und Erkenntnisse initiieren Reflexion und Nachbereitung, dementsprechend können von Philippe neue Aktivitäten und Vorkehrungen getroffen werden, was schließlich zu einer Beeinflussung und Veränderung des Lebensentwurfs führt.<sup>203</sup>

Besonders die Medien Video und Film nehmen also eine versteckte symbolische, psychoanalytische Bedeutung in der Inszenierung ein. Das Video spiegelt demnach, durch das Bild als Verdoppelung den Prozess des Narzissmus wider, der Film hingegen verstärkt durch das Bild als Ersatz für den Mangel den Fetischismus, also die Obsession mit der Raumfahrt.<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Barloewen 1981, S.95.

<sup>203</sup> vgl. Köb 2001, S.50.

<sup>204</sup> vgl. Pavis, Patrice: Medien auf der Bühne. In: Kati Röttger & Jakob Alexander (Hg.) *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: Transcript, 2009. [S.115-131] S.118.

## 5.4 Funktion des Publikums

### 5.4.1 «Was Zuschauer wollen»

Robert Lepage strebt in seinem Theaterschaffen eine Partizipation aller Beteiligten an, auch die der Zuschauer. Sein Theaterverständnis schließt ein aktives, kritisches Publikum mit ein. Er ist der Meinung, dass Zuschauer ihren Verstand klären und reinigen, aber nicht entleeren wollen, d.h. nicht die reine Zerstreuung und Unterhaltung, sondern durchaus eine intellektuelle und emotionale Herausforderung suchen. Lepage, für den es das Wichtigste ist „zu reisen“ schickt auch sein Publikum mithilfe zeitgenössischer, aber auch historischer Theatertechnik, auf Wahrnehmungsreisen und schafft so einen kreativen Spielraum hinsichtlich Interpretation und Bedeutungsgenerierung. Durch die Aktivierung von Imagination, Erinnerung und Phantasie will er den Aspekt der Mythologie fördern, der für ihn dem Geschichtenerzählen innewohnt.

Damit die Zuschauer dem Geschehen auf der Bühne, also der Handlung folgen können, versucht der Regisseur, eine symbolische Tür zu öffnen, die den Zugang zur Thematik erleichtert. Da Lepage auf den Spiel- und Ereignischarakter von Theater setzt, d.h. die leibliche Ko-Präsenz von Akteur und Zuschauer als das Einzigartige und Überlebenswichtige dieses Mediums betont, wird diese „Tür“ meist über den Darsteller geöffnet. In *La Face cachée de la Lune* geschieht dies durch die Innensicht auf die Gefühle und Gedanken der Figuren, sowie durch die Visualisierung von Erinnerung und Vergangenheit.

„Through his curiosity and the discoveries he makes, such a character becomes a doorway or, better yet, a key for the audience, who therefore identify more easily with him and can use him to gain access to the play's core.“<sup>205</sup>

Lepage befreit sich von dem Imperativ einer rationalen Logik und vertraut auf die plurale Medienkompetenz seines Publikums, sowie auf dessen Fähigkeit der freien Assoziation. Somit kann er den ästhetischen Schwerpunkt seines Schaffens mehr auf die Art und Weise, auf das „Wie“ des Geschichtenerzählens legen. Die fantastischen Theaterbilder enthalten latente Botschaften und versteckte Hinweise

---

<sup>205</sup> Charest 1995, S.34f.

und geben ihre Vielschichtigkeit und Tiefe erst im Laufe des Stücks und unter dem individuellen Blick des einzelnen Zuschauers preis.<sup>206</sup>

Neben der non-linearen Familiengeschichte muss das Publikum die einzelnen, bruchartigen Sequenzen der Zeitgeschichte um die Geschehnisse der russisch-amerikanischen Raumfahrt zusammenfügen, um die Gesamtheit der Erzählung und metaphorische Parallelen nachvollziehen zu können. Die Kreativität des Zuschauers soll geweckt werden und er wird zum Teilhaber an der Entstehung einer Geschichte, die Aufführung wird so zu einem persönlichen und individuellen Erlebnis.

#### 5.4.2 «Public Rehearsals»

Das Publikum bekommt mit einer *Ex Machina* Aufführung kein fertiges Produkt, sondern eine Art unfertige Arbeitsprobe, sozusagen eine „Arbeit in Bearbeitung“ zu sehen. Dies unterscheidet die Arbeit des Regisseurs wesentlich von der anderer westlicher, vor allem europäischer Theatersysteme. Die von der Truppe praktizierte Struktur des *Work-In-Progress* lässt den Zuschauer nicht nur aktiv am fertigen Artefakt, sondern direkt am Entwicklungsprozess teilhaben. Diese Phase wird als „*public rehearsal*“ oder „*représentation*“ bezeichnet. Lepage bezieht die Meinung von Kritikern und Zuschauern in eine Produktion mit ein, d.h. er nimmt sich die Freiheit, diese auch im Nachhinein noch zu verändern. Einen Arbeitsprozess, aus dem ein fertiges Produkt hervorgeht, das nicht mehr geändert werden kann hält er für theaterfern. Die Beobachtungen und Meinungen anderer eröffnen ihm eine zusätzliche Perspektive, die dabei hilft, das eigene Tun besser zu verstehen. Dem Künstlerkollektiv entgeht dabei nicht, dass jedes Publikum, je nach Land oder Kontinent, anders reagiert und unterschiedliche Sensibilitäten aufweist.

„Deshalb musst du spielen, spielen, spielen, vor und mit dem Publikum spielen und dich ihren Reaktionen und Kommentaren aussetzen und den unterschiedlichen Kulturen, mit denen du spielst. Das alles fließt ins Stück mit ein – du benutzt das Publikum, dir zu helfen, das Stück zu schreiben.“<sup>207</sup>

Dem Theaterpublikum kommt hier eine zusätzliche, seltene und eigenverantwortliche Funktion zu. Die auf eigenem Material basierende Arbeit im Kollektiv, welche das Publikum ein- und eine Fixierung oft ausschließt ist eine Methode, die sich u.a.

---

<sup>206</sup> vgl. Pfahl 2008, S.130f.

<sup>207</sup> Robert Lepage, zitiert nach: Klett 2009, 85.

Lepage zu eigen gemacht hat. Der Überraschungseffekt beim Publikum ist dadurch in dem Sinn größer, da es völlig unvorbereitet, ohne Kenntnis über Thematik oder Handlung des Stücks, den Theaterabend antreten muss. Auch im Nachhinein entfällt die Möglichkeit des Nachlesens oder Nachschlagens. Vor der Fixierung eines Stücktextes dienen allein die einmaligen Aufführungen, Kritiken, Artikel und dergleichen zur Analyse.

### 5.5 Schwerelos – Zur hinteren Seite des Mondes

„Wenn du in den Spiegel schaust findest du dich nicht, du musst woanders hingehen.“<sup>208</sup>

André weist seinen älteren Bruder zu Beginn des Stücks auf die seiner Meinung nach herrschenden Missstände in dessen Leben hin und erteilt ihm einige Ratschläge zur Verbesserung. Trotz seiner Affinität zu Geld und Wohlstand verzichtet er auf die 5000 Dollar aus dem Nachlass der Mutter und fordert Philippe auf, diese in ein Fitnessstudio-Abonnement oder eine Reise zu investieren. Er hält es für ungesund und abnormal, sich als Erwachsener immer noch an dem Ort aufzuhalten, an dem man aufgewachsen ist und sieht in der Bewegungslosigkeit Philippes die Ursache allen Übels.

„... et te conseiller de prendre cet argent-là pour faire un petit voyage dans le Sud! T'as quarante-deux ans, Philippe, pis t'as jamais mis les pieds dans un avion. C'est pas normal! Sors, bouge un peu, fais de l'exercice, abbone-toi à un gym!“<sup>209</sup>

Philippe bleibt auf wissenschaftlicher und beruflicher Ebene erfolglos, seine Dissertation wird trotz Präsentation mehrfach abgelehnt, er verliert seinen Job als Abo-Verkäufer für die Zeitung „*Le Soleil*“ und auch sein ersehntes Gespräch mit dem Kosmonauten Alekseï Leonov findet nicht statt. Er muss nach und nach begreifen, dass sein Privatleben außer Kontrolle geraten ist und es wohl tatsächlich notwendig ist, mobil zu werden und gewisse Ansichten und Umstände zu verändern, um Selbstbewusstsein und Lebensfreude zu erlangen. Deshalb setzt er die Ratschläge seines Bruders trotz Argwohn in die Tat um. Er geht ins Fitnessstudio, nimmt die Videobotschaft für die SETI-Organisation auf und begibt sich schließlich tatsächlich physisch auf eine Reise. Philippe soll am Tsiolkovsky Institut in Moskau seine

---

<sup>208</sup> Robert Lepage, zitiert nach: ebda, S.27.

<sup>209</sup> Lepage 2007, S.25.

Narzissmus-These vorstellen und betritt daraufhin erstmals in seinem Leben ein Flugzeug und verlässt Kanada. Dieser Aufbruch und die Distanz zum Alltag werden für ihn schließlich zum „Schlüssel“, durch die Reise zum anderen Ende der Welt findet er sich selbst wieder. Seine Schwächen und Stärken eröffnen sich ihm klarer als zuvor und eine Lösung des ewigen Konflikts mit dem Bruder bietet sich an.

„Das eigene Ich unter idealen Bedingungen entdecken, dem eigenen Ideal ein Stück näherkommen, macht den Reiz des Reisens in fremde Umgebungen aus. Die [Reise] wird zum ‚Schlüssel‘: Sie öffnet die Tür zum eigenen Lebensideal einen Spaltbreit – weit genug, um wieder Hoffnungen zu schöpfen, schmal genug, um sie nicht zu verlieren.“<sup>210</sup>

Während Philippes Abwesenheit ist André gezwungen, sich um dessen Wohnung und „Beethoven“, den Goldfisch der Mutter, zu kümmern. Die Auflösung aller Geschehnisse und die Versöhnung der Brüder findet schlussendlich über das Telefon statt. Eine Reihe von Ereignissen führt die beiden wieder zueinander. Der Tod „Beethovens“, die Offenbarung des Selbstmords als tatsächliche Todesursache der Mutter, Philippes erneuter Misserfolg in Moskau und sein Gewinn beim SETI-Videowettbewerb werden dem Zuschauer in Form eines Ferngesprächs, im dialogisierten Monolog, von der Figur André eröffnet. Die Brüder führen ein langes und intensives Gespräch, in dem sie erstmals ehrlich zueinander sind und dem anderen gegenüber ihre Gefühle äußern, wenn auch auf die übliche zynische Art und Weise. Sie verbleiben in der Verabredung, nach Philippes Rückkehr den Erfolg des Videogewinns bei einem gemeinsamen Abendessen zu feiern. André überwindet seine Unehrlichkeit und Oberflächlichkeit und zeigt ernsthaft Interesse und Mitgefühl für seinen Bruder. Philippe hingegen erkennt, dass er in André den Optimismus und die Motivation findet, die er selbst nicht aufbringen kann.

In der finalen Szene „*Aéroport*“, die in einer Flughafenhalle spielt, scheint schließlich die gegenwärtige Realität restlos mit der Phantasie des Protagonisten zu verschmelzen. Durch eine simple optische Täuschung, die mithilfe einer Perspektivenverschiebung und einem Spiegeleffekt erzeugt wird, wird die Orientierung des Zuschauers stark irritiert. Eine Reihe Stühle und der darauf sitzende Akteur sind verkehrt am Bühnenboden positioniert, die Spiegelwand erzeugt eine auf den Kopf gestellte Verdoppelung dieses Bilds. Der Zuschauer verwechselt so zuerst

---

<sup>210</sup> Opaschowski, Horst W.: *Tourismus. Eine systematische Einführung. Analysen und Prognosen*. 3.Aufl. Opladen: Leske & Budrich, 2002. S.85.

das Spiegelbild mit der wirklichen Darstellung, also den virtuellen mit dem realen Bühnenraum. Dies funktioniert aufgrund der entsprechenden Kippung des Spiegels, der nur den schwarzen Bühnenboden, symbolisch für den Weltraum, als Hintergrund reflektiert. Der Akteur erzeugt durch sehr langsame Bewegungen seiner Gliedmaßen und das Rollen und Drehen des Körpers über die Stühle und den Bühnenboden nun die Illusion der Schwerelosigkeit im Spiegelbild. Der Protagonist „schwebt“ plötzlich horizontal in der Luft durch den Bühnenraum und obwohl dem Zuschauer dieser Perspektiventrick offen gezeigt wird kann er sich der Illusion und Täuschung nicht entziehen. Zur emotionalen Verstärkung dieser Szene ertönt die berühmte „*Mondscheinsonate*“ von Ludwig van Beethoven.

„To create the impression of transcendence, you have to be bound. You're far from being free: to fly, you need a harness and wire.“<sup>211</sup>

Die Sehnsucht nach einer Welt „jenseits der Erde“ wurde für den Protagonisten zu einer Reise in die Innenwelt, diese Selbstfindung wurde durch Illusions- und Imaginationstechniken szenisch manifestiert.<sup>212</sup> In Form der Videobotschaft hat es ein Teil Philippes endlich „real“ in den Weltraum geschafft und der Protagonist ist an der hinteren Seite des Mondes und somit bei sich selbst angekommen.

---

<sup>211</sup> Charest 1995, S.137.

<sup>212</sup> vgl. Natmessnig 2009, S.111.

## 6. THEATRALE REISEN

### 6.1 «Travel» und «Travail»

„Travel‘ und ‚Travail‘, Reisen und Arbeiten, haben die gleiche Wortwurzel und deuten auf das gleiche Phänomen hin: Der Mensch kann auf Dauer nicht untätig in seinen eigenen vier Wänden verweilen. [...] Reisen gilt als die populärste Form von Glück. Reisen ermöglicht Orts-, Szenen- und Rollenwechsel. [...] Für viele Menschen ist [...] die Reise zur Passion geworden – in dem Doppelsinn des Wortes Leidenschaft, in dem Leiden und Lust nahe beieinander liegen, wie Abschied und Heimkehr auch.“<sup>213</sup>

Für Robert Lepage und James Thiérree stellt das Reisen, d.h. die ständige Fortbewegung und Mobilität, besonders die Konfrontation mit anderen Ländern und Kulturen, eine Passion dar, die zum Alltag wurde. Beide Künstler verbinden tagtäglich „travel“ mit „travail“, also das Reisen mit dem Arbeiten. Sie kombinieren ihre Leidenschaft mit ihrem Beruf, also das Reisen mit dem Theater. Dadurch verknüpfen sich ihr öffentliches und privates Leben miteinander, dieser spezifische Lebensstil wirkt sich definitiv auf ihre Arbeitsmethoden aus.

«The most important thing is to communicate a traveller’s experience»

Robert Lepage wuchs im Zwiespalt zweier Kulturen und Sprachen auf, gehörte beiden an und fühlte sich dadurch innerlich hin- und hergerissen, verloren und einsam. In seiner Heimatstadt Québec war er zudem umgeben von einer neuen, revolutionären Theaterbewegung die versuchte sich primär visuell auszudrücken. Sein Gleichgewicht und seine kulturelle Identität fand er schließlich durch zwei Kindheitsleidenschaften, welche er zum Beruf machte: Das Erzählen von Geschichten und die Überwindung geografischer Grenzen durch das Reisen in andere Länder. Vor allem die für ihn gegenteiligste Kultur Kanadas, nämlich jene Asiens und besonders Japans, wurde für ihn zum „Spiegel seiner selbst“, wodurch sich seine eigene kulturelle Identität festigte. Ausgehend von der Faszination des „Fremden“ bereiste und studierte er die fernöstliche Welt, was sich gewinnbringend auf seine künstlerische Tätigkeit auswirkte. Techniken oder Stilmittel des Bunraku-, Noh- oder Schattentheaters finden sich in beinahe all seinen Inszenierungen, das futuristische High-Tech Land Japan ist immer wieder Inspirationsquelle für den Einsatz von neuen Medien und Technologien auf der Bühne. Er sammelt weltweit

---

<sup>213</sup> Opaschowski 2002, S.13.

Künstler und Techniker um sich, mit denen er im Kollektiv arbeitet. *Ex Machina* vereint somit verschiedenste Sprachen, Kulturen, Künste und Stile in ihrer Arbeit miteinander, jeder Mitarbeiter liefert einen wertvollen kulturellen und künstlerischen Beitrag. Québec steckt dennoch in allen Stücken, Robert Lepages Verständnis von Welt ist stark geprägt durch den Ort, aus dem er stammt. Seine Werke schildern großteils den „Blick auf die Welt aus der Sicht eines Québecers“ und weisen deshalb oft autobiografische Züge auf. Im Leben wie auch im Theater folgt er also der Dramaturgie: „the most important thing is to communicate a traveller’s experience“. Durch die vielen optischen und akustischen Reize in seinen Stücken, welche immer der theatralen Gesamtheit der zu erzählenden Geschichte untergeordnet sind, gelingt es ihm, zahlreiche szenische Zeichen zu produzieren. Alle Theaternittel haben für Lepage auf der Bühne denselben Wert, so funktioniert auch das gesprochene Wort als eines dieser Zeichen, welche miteinander eine Botschaft vermitteln und sich nicht gegenseitig stören sollen. Er fordert multimediale Wahrnehmung, geschärfte Aufmerksamkeit und aktive Teilnahme am Entstehungsprozess von seinem Publikum, dessen Reaktion er durch eine Work-In-Progress Struktur in seine Inszenierungen einarbeitet. Er appelliert an Intelligenz und Imaginationskraft seiner Zuschauer, die die Aufgabe haben „zwischen den Zeilen“ zu lesen, also unterschiedliche Darstellungsformen inhaltlich zu einer Einheit zu verbinden, dabei wird immer ein Spielraum für die individuelle Bedeutungsproduktion offen gelassen.

«Tout est temporaire - Alles ist vorübergehend»

Ein Mensch entwickelt sich zweifelsohne „anders“, wenn er nie einen festen Wohnsitz, ein konstantes Umfeld oder einen zeitlich und räumlich strukturierten Alltag kennenlernt, sondern sich mit einer mobilen Umwelt in ständiger Bewegung befindet. James Thiérrée wurde schon als Reisender geboren, als Mitglied eines Familienbetriebs in der Tradition des „fahrenden Volks“ des Zirkus, tief verwurzelt mit historischen Bewegungen und Künsten wie der *Commedia dell’arte* oder der Schaustellerkultur. Auf James’ täglichem Stundenplan stand Unterricht in Violine, Pantomime, Tanz, Zauberei und Akrobatik, Kunst und Kultur nahmen also schon früh einen außergewöhnlich hohen Stellenwert in seinem Leben ein und wurden für ihn am eigenen Leib erfahrbar. Dies hatte die Fähigkeit zur Folge, alle Eindrücke und

Erfahrungen des Lebens mosaikartig aufnehmen und individuell wieder zusammenfügen zu können. James versieht seine Inszenierungen mit einer eigenen Handschrift, indem er die im Laufe von Kindheit und Jugend erlernten künstlerischen Stile und Techniken verschiedener Länder darin integriert. Zu dem künstlerischen Erbe Charlie Chaplins hat James als dessen Enkel einen sehr persönlichen und intimen Bezug. Die Slapstick- und Stummfilm-Schauspielkunst wird von Thiérrée ebenfalls in Bühnenwerke integriert und dadurch für Familie und Außenstehende am Leben erhalten. Einen besonderen Einfluss übte auch die clowneske Kunst seines Vaters auf ihn aus, Thiérrée kombiniert als „moderner Clown“ grotesk-komisch seine schauspielerischen und artistischen Fähigkeiten miteinander. Durch diese, primär auf Reisen gesammelten Techniken und Talente, schafft sich der Schweizer seinen eigenen Zugang zu Theater. Er verweigert Drama und Sprache und fordert seine Zuschauer auf, die Geschichten, welche er audiovisuell und mit enormen Körpereinsatz erzählt, in ihren Köpfen zu entstehen zu lassen. Er folgt dabei keiner Chronologie oder einem genauen Plot, weil er es nicht mag, sich festzulegen. Die traumähnliche, surreale Dramaturgie seiner Stücke und die Umsetzung seiner eigenwilligen Geschichten durch eine bildgewaltige und wandelbare Bühnenmaschinerie funktionieren nach dem Grundsatz: „Alles ist vorübergehend“. So folgt wie auf Reisen ein Eindruck dem anderen, Bild für Bild wird an eine kindesgleiche Phantasie des Zuschauers appelliert, der die Illusion hinnehmen und eine rationale Logik für die begrenzte Zeit der Aufführung vergessen soll. Dennoch ist die Intelligenz des Publikums gefordert, welches wie James in seiner Kindheit alle Eindrücke zu einer Gesamtheit zusammenstückeln soll.

Mit *La Caserne* und *L'Espace des Arts de Chalon-sur-Saône* haben die Theaterkollektive *Ex Machina* und die *Compagnie du Hanne-ton* zwar einen fixen Probeort gefunden, mit ihren Aufführungen jedoch werden sie weiterhin Tag für Tag geografische Grenzen überschreiten. Viele Künstler, speziell Theaterregisseure, inszenieren parallel an mehreren Häusern und müssen berufsbedingt häufig von Ort zu Ort, aus dieser Perspektive betrachtet ist dieser „mobile Lebensstil“ nichts außergewöhnliches. Besonders ist die Arbeitsweise Thiérrées und Lepages aber deshalb, weil jede Produktion von Beginn auf ein internationales Publikum und eine Tour quer über den Globus vorbereitet wird. Die Inszenierungen erhalten so einen

sehr spezifischen und vielfältigen Charakter und werden von den Regisseuren konstant überarbeitet und selten fixiert. Die beiden Regisseure haben gelernt, dass sich Ideen und Impulse jederzeit und überall verstecken und man nur neugierig und aufmerksam genug sein muss, um sie auch zu sehen. Anstatt sich von der Kunst kontrollieren zu lassen, verlieren sie sich lieber in ihr. Was vor allem im deutschsprachigen Raum etablierte Theaterhäuser als Unsicherheit bezeichnen und deren Arbeitssystem nicht erlauben würde, betrachten Künstler wie Lepage und Thiérrée als „Freiheit der Kreation“. Dies wurde durch ihr Nomadenleben, d.h. durch den Umstand „überall und nirgendwo“ zuhause zu sein überhaupt erst möglich. So lernten sie, aus der Erfahrung von Welt am eigenen Leib beruflich zu schöpfen.<sup>214</sup>

## 6.2 Innenweltreisen

Der Inhalt von „Raoul“ und „The Far Side of the Moon“ kann nach wie vor individuell und unterschiedlich gedeutet werden, da in beiden Inszenierungen mehr unsichtbare, als sichtbare Gegebenheiten die Geschichte erzählen. Die theatrale Form des Solos<sup>215</sup> ist hier sehr bewusst gewählt und ausschlaggebend für das Funktionieren dieses Konzepts, das Solo ist sozusagen die „Domäne der Individualität“. Für das Publikum wird hier die Urform von Theater erfahrbar, dessen „Essenz“ aus Autor, Schauspieler und Publikum. Solostücke haben den Vorteil, meist kostengünstiger zu sein als Mehrpersonenstücke, was einen größeren kreativen Spielraum und mehr Unabhängigkeit in der Produktion zulässt. Sie erlauben dem Autor<sup>216</sup> während des Schreibprozesses persönliche Erfahrungen und Ansichten zu verarbeiten, einen Charakter autobiografisch aufzuladen und dabei etwas über das innere Selbst zu entdecken. Es geht meist um einen Charakter, der ein bestimmtes Ziel hat oder eine persönliche Entscheidung treffen muss und von sichtbaren oder unsichtbaren Gegenkräften entweder davon abgehalten oder darin bestärkt wird, dies zu erreichen. Selbsterforschung und Selbstoffenbarung sind meist die Konsequenzen. Häufig spielen daher Melancholie, Einsamkeit und Isolation eine wichtige thematische Rolle, die Selbstbegegnung des monodramatischen Ichs kann sich im

---

<sup>214</sup> vgl. Klett 2009, S.40.

<sup>215</sup> Anm.: „Solo“ wird hier als Überbegriff für Monodrama, Soloperformance, One-Person-Play und alle verwandten Gattungen verwendet

<sup>216</sup> Anm.: Lepage und Thiérrée sind hier als „Bühnenautoren“ gemeint

Gegenspiel von Erkennen und Täuschen, zwischen den Extremen von Ich- oder Weltverlust, oder auch im spielerischen Rollenwechsel vollziehen. Vielfalt und Variationsbreite der solistischen Form ergeben sich aus der enormen Zahl an Möglichkeiten, historische, „rollenhafte“ und psychologische Perspektiven im Versuch, dem Ich auf der Suche nach sich selbst zu folgen, miteinander zu verbinden.<sup>217</sup>

Für Schauspieler und Autoren stellt es eine besondere Herausforderung dar, die verborgene Innenwelt eines Charakters zu durchforsten, das Publikum wiederum erhält die Aufgabe herauszufinden, was sich hinter der äußeren Fassade einer Figur verbirgt. Der Schauspieler kann sich frei auf der Bühne bewegen und muss auf keine anderen Kollegen reagieren, erhält aber auch die Aufgabe, imaginären Dingen und Personen zu antworten und muss auf die Impulse anderer verzichten. Das Innenleben, d.h. Träume, Visionen, Wünsche oder Ängste des Charakters, wird so unverblümt offengelegt. Dadurch entsteht eine intime Beziehung, eine persönliche One-to-One Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum, die gemeinsam in die Innenwelt einer Figur reisen, tief in deren Gefühle und Gedanken. Solche „Innenweltreisen“ haben denselben Effekt wie etwa die Traumdeutung oder die Psychotherapie, sie lassen den Reisenden versteckte Komponenten wie Sehnsüchte, Spannungen, Bedürfnisse und Ängste erkennen, was zu einer Horizonterweiterung, bzw. einem verbesserten Selbstverständnis und somit unweigerlich zur Selbsterkenntnis führt.<sup>218</sup> Das Solo kommt in den analysierten Inszenierungen der Nahaufnahme einer Kamera gleich, dem Blick der Zuschauer entgeht nichts und die aktive Teilnahme aller Beteiligten wird verlangt.<sup>219</sup>

### 6.3 Wahrnehmungsreisen

Wie in den Kritikauszügen aus der Einleitung ersichtlich ist, wurden die Inszenierungen immer wieder mit dem Wort „Reise“ („Traumreise“, „Magische Reise“, „Augenreise“ etc.) assoziiert oder beschrieben, was zum Hauptthema dieser Arbeit wurde. Es konnte im Zuge der Recherche und Literatursichtung festgestellt werden, dass sowohl die theatrale Form des Solos, als auch Kunstgattungen wie der Zirkus,

---

<sup>217</sup> vgl. Demmer 1982, S.176f.

<sup>218</sup> vgl. Köb 2001, S.181.

<sup>219</sup> vgl. Catron 2000, S.48.

vor allem der *Neue Zirkus*, sowie Phänomene wie Inter- oder Multimedialität und Interkulturalität noch relativ wenig spezifisch erforscht sind und daher entsprechendes Vokabular und geeignete Beschreibungskategorien für diese Gattungen fehlen. Vor allem neue Medien wie Fernsehen und Internet existieren noch nicht lange genug, um denselben Forschungsstand aufweisen zu können wie etwa das Theater oder die bildende Kunst, was vor allem bei der Analyse von Lepages Werken eine Schwierigkeit darstellt. Der *Nouveau Cirque* ist als Symbiose verschiedener Künste zu verstehen, eben weil er sich aus einzelnen, größtenteils historischen Disziplinen formte. In Dramaturgie und Struktur weist er hingegen theatralen Charakter auf. Dennoch scheint der Neue Zirkus noch nicht vollständig in der Theaterwissenschaft etabliert zu sein. Eine Verwendung dieser Kategorien und Begrifflichkeiten in dieser Arbeit fand daher immer im Bezug auf Theater statt, da dieses definitiv als Rahmenmedium der Inszenierungen zu benennen ist.

Die Arbeit betont mithilfe der Stimmen Robert Lepages und James Thiérrées, wiederholt die einzigartige Kopräsenz von Akteur und Zuschauer, die Einmaligkeit und Flüchtigkeit einer Theateraufführung, sowie deren Spiel- und Ereignischarakter, was Theater zu einem einzigartigen Medium macht. Diesem Medium, vor allem in seiner solistischen Form, ist es wohl schon seit seiner Existenz eigen, die Bühnenwirkung des Schauspiels durch die Verbindung mit anderen Künsten und Techniken zu steigern. Was früher vor allem Spiegel, Musik oder aufwendige Bühnenbilder und Requisiten erledigten, übernehmen heute oft audiovisuelle Medien und Apparate wie Video, Tonspur oder Telefon.<sup>220</sup> Derartige Theaterrmittel sind nicht neu, funktionieren aber durch die heutigen technischen Möglichkeiten reibungsloser und „wie von Zauberhand“. Für den Zuschauer unsichtbar üben sie auf diesen dennoch einen sicht- oder spürbaren Effekt aus.

Zusätzlich zu den vielen audiovisuellen Eindrücken folgen *Raoul* und *The Far Side of the Moon* einer traumähnlichen Dramaturgie. Wie in einem Traum verschmelzen, kollidieren und transformieren Realität und Phantasie, Vergangenheit und Gegenwart, so wird auf der Bühne alles möglich, auch Unmögliches. Ereignisse können ohne einen direkten, logischen Zusammenhang aufeinander folgen. Der Begriff einer „Reisedramaturgie“ wurde entworfen, die eine Stück für Stück

---

<sup>220</sup> vgl. Demmer 1982, S.4.

entstehende Geschichte etabliert und eine „Bild auf Bild“ Wahrnehmung, ähnlich der Wahrnehmung auf einer Reise, vom Zuschauer erfordert. Alle neuartigen und fremden Eindrücke dabei für die begrenzte Zeit des Aufenthalts zu einem situativen Alltag verarbeitet. Der konventionelle Plot wird durch Verbindungen ersetzt, die auf Emotion, Assoziation, Illusion, Metapher und Imagination gründen. Durch Faktoren wie die gleichzeitige Konzentration auf mehrere sich bewegende und verändernde Bühnenelemente, die komplexen inhaltlichen Erzählstränge, die traumartige Dramaturgie, das Erkennen und Deuten einer Fülle von Theaterzeichen, das Imaginieren des Nicht-Sichtbaren, die autobiografische und emotionale Aufladung der Figur(en), sowie die theatrale Face-to-Face-Situation werden die Zuschauer auf Wahrnehmungsreisen geschickt, die eben mehr individuell und weniger objektiv beschreibbar sind, was die Kritiken bestätigen.

Die Kombination der drei eben geschilderten Faktoren manifestiert James Thiérrées *Raoul* und Robert Lepage's *The Far Side of the Moon* schließlich als „Theatrale Reisen“.



## 7. BIBLIOGRAPHIE & MEDIODGRAPHIE

### Primärliteratur

Lepage, Robert. *La face cachée de la lune*. Les éditions de L'instant même et Ex Machina. L'instant scène: Québec, 2007.

### Sekundärliteratur

Affenzeller, Margarete: Kippbilder des Mondes. In: *Der Standard*, 23.5.2011.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*. Kurt Leonhard (Übers.) Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl, 1987.

Barloewen, Constantin v.: *Clown. Zur Phänomenologie des Stolperns*. Königstein/Ts: Athenäum Verlag GmbH, 1981.

Bates, Brian: *Der Spieler und der Zauberer. Der Schauspieler als moderner Schamane*. München: Wilhelm Goldmann Verlag, 1989.

Brauneck, Manfred (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. 4.Aufl. Hamburg: Rowohlt Verlag, 1986.

Brejzek, Thea: *Körperlichkeit und Virtualität: Akteur, Raum und Gedächtnis auf der medialen Bühne*. Diss. Universität Wien, 2003.

Becker, Joachim: *Nicht Ich-Identität. Ästhetische Subjektivität in Samuel Becketts Arbeiten für Theater, Radio, Film und Fernsehen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.

Demmer, Sybille: *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas*. Köln/Wien: Böhlau Verl., 1982.

Catron, Louis E.: *The Power of One. The Solo Play for Playwrights, Actors and Directors*. Heinemann: Portsmouth, NH, 2000.

Charest, Rémy: Robert Lepage. *Connecting Flights*. Wanda Romer Tayler (Übers.). London: Methuen, 1995.

Dundjerović, Aleksandar S.: *Robert Lepage*. New York: Routledge, 2009.

Dundjerović, Aleksandar S.: *The Theatricality of Robert Lepage*. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.

Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen/Basel: Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, 2010.

Gerber, Anke; Wroblewsky, Clement d.: *Anatomie der Pantomime. Das Buch über die stumme Kunst oder Der Leitfaden, an dem die Pantomime hängt*. Hamburg [u.a.]: Rasch und Röhring Verlag, 1985.

Giebel, Heidi: *Formen des freien Theaters. Neuer Zirkus. Eine Bestandsaufnahme zur Situation der heutigen circsesanischen Künste*. Dipl.Arbeit. Universität Lüneburg, 2004.

Godard, Colette: *Emmanuel Demarcy-Mota Arthur Nauzyciel James Thiérrée. Un théâtre apatride*. Paris: L'Arche, 2009.

Joest, Birgit: Von fliegenden Menschen, ratlosen Artisten und Unbesiegbaren. Transformationen des Zirkensischen im deutschen Film. Genese und Selbstreflexivität. In: *Filmstudien*. Bd. 56 Norbert Grob und Thomas Koebner (Hg.) Remscheid: Gardez! Verlag, 2008.

Klett, Renate: *Nahaufnahme Robert Lepage. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin: Alexander Verlag, 2009.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft*. Köln: Böhlau Verlag GmbH, 2005.

Köb, Elisabeth S.: *Reisephilosophie. Über die Selbstveränderung in alternativen Welten*. Dipl.Arb. Universität Wien, 2001.

Müller, Klaus E.: *Schamanismus. Heiler, Geister, Rituale*. 2.Aufl. München: Verlag C.H.Beck, 1997.

Natmessnig, Lisa: *Theater der Metamorphosen: Untersuchungen zu einer Ästhetik des Intermedialen am Beispiel Robert Lepage*. Dipl.arb. Universität Wien, 2009.

Opaschowski, Horst W.: *Tourismus. Eine systematische Einführung. Analysen und Prognosen*. 3.Aufl. Opladen: Leske & Budrich, 2002.

Pavis, Patrice: Medien auf der Bühne. In: Kati Röttger & Jakob Alexander (Hg.): *Theater und Bild. Inszenierungen des Sehens*. Bielefeld: Transcript, 2009.

Pfahl, Julia: Robert Lepage ist (k)ein Zauberer! Intermedialität als theatraler Wahrnehmungsmodus. In: *Blickregime und Dispositive audiovisueller Medien*. Nadja Elia Borer (Hg.) Bielefeld: Transcript, 2011. S.73-85.

Pfahl, Julia: *Québec inszenieren. Identität, Alterität und Multikulturalität als Paradigmen im Theater von Robert Lepage*. Peter Marx, Kati Röttger & Freidemann Kreuder (Hg.): Marburg: Textum Verlag, 2005.

Pfahl, Julia: *Zwischen den Kulturen – Zwischen den Künsten. Medial-hybride Theaterinszenierungen in Québec*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2008.

Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11.Aufl. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Plato: *Der Staat: griechisch-deutsch*. (Originaltitel: *Politeia. Res publica*). Zehntes Buch. Rüdiger Rufener (Übers.). Düsseldorf: Artemis und Winkler, 2000.

Poerschke, Karl: *Das Theaterpublikum im Lichte der Soziologie und Psychologie*. In: Carl Niessen & Artur Kutscher (Hg.): *Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte*. Bd.41. Emsdetten (Westf.): Verlag Lechte, 1951.

Rosenberger, Werner. Weltenbummlers Spiel ohne Worte. In: *Kurier*. 25.5.2010.

Walkenhorst, Birgit: *Intermedialität und Wahrnehmung. Untersuchungen zur Regiearbeit von John Jesurun und Robert Lepage*. Marburg: Tectum Verlag, 2005.

Vitebsky, Piers: *Schamansismus. Reisen der Seele. Magische Kräfte. Ekstase und Heilung*. Markus Goeke (Übers.). Köln: Taschen GmbH, 2007.

Zacek, Andreas: *Cirque du Soleil. Zirkus als Theater, Theater als Zirkus*. Dipl.Arbeit. Universität Wien, 2011.

## **Programmhefte**

Wiener Festwochen (Hg.): *James Thiérée. Raoul*. Programmheft (Redaktion: Asja Jarzina & Almut Wagner). Wiener Festwochen Mai 2010 – Juni 2010. Intendanz: Luc Bondy. Künstlerische Leitung: Stefanie Carp & Stéphanie Lissner. 1. Aufführungsdatum: 23.5.2010 im Theater an der Wien, Wien. R: James Thiérée

Wiener Festwochen (Hg.): *Robert Lepage, Ex Machina. The Far Side of the Moon* (Redaktion: Dramaturgie; Textnachweis: Originalbeitrag von Renate Klett; Bildnachweis: Sophie Grenier). Wiener Festwochen Mai 2011 – Juni 2011. Intendanz: Luc Bondy, Künstlerische Leitung: Stefanie Carp & Stéphanie Lissner. 1. Aufführungsdatum: 20.5.2011 im Burgtheater Wien. R: Robert Lepage.

Printemps des Comédiens (Hg.): *Raoul*. Programmheft (Redaktion: Jacky Vilacèque). Printemps des Comédiens 5.6.-1.7.2012. Intendanz: Jean Varela. Künstlerische Leitung: Thierry Lenain. 1. Aufführungsdatum: 5.6.2012 im Chapiteau Théâtre Domaine d'O., Montpellier. R: James Thiérée.

## **Besuchte Aufführungen**

*Raoul*. Regie: James Thiérée. Compagnie du Hanne-ton/Junebug France – Wiener Festwochen 2010. Konzeption, Inszenierung und Bühne: James Thiérée, mit James Thiérée, Kostüme und Tierfiguren: Victoria Thiérée, Sound Design: Tomas Delot, Licht Design: Jérôme Sabre. Aufführungsbesuch am 25.5.2010 im Theater an der Wien, Wien.

*Raoul*. Regie: James Thiérée. Compagnie du Hanne-ton/Junebug France – Printemps des Comédiens. Konzeption, Inszenierung und Bühne: James Thiérée, Kostüme und Tierfiguren: Victoria Thiérée, Sound Design: Tomas Delot, Licht Design: Jérôme Sabre. Aufführungsbesuch am 8.6.2012 im Chapiteau Théâtre Domaine d'O., Montpellier.

*The Far Side of the Moon*. Regie: Robert Lepage. Ex Machina, Québec City – Wiener Festwochen 2011. Text und Inszenierung: Robert Lepage, mit Yves Jaques, Künstlerische Mitarbeit und Projektidee: Peder Bjurman, Musikkomposition und Aufnahme: Laurie Anderson, Puppenspieler: Éric Leblanc, Puppen: Pierre Robitaille, Sylvie Courbron, Bühnenbau: Les Conceptions Visuelles Jean-Marc Cyr, Bühnenmeister: Mathieu Thébaudeau, Licht: Richard Côté, Ton: Stanislav Elie, Video: Steve Montambault, Garderobe und Requisiten: Isabel Poulin. Aufführungsbesuch am 21. Mai 2011 im Burgtheater Wien.

### **DVD-Theateraufzeichnung**

*La Face cachée de la Lune*. Theaterfassung, Archivaufzeichnung der Gruppe Ex Machina. Paris: Théâtre National de Chaillot, Juli 2003. Regie: Robert Lepage, Darsteller: Yves Jaques, Bühne: Peder Bjurman, Pierre-Philippe Guay, Licht: Bernard White, Kostüm: Marie-Chantale Vaillancourt und Yvan Gaudin, Licht: Sonoyo Nishikawa.

### **DVD-Film**

*La face cachée de la Lune*. Regie: Robert Lepage. Kanada 2003. DVD-Video. Die andere Seite des Mondes. Köln: Flax Film GmbH & Co. KG. 2006.

### **INTERNETQUELLEN**

[o.A.] (11.1.2006): Borne to bounce. In: *theage.com.au*. Zugriff am 14.5.2012 unter <http://www.theage.com.au/news/arts/born-to-bounce/2006/01/10/1136863232616.html?page=2>

[o.A.]. (3.2.2011): Retour sur ‚Raoul‘ par James Thiérrée. Le Grand T, Nantes, le 12/01/11. In: *faderpaper.com*. Zugriff am 11.12.2012 unter <http://www.faderpaper.com/2011/02/03/retour-sur-raoul-par-james-thierree-le-grand-t-nantes-le-120111/>

Bielicki, Julian S. (13.6.1998): Das Es oder: was treibt uns? In: *jsbielicki.com*. Zugriff am 17.12.2012 unter <http://www.jsbielicki.com/freud-95.htm>

Ellis, Samantha (7.4.2004): Clown-Prince. In: *guardian.co.uk*. Zugriff am 11.12.2012 unter <http://www.guardian.co.uk/stage/2004/apr/07/theatre2>

Dundjerović, Aleksandar S.: The Multiple Crossings to The Far Side of the Moon: transformative mise-en-scène. In: *Contemporary Theatre Review*. Vol.13 (2). Routledge & Francis Group, 2003. S. 67-81. Zugriff am 20.3.13 unter <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/104868003200063531>

Dundjerović, Aleksandar S.: Navarro-Bateman, Ilva. Robert Lepage Inc. – Theatre for Festival Audiences. In: *Contemporary Theatre Review*. Vol.19 (4), 2009. S.413-427. Zugriff am 20.3.13 unter <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10486800903209349>

Gladstone, Valerie (1.11.2010): James Thiérrée. Charlie Chaplin's grandson keeps the clowning in the family. In: *timeout.com*. Zugriff am 14.5.2012 unter <http://www.timeout.com/newyork/theater/james-thirre-off-broadway>

Greenfield, Elana: Flight & Bliss: The Work of James Thiérrée. Theater in Dialogue. In: *brooklynrail.org*. November 2010. Zugriff am 12.2.13 unter <http://www.brooklynrail.org/2010/11/theater/flight-bliss-the-work-of-james-thirre-by-elana-greenfield>

Handler, Maria (24.5.2010): Festwochen zum Glücklich-Sein: „Raoul“ im Theater an der Wien. In: *APA*. Zugriff am 13.3.13 unter <http://www.festwochen.at/index.php?id=eventdetail&detail=500>.

Hütter, Frido (5.11.2001): Ein Zauber Märchen für den Welt(t)raum. steirisc[:her:]bst. 6. Oktober - 5. November 2K. In: *Kleine Zeitung. steirischerherbst.at*. Zugriff am 6.1.2012 unter <http://www.steirischerbst.at/2000/akl.html>

Mahony, John'o (23.6.2001): Arial views. In: *theguardian.com*. Zugriff am 10.3.13 unter <http://www.guardian.co.uk/education/2001/jun/23/arts.highereducation1>

Niedermeier, Cornelia: Die Welt ist eine Kugel wie der Kopf. steirisc[her:]bst. 6. Oktober - 5. November 2K. In: *steirischerherbst.at*. Zugriff am 6.1.2012 unter <http://www.steirischerbst.at/2000/akh.html>

Orr, Jake (23.10.2009): Review: James Thiérrée, Raoul. In: *ayoungertheatre.com*. Zugriff am 14.5.2012 unter <http://www.ayoungertheatre.com/?s=james+thierrée&x=0&y=0>

Ross, Lilian (7.1.2008): Son of a clown. In: *The Boards. newyorker.com*. Zugriff am 14.5.2012 unter [http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta\\_talk\\_ross](http://www.newyorker.com/talk/2008/01/07/080107ta_talk_ross)

### Homepages:

Homepage Compagnie du Hanneton  
<http://www.compagnieduhanneton.com>, Zugriff: täglich.

Homepage Ex Machina  
<http://lacaserne.net>, Zugriff: täglich.

Homepage Wiener Festwochen  
<http://www.festwochen.at>, Zugriff am 13.3.13.



## 8. ANHANG



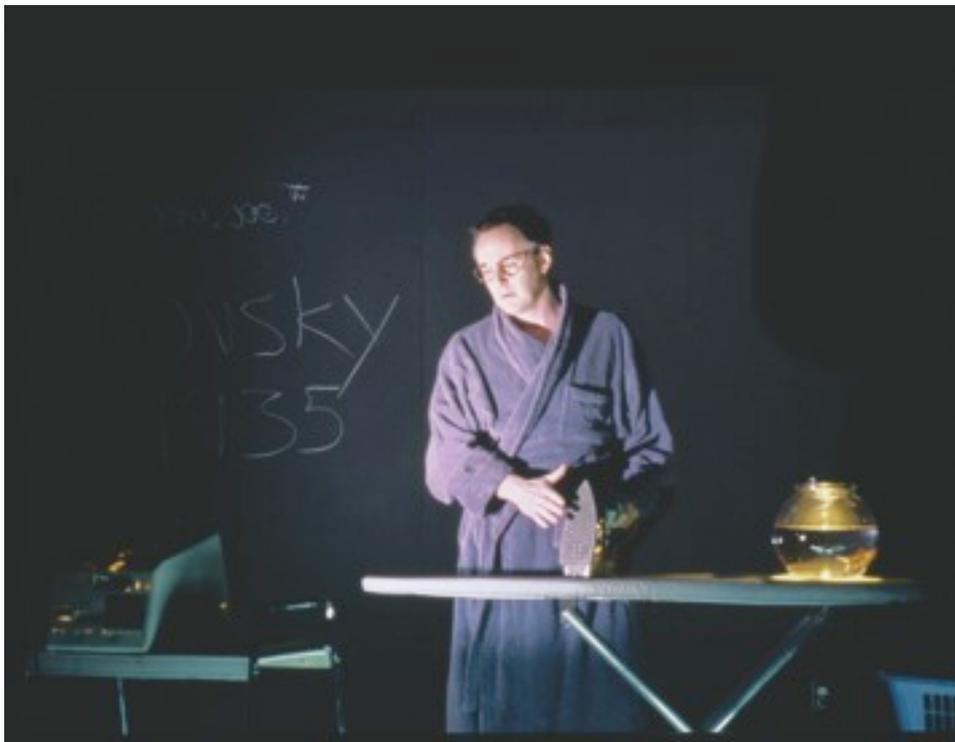
**Abb.1:** „LA CARA OCULTA DE LA LUNA“, Canadá. Ohne Jahr; (Foto: Ludovic Fouquet); <http://www.santiagoamil.cl/?p=11244>; Rechte: Ex Machina



**Abb.2:** „LA CARA OCULTA DE LA LUNA“, Canadá. o.J.; (Foto: Ludovic Fouque); <http://www.santiagoamil.cl/?p=11244>; Rechte: Ex Machina



**Abb.3:** „LA CARA OCULTA DE LA LUNA“, Canadá. o.J.; (Foto: Ludovic Fouquet); <http://www.santiagoamil.cl/?p=11244>; Rechte: Ex Machina



**Abb.4:** „LA CARA OCULTA DE LA LUNA“, Canadá. o.J. (Foto: Ludovic Fouquet); <http://www.santiagoamil.cl/?p=11244>; Rechte: Ex Machina



**Abb.5:** „RAOUL“, o.J.; (Foto: Richard Termine); <http://culturevulture.net/theater/394-raoul-brookly-academy-of-music.pdf>; Rechte: Compagnie du Hanne-ton



**Abb.6:** „RAOUL“, o.J. (Foto: Fotograf unbekannt); <http://www.artactmagazine.ro/a-super-hero-on-stage-james-thierree-and-his-raoul-in-bucharest.html>; Rechte: Compagnie du Hanne-ton



**Abb.7:** „RAOUL“, o.J. (Foto: Richard Haugthon); [http://camerastyloonline.wordpress.com/2010/06/13/james-thierree-raoul-14-16-kai-18-19\\_6\\_2010\\_kotopouli/](http://camerastyloonline.wordpress.com/2010/06/13/james-thierree-raoul-14-16-kai-18-19_6_2010_kotopouli/); Rechte: Compagnie du Hanneton



**Abb.8:** „RAOUL“, o.J. (Foto: Richard Haugthon – Aucirque.com); <http://neguitdepantorrilla.blogspot.co.at/2011/11/raoul.html>; Rechte: Compagnie du Hanneton<sup>221</sup>

<sup>221</sup> „Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

## 9. ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit widmet sich der Analyse zweier Theaterinszenierungen mit dem Überbegriff der „Theatralen Reise“. Es soll vor allem ein erster wissenschaftlicher Beitrag über den Schweizer Künstler James Thiérrée und dessen Werke, die zwischen Zirkus und Theater oszillieren, geleistet werden. Der zweite Teil beschäftigt sich mit dem frankokanadischen Theater- und Filmregisseur Robert Lepage. Das Zirkustheater „Raoul“ und das Monodrama „The Far Side of the Moon“ dienen als konkrete Forschungsgegenstände der Arbeit. Das Lebensmotto und zugleich die Arbeitsphilosophie der beiden Künstler lautet „Reisen ist das Wichtigste“, sie ziehen konstante Bewegung, Mobilität und Weiterentwicklung eventuellem Stillstand und Fixiertheit vor und schaffen sich dadurch künstlerische Freiheit und kreativen Spielraum. Sie befinden sich mit ihren Szenerien und Figuren daher in ständiger Transformation und Metamorphose. Die weltweit tourenden Inszenierungen werden auch nach der Premiere ständig verändert und überarbeitet. Das Publikum bekommt demnach kein fertiges Artefakt präsentiert, sondern ist Teil des Entstehungsprozesses. Die Arbeiten entstehen im künstlerischen Kollektiv mit einem Mitspracherecht aller Beteiligten. Ausgangspunkt des Probenprozesses ist die Improvisation, besonders das Spiel mit Gegenständen und Körperausdruck. Auf eine Literaturvorlage oder eine Fixierung der Werke wird großteils bewusst verzichtet, im Zentrum steht das mythische Geschichtenerzählen, welches durch historische und zeitgenössische theatrale Techniken aus aller Welt umgesetzt wird. Durch eine Enthierarchisierung oder gar ein komplettes Fehlen von Sprache müssen Zuschauer hauptsächlich audiovisuelle Theaterzeichen erkennen und umwandeln, die Imaginationskraft soll helfen, die Geschichte individuell und während ihrer Erzählung zu schreiben. Die theatrale Form des Solos und die Dreifachfunktion der beiden Künstler als Autor, Regisseur und Schauspieler verstärken die intime Face-to-Face-Kommunikation, sowie die illusionistische Wirkung der Stücke. Akteur und Publikum folgen einer mythisch orientierten, personalisierten, emotionalisierten und surrealen Dramaturgie und bewegen sich zwischen Gedanken- und Gefühlswelten, Träumen, Visionen, sichtbaren und unsichtbaren Welten, Vergangenheit und Gegenwart hin und her. Selbsterkenntnis und Selbstfindung sind die Folgen dieser „Theatralen Reisen“.



## 10. DANKSAGUNG

Ich möchte an dieser Stelle bei meinen Eltern Heinz und Martha für ihre finanzielle und emotionale Unterstützung während der Studienzeit und somit für die Ermöglichung meines Studiums danken. Besonderer Dank gilt meiner Mutter, die sich sogar mit mir auf eine „Theatrale Reise“ nach Frankreich begab, damit ich *Raoul* noch einmal sehen konnte.

Auch meinem Diplomarbeitsbetreuer, Herrn Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld möchte ich recht herzlich für seine hilfreiche Unterstützung, seine konstruktive Kritik, sein großes Interesse und den Glauben in meine Arbeit danken.

Ich danke auch meinen Großeltern, meinen Freunden und Studienkollegen für ihre Unterstützung, Motivation und Inspiration.

Zu guter Letzt möchte ich Robert Lepage und James Thiérrée danken für die Art, wie sie Theater machen und für diese unvergesslichen Stunden mit *Raoul* und *The Far Side of the Moon*.



## 11. CURRICULUM VITAE

### Persönliche Daten

Name: Julia Jenewein  
Geboren: am 1. August 1988 in Innsbruck, Tirol  
Nationalität: ÖSTERREICH  
Wohnhaft in: Wien  
E-Mail: julia.jenewein@gmx.at

### Ausbildung

2008-2013: **Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft**  
an der Universität Wien  
Wahlfächer: Musikwissenschaft (Filmmusik), Film & Medien

10/2010 und 10/2011: **Leistungsstipendium der Universität Wien**

2002-2008: **Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe, IbK**  
Zweig: Fremdsprachen und Wirtschaft  
Abschluss mit Reife- und Diplomprüfung

### Fachspezifische Praxis

12/12 – 02/13 **Theater der Jugend, Wien**  
Regiehospitantz „Das Dschungelbuch“, Regie: Henry Mason

05/12 – 12/12 **Theater in der Josefstadt, Wien**  
Dramaturgiehospitantz „Hedda Gabler“, Regie: Alexandra Liedtke

09/11 – 03/12 **Schauspielhaus, Wien**  
Regiehospitantz „Der Garten“, Regie: Felicitas Brucker

03/11 – 06/11 **Wiener Festwochen**  
Produktionshospitantz „Vyšniu Sodas“, Regie: Kristian Smeds

03/10 – 06/10 **Wiener Festwochen**  
Redaktionsmitarbeit Programmheft „Forum Festwochen – Ex Yu“

Seit 2006 **Tiroler Bezirksblätter**  
Freie Redakteurin