

C OBSERVATOR CULTURAL SUPPLIMENT

Teatrul German de Stat din Timișoara

Metamorfozele teatrului de limbă germană în România

De la înființarea lui, în urmă cu mai bine de 50 de ani, Teatrul German de Stat din Timișoara (TGST) a găzduit aproape 400 de montări, cu aproximativ 10.000 de reprezentații. Creat pentru a contribui la păstrarea și dezvoltarea conștiinței identitare a germanilor din România, teatrul a trebuit să se reinventeze în ultimul deceniu, atunci când, în urma emigrării masive, nemții au început să nu mai reprezinte publicul majoritar. Pe de o parte, în continuare, datoria esențială a TGST este de a promova limba și cultura germană și de a susține identitar comunitățile germane încă existente, însă, ca strategie repertorială, teatrul e un producător de spectacole de calitate, cu diferența specifică de a fi jucate în limba germană. Poate că tocmai natura lui cu totul specială, de apartenență, în același timp, la tradiția teatrală românească și la cea culturală germană, îl face, încă, greu de integrat în practica de zi cu zi a spectacolului în țara noastră. Acest supliment vorbește despre drumul unei instituții de la statutul de teatru minoritar la cel de intermediar privilegiat între două culturi, depozitar al unei diversități ce continuă să existe, dacă nu în realitate, atunci în puternica ficțiune a artei spectacolului.

Germanii de lângă noi

Iulia POPOVICI

Teatrul german din România – cel din Timișoara, ca și secția germană a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu – reprezintă un fenomen unic în Europa, din est, ca și din vest. România este, practic, singura țară unde se joacă teatru, la nivel repertorial și profesionist, în română, maghiară, germană și idiș. Dar paradoxul e total: deși singurul care deservește, în continuare, cultura proprie a unei comunități etnice puternic reprezentate e teatrul de limbă maghiară, el este și singurul larg perceput ca fiind creator de artă la standarde înalte, și nu doar un teatru minoritar.

Existența teatrului de expresie germană de la noi a stat, o bună vreme, sub semnul precarității; la fel precum Teatrul Evreiesc acum, Teatrul German de Stat din Timișoara a trecut prin etapa dureroasă a pierderii publicului căruia i se adresa prin definiție și, în egală măsură, a artiștilor vorbitori nativi. Pentru cineva crescut în cultura unui teatru cu miză identitară, progresiva înmulțire a spectatorilor care ascultă la căști trebuie să fi fost o experiență traumatizantă: dincolo de înțelegerea nemediată a textului, e vorba despre împărtășirea unor valori și tradiții comune, un tip de complicitate a actorului cu cel care-l privește reprezentînd, foarte aproape, însăși definiția artei scenice.

Ce știm astăzi despre Teatrul German din Timișoara? Știm, în primul rînd, că ceea ce cunoaștem e prea puțin. Mai demult, actorii (cu origini etnice duble, române și germane) își alegeau adeseori, ca nume de afiș, numele mamei – căci era german; distribuțiile nu cuprindeau, practic, onomastici negermane. Trupa de acum cuprinde cîțiva germani din Germania (fiindcă, în condițiile concurențiale din Republica Federală, TGST e o alternativă căutată, iar la audiții se prezintă zeci de actori), puțini etnici nemți din

România și mulți români, uneori cu rădăcini germane, care au deprins limba în sistemul de învățămînt (pentru ca totul să fie perfect complicat, Alex Halka, un tînăr actor venit din Arad, are ca limbă maternă maghiara). Pentru majoritatea celor care joacă în germană la Timișoara, ca și pentru publicul lor constant, cultura germană e una de achiziție, de vocație, nu de destin. Teatrul pe care-l fac e unul metisat, de întîlnire: idiomul comun și o îndepărtată, dar imposibil de negat istorie comună face posibilă întîlnirea cu dramaturgia germană în original și cu alți artiști, regizori și instituții de spectacol din spațiul germanofon, într-o manieră unică, inaccesibilă scenelor de limbă română. De pildă, TGST a produs de departe cele mai bune montări din opera lui Bertolt Brecht în teatrul românesc contemporan (*Mutter Courage* și *Opera de trei parale*, în regia lui Victor Ioan Frunză), și lucrează în mod constant cu regizori și scenografi din Germania. Departe de a mai fi minoritar și la fel de departe de a deveni artificial, teatrul german din România e o enclavă de europenism ce nu are nevoie de procese de integrare.

Poate că nu sîntem destul de pregătiți pentru a percepe intru totul alteritatea de lângă noi, bogăția incredibilă pe care o poartă cu sine un teatru făcut în România în limba unei mari culturi, care a infiltrat tradiția identitară românească în comunitățile cu care etnicii germani au conviețuit. Teatrul de bună calitate nu are naționalitate, are doar rădăcini culturale. Și voința de a exista. Istoria și metamorfozele Teatrului German din Timișoara sînt la fel de fascinante precum cele ale comunității germane sau ale literaturii germane de pe teritoriul românesc.

Das Deutsche Staatstheater Temeswar

Die Verwandlungen des deutschsprachigen Theaters in Rumänien

Seit seiner Gründung vor über 50 Jahren produzierte das Deutsche Staatstheater Temeswar (DSTT) fast 400 Inszenierungen und spielte insgesamt ca. 10.000 Aufführungen. Das Haus wurde zur Erhaltung und Förderung des Identitätsbewusstseins der Rumäniendeutschen ins Leben gerufen, doch musste es sich in den vergangenen zehn Jahren neu erfinden – nachdem in Folge massiver Auswanderung die Mehrheit des Publikums nicht mehr aus den Reihen dieser Gemeinschaft kam. Einerseits sind die Förderung der deutschen Sprache, Kultur und Identität der verbliebenen deutschen Gemeinschaft immer noch Hauptaufgaben des DSTT, andererseits bietet die Repertoirestrategie **Inszenierungen von hoher Qualität**, mit dem entscheidenden Unterschied, dass sie **auf Deutsch gespielt werden**. Vielleicht ist es gerade seine ganz besondere Natur, seine zweifache Zugehörigkeit zur deutschen wie zur rumänischen Theatertradition, die das DSTT noch für die rumänische Bühnenwelt schwerer wahrnehmbar macht. Diese Beilage schildert den Werdegang einer Einrichtung vom Status eines Minderheitentheaters zu dem eines privilegierten Vermittlers zwischen zwei Kulturen, Bewahrer einer Vielfalt, die, wenn schon nicht in der Wirklichkeit, dann wenigstens in der kraftvollen Fiktion der darstellenden Kunst weiterlebt.

Die Deutschen neben uns

Iulia POPOVICI

Das deutsche Theaterwesen in Rumänien – sowohl das Temeswarer Theater, als auch die deutsche Abteilung des Radu-Stanca-Nationaltheaters Hermannstadt – ist ein einzigartiges Phänomen, für Ost- wie für Westeuropa. Rumänien ist praktisch das einzige Land, in dem Berufstheater auf Rumänisch, Ungarisch, Deutsch und Jiddisch gespielt wird. Das Paradoxon ist aber komplett: obwohl das ungarischsprachige Theater das einzige geblieben ist, das die Kultur einer stark vertretenen Minderheit bedient, ist es auch das einzige, das auf breiter Front als hochkarätiger Kulturproduzent angesehen wird.

Das hiesige deutschsprachige Theater bangte lange Zeit um seinen Fortbestand. So wie zurzeit das Jüdische Theater, hat auch das DSTT die schmerzliche Erfahrung gemacht, sowohl sein Stammpublikum, als auch die muttersprachlichen Schauspieler zu verlieren. Für jemanden, der in der Kultur eines Theaters mit identitätsstiftender Rolle herangewachsen ist, muss es unglaublich traumatisierend gewesen sein mitzuerleben, wie sich die Zahl der Kopfhörerbenutzer stetig vergrößert – es geht dabei um weit mehr als nur um das unmittelbare Textverständnis, gemeint ist die Besinnung auf gemeinsame Werte und Traditionen, eine tiefe Verbundenheit des Schauspielers mit seinem Publikum, die definitorisch für die darstellende Kunst ist.

Was wissen wir heute über das Temeswarer Deutsche Theater? In erster Linie wissen wir, dass unsere Kenntnisse nicht sehr weit reichen. Früher haben die Schauspieler (mit ethnisch doppelter Abstammung, rumänischer und deutscher) gelegentlich als Bühnennamen den Mädchennamen ihrer Mutter gewählt – weil er deutsch war; auf den Besetzungslisten fanden sich praktisch nur deutsche Namen. Im jetzigen Ensemble findet man einige Bundesdeutsche (das DSTT ist eine durchaus gefragte Alternative zur Konkurrenzsituation in der Bundesrepublik, dutzende Schauspieler bewerben sich), einige wenige Rumäniendeutsche und zahlreiche Rumänen, manche mit deutschen

Wurzeln, die in der Schule Deutsch gelernt haben (um es alles andere als einfach zu machen, haben wir auch den jungen Schauspieler Alex Halka aus Arad, dessen Muttersprache Ungarisch ist). Für die meisten Schauspieler des DSTT, wie auch für ein Großteil seines heutigen Publikums, ist die deutsche Kultur eine bewusste Entscheidung, und keine Fügung des Schicksals. Das Theater, das sie erschaffen, ist ein Theater der Begegnung: das gemeinsame Idiom und eine entfernte, aber nicht abzustreitende gemeinsame Geschichte ermöglichen eine Erfahrung der deutschen Dramatik in ihrer Originalsprache, sowie auch den Austausch mit anderen Schauspielern, Regisseuren und Theater Einrichtungen aus dem deutschen Sprachraum, der den rumänischen Bühnen verwehrt bleibt. So hat das DSTT die bei Weitem besten Inszenierungen aus Bertolt Brecht im zeitgenössischen rumänischen Theater hervorgebracht (*Mutter Courage* und *Die Dreigroschenoper*, unter der Spielleitung von Victor Ioan Frunză) und arbeitet regelmäßig mit Regisseuren und Bühnenbildnern aus der Bundesrepublik zusammen. Vom Status des Minderheitentheaters gleich weit entfernt wie von der Gefahr einer nur künstlichen Berechtigung, ist das rumäniendeutsche Theater eine Enklave des Europäismus, die keines Integrationsprozesses mehr bedarf.

Vielleicht sind wir noch nicht bereit, die ganze Bandbreite der Alterität neben uns wahrzunehmen, den unglaublichen Reichtum, den ein in Rumänien gemachtes Theater in der Sprache einer großen Kultur bedeutet, die in den Gebieten ethnischen Zusammenlebens auch die rumänischen Traditionen beeinflusst hat. Qualitätstheater kennt keine Nationalität, sondern nur kulturelle Wurzeln. Und den Überlebenswillen. Die Geschichte und die Verwandlungen des Deutschen Staatstheaters Temeswar sind genauso faszinierend wie jene der deutschen Gemeinschaft oder der deutschen Literatur in Rumänien.

„Dacă germana ar fi apanajul doar al unei minorități etnice, teatrul nostru ar fi într-o situație foarte dificilă“

Interviu cu Lucian VĂRȘĂNDAN, directorul Teatrului German de Stat din Timișoara

De când conduceți Teatrul German de Stat din Timișoara (TGST)?

De la 1 noiembrie 2007.

Care era contextul în care ați devenit director?

Aș lega acest interval de un alt context, cel în care am venit în teatru și am început să-l cunosc din interior; asta se întâmpla în 1999, pe 1 aprilie. Am venit, atunci, pe postul de secretar literar, directoare fiind Ildikó Jarcsek Zamfirescu. Teatrul era atunci într-o cumpănă, la finalul unei perioade de cumpănă, și simțea nevoia unei schimbări. Se scoteau spectacole, unele admirabile, însă uneori împotriva a ceea ce publicul tradițional, tot mai restrâns numeric, era pregătit să accepte. Ca să dau un exemplu, când eram student, am văzut eu însumi un spectacol minunat cu *O, ce zile frumoase* de Beckett, cu Ida Jarcsek Gaza, care se juca, la un moment dat, în fața a 30 de bunicuțe aduse cu autocarul teatrului dintr-un sat șvăbesc. Evident că, la sfârșitul unei astfel de serii, indiferent de calitatea incontestabilă a montării, fiecare din cele două părți părăsea teatrul cu oarecare frustrări sau neîmpliniri. Era un hiatus ce trebuia rezolvat. De toată această situație nu era străină nici realitatea că postul de secretar literar rămăsese neocupat, pînă la venirea mea, timp de șapte ani, după ce predecesorul meu emigrase în Germania.

Un prim pas în remodelarea teatrului urma să fie o stagiune specială, pe parcursul anului 2001, numită „Secolul XX“, ce cuprindea câteva texte abordînd problematica omului din veacul tocmai încheiat. Era o piesă de Brecht, *Lungul drum al zilei către noapte* de O'Neill, *Béranger*, o coproducție cu Opera Română din Timișoara, după Ionesco, *Povești de familie* de Biljana Srbljanovic și un coupé Beckett, cu *Sfîrșit de partidă* și *Ultima bandă a lui Krapp*, care, pînă la urmă, nu s-a mai realizat. Poate că cel mai reprezentativ dintre proiecte era cel legat de Brecht, concretizat prin opțiunea pentru *Mutter Courage*, o decizie bună, de vreme ce spectacolul s-a jucat timp de opt ani, o performanță pentru un teatru „minoritar“.

Iar aici e un bun moment să discutăm despre conceptul de teatru minoritar.

Teatrul minoritar, în înțelesul în care acest concept era deservit și de Teatrul German de Stat, era acea instituție care avea drept motivație principală pe cea de a produce teatru pentru o minoritate etnică sau națională sau pentru o comunitate etnică, depinde cum vrem să-i spunem. Caracteristicile sale, ale teatrului exclusiv minoritar, față de cele ale altui teatru din România sau aiurea privesc, de pildă, cultivarea limbii și creației respectivei literaturii, inclusiv a creației în limba minoritară pe teritoriul românesc (atîta timp cît dramaturgia de limbă germană a existat în România, una dintre misiuni a fost promovarea ei); la nivelul limbii vorbite, și teatrul din Timișoara, și secția germană a teatrului din Sibiu au făcut spectacole în dialect șvăbesc, respectiv săsesc. Dincolo de asta, sigur că exista și dorința cultivării și întăririi identității etnice germane, prin montarea unor autori reprezentativi pentru aceste rădăcini culturale comune. În întreaga istorie a Teatrului German de Stat, Schiller este dramaturgul cu cele mai multe spectacole – iar intenția mergea dincolo de valoarea textului schillerian, era vorba de păstrarea vie a unei tradiții culturale. Teatrul, alături de școală și biserică, a contribuit la conservarea limbii și a culturii membrilor acestei comunități. Cînd au plecat în Germania, nemții din România aveau conștiința că ei sînt germani.

Teatrul german s-a înființat în 1953 la Timișoara (ca secție a Teatrului de Stat, și a devenit instituție autonomă trei ani mai târziu) și în 1956 la Sibiu, la puțini ani după ce minoritatea germană fusese supusă persecuțiilor etnice. Germanilor din România li s-au naționalizat proprietățile, au fost închiși sau deportați pentru vina colectivă de a fi fost germani. Dacă atunci cînd deportații tocmai reveniseră din lagărele sovietice, după ce se înființase un organ de presă de limbă germană (ziarul *Neuer Weg*, la București, apărut în 1949), comunitatea germană a primit și un teatru de expresie germană, acest lucru, dincolo de conotația ideologică, avea pentru respectiva minoritate sensul unei recunoașteri. Aceste teatre circulau foarte mult, în turnee în localitățile unde se vorbea în germană, iar criteriul de alcătuire a repertoriului avea în vedere, pe lîngă cerințele ideologice, păstrarea unei identități și a unor legături culturale. De aceea, acestea teatre au avut, în timp, o relație foarte strînsă cu propriul public.

În ce alte țări negermanofone au mai existat în timp teatre de limbă germană, mai ales în Europa?

La acea dată, nu mai existau altundeva. Timp de cîteva decenii, Teatrul German de Stat din Timișoara a fost singura instituție profesionistă de spectacol, de expresie germană, publică, finanțată de către un stat din afara spațiului germanofon. La începutul anilor '80, s-au făcut primele, timide, tentative pentru nașterea unui teatru de limbă germană în Ungaria (există la Szekszárd, fondat în 1983). Un teatru minoritar german se găsea la Alma Ata, în Kazahstan (am auzit că s-a închis, știut fiind că, alături de cei din România, germanii din Uniunea Sovietică au fost printre cei care au emigrat masiv). Mai sînt mici alte teatre, companii independente, uneori semiprofesioniste, dar nu de repertoriu, în Statele Unite, în America de Sud...

Vorbeați mai devreme despre relația privilegiată a teatrului cu publicul său. Dar acest public tradițional s-a transformat în timp și, la fel, legătura teatrului cu spectatorii.

Eu am venit în teatru după ce lucrasem trei sferturi de an la cotidianul de limbă germană *Allgemeine Deutsche Zeitung* unde scriesem și cronici de spectacol. Ultima pe care am publicat-o era la *Acasă* de Ludmila Razumovskaia, un proiect al secției germane de Actorie a Facultății de Muzică, pe care teatrul îl preluase în repertoriu. Țin minte și astăzi că în finalul articolului spuneam că, în ce privește noua generație de actori, începutul a fost făcut, totul e să se găsească și un nou public.

Primul semn foarte vizibil de căutare a unui nou public a fost dat de pomenitul spectacol al lui Victor Ioan Frunză, *Mutter Courage*. Am văzut inclusiv note în presă întrebîndu-se „dar de ce l-a făcut tocmai la germani?“, aluzia fiind la faptul că TGST era cel mai mic teatru din Timișoara, că trupa nu mai jucase de mult într-o producție de anvergură etc. Mirarea era generată și de ceea ce făcuse Teatrul German pînă atunci. Să nu uităm că timp de zece ani după Revoluție, sub directoratul lui Ildikó Jarcsek Zamfirescu (care a condus instituția din 1983 pînă în 2001), teatrul s-a luptat să reziste, să nu fie desființat; Ildikó Zamfirescu a avut ani de zile această traumă, că ea va fi ultima directoare a Teatrului German din Timișoara, ea va stinge lumina. În 1999, pericolul fusese înlăturat, existența TGST era stabilă, nu se mai emigra în mod semnificativ (imediat după '90, veneau ajutoare din Germania, cenzura căzuse, puteai monta ce doreai, doar că într-un interval de șase luni, o serie de an-



gajați au părăsit teatrul). Dar eu, care veneam din afara teatrului, nu puteam înțelege cum o instituție poate să producă spectacole doar ca să se asigure că nu va fi închisă; asta era trauma mentalității interne. În acest context s-a creat stagiunea „Secolul XX“.

După care a urmat o cezură, generată de Consiliul Județean Timiș, care, peste noapte, a înlocuit-o pe Ildikó Jarcsek Zamfirescu, în septembrie 2001, fiind instalată o altă directoare, Alexandra Gandhi Ossau, care a condus teatrul timp de doi ani (la momentul rocadei, eu eram în Germania, cu o bursă de șase luni). Alexandra Gandhi cred că a înțeles mai greu specificul acestui teatru. Ceea ce chiar a stîrnit protestul comunității germane a fost faptul că producția clasei de actorie în limba română de la universitate, coordonată de Alexandra Gandhi însăși, cu *Hora iubirilor* de Schnitzler, a făcut un turneu în străinătate sub sigla Teatrului German, în limba română.

Păstrarea limbii fiind, în continuare, un principiu existențial: deși, acum, majoritatea celor care lucrează în Teatrul German nu sînt etnici germani, în instituție se vorbește preponderent germana, chiar în activități curente.

Se vorbește germana, chiar dacă nu atît de mult ca altădată. Colectivul artistic și cel al secretariatului literar în mod obligatoriu cunoaște foarte bine limba, iar dincolo de aceste sfere, ne desfășurăm activitatea, inclusiv în ce privește artiștii invitați, în limbi intermediare (adică română). Indiferent de reorientarea de public și repertoriu, ceea ce nu putem pune în discuție este limba în care se joacă spectacolele.

Revenind, fapt este că în 2003, același Consiliu Județean, probabil și la presiunea altor instituții, a numit-o directoare interimară pe Ida Jarcsek Gaza, ulterior confirmată prin concurs, care a continuat demersul lui Ildikó Jarcsek Zamfirescu. Prima stagiune planificată cap coadă sub mandatul Idei Gaza a fost cea din 2004-2005, și vorbim măcar de două-trei titluri care au beneficiat de o vizibilitate de necontestat. Vorbesc aici de deschiderea stagiunii cu *Regele Cymbelin*, în regia lui Alexander Hausvater, el venind atunci pentru prima dată să monteze la Timișoara; era și primul Shakespeare la Teatrul German din 1978 încoace, iar în rolul principal era Georg Peetz, un actor din Germania, ales în urma unui casting.

Celelalte spectacole la care mă gîndesc erau *Chip de foc* de Marius von Mayenburg, în regia lui Radu-Alexandru Nica (al treilea spectacol al lui și primul în afara teatrului din Sibiu) și, la aniversarea a 60 de ani a lui Ildikó Jarcsek Zamfirescu, *Scaunele* de Ionesco, în regia lui Victor Ioan Frunză și scenografia Adrianei Grand, care a primit și Premiul Uniter. Toate cele trei producții s-au jucat mult, au circulat mult, și am început să vedem schimbarea publicului. În unele serii, nu ajungeau căștile pentru traducere.

Dar cînd a început să fie folosită traducerea la cască la teatrul din Timișoara?

Puțină lume știe că traducerea a fost o invenție a cenzurii comuniste. Mai exact, în anii '70-'80, pe măsură ce se înăsprea cenzura, la un moment dat, comisiei de vizionare nu i-a mai fost de ajuns sinopsitul în limba română al piesei, așa că în loja din spatele sălii s-au instalat prize pentru căști, pentru ca membrii comisiei să poată asculta integral textul, rostit de un traducător.

Cum au devenit, însă, bilingve și caietele-program ale teatrului?

E ceva legat tot de stagiunea 2004-2005. Într-una dintre cronicile la o montare din 2003, se comenta faptul că, la Teatrul German, nici caiete-program nu sînt și în română. Sigur că, la început, reacția mea a fost de respingere: de 50 și de ani, acest teatru își tipărește programele în limba germană, e o evidență pe care nimeni nu a criticat-o atîta timp. Concret, pragmatic, jurnalista în cauză avea dreptate: dacă oferim traducere la cască, dacă, deci, ne dorim și un public nevorbitor de germană, trebuie să-i dăm același acces la informație, căci plătește același preț pe bilet. Așa s-a ajuns ca programul de la *Regele Cymbelin* să fie primul bilingv.

Se întâmpla în septembrie 2004, înainte se procedase astfel doar cu ocazia participării, tot în 2004, cu *Mutter Courage*, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, cînd am făcut un caiet special, în română și engleză. De la *Regele Cymbelin* încoace, toate programele sînt bilingve – cu niște costuri mai mari, dar cred că e o investiție bună, avînd în vedere structura acestui teatru.

În percepția publică, paradoxul continuă, însă, să existe: Teatrul German de Stat e unul în limba unei minorități naționale, care slujește păstrării identității naționale a unei comunități ce, practic, aproape a încetat să mai existe în sine.

A încetat să mai existe în proporția în care existase mai demult. Există, totuși, o semnificativă tradiție culturală legată de prezența acestei minorități în spațiul românesc, cu reverberații în prezentul nostru politic, dacă ne gîndim la situația din întreg județul Sibiu, și o influență educațională și culturală reprezentativă pentru mulți români, maghiari etc, care adesea, în zone precum Banatul, cresc avînd limba germană ca a doua limbă.

O parte din motivația părinților care-și dau copiii la școlile de germană este faptul că germana e limba maternă cu cei mai mulți vorbitori din Europa, dintre idiomurile de circulație internațională, este cel mai apropiat geografic și este, să o recunoaștem, limba unora dintre cele mai puternice economii. Sînt o sumă de avantaje de care teatrul nu poate să nu profite, pentru că, dacă germana ar fi apanajul doar al unei minorități etnice, noi, avînd în vedere că această comunitate mai numără 60.000 de suflete în România, am fi într-o situație foarte, foarte dificilă. Dar teatrul nostru e mult mai mult decît atît, deși, o spun răsplat, rolul nostru este și de a sluji această minoritate, cît a mai rămas din ea.

„Wenn das Deutsche nur ein Beiwerk einer ethnischen Minderheit wäre, würde sich unser Theater in einer sehr kritischen Lage befinden“

Gespräch mit Lucian VĂRȘĂNDAN, dem Intendanten des Deutschen Staatstheaters Temeswar

Wie lange leiten Sie schon das Deutsche Staatstheater Temeswar (DSTT)?

Seit dem 1. November 2007.

In welchem Kontext wurden Sie zum Intendanten berufen?

Diese Periode würde ich mit einem anderen Kontext verbinden – die Zeit, in der ich hier am Theater angefangen und die Institution von innen kennengelernt habe. Das war am 1. April 1999. Damals trat ich die Stelle des Dramaturgen an, Intendantin war Ildikó Jarcsek-Zamfirescu. Das Theater befand sich an einem Scheideweg, nach einer längeren Periode der Unsicherheit: eine Wende war notwendig. Es gab einige zum Teil bewundernswerte Inszenierungen, die aber so manches Mal nicht auf die Akzeptanz des traditionellen, kontinuierlich schrumpfenden Publikums trafen. Ich gebe ein Beispiel. Als Student besuchte ich eine Vorstellung von Becketts *Glücklichen Tagen* mit Ida Jarcsek Gaza, das auch mal vor 30 Großmütterchen gespielt wurde, die mit dem Theaterbus aus einem umliegenden schwäbischen Dorf angereist waren. Es ist offensichtlich, dass ein derartiger Abend beide Parteien frustriert – unabhängig von der zweifellosen Qualität der Inszenierung. Da war ein Hiatus zu füllen. Bezeichnend auch die Tatsache, dass die Stelle des Dramaturgen bis zu meiner Ankunft sieben Jahre unbesetzt blieb. Mein Vorgänger war nach Deutschland ausgewandert.

Als ersten Schritt in der Neuprofilierung des Theaters haben wir 2001 eine besondere Spielzeit unter dem Titel „20. Jahrhundert“ geplant – eine Auswahl von Texten über die Problematik des Menschen im gerade ausgeklungenen Jahrhundert. Es gab ein Stück von Brecht, *Eines langen Tages Reise in die Nacht* von O'Neill, *Bérenger*, eine Koproduktion mit der Rumänischen Oper Temeswar in Anlehnung an Ionesco, *Familiengeschichten* von Biljana Srbljanovic und ein Beckett-Coupé, mit *Endspiel* und *Das letzte Band*, was aber letztendlich nicht mehr realisiert worden ist. Am repräsentativsten war wohl unser Brecht-Projekt, das schließlich durch die Option für *Mutter Courage* umgesetzt wurde. Eine gute Wahl, wenn man bedenkt, dass die Inszenierung acht Jahre lang gespielt wurde, eine beachtliche Leistung für ein „Minderheitentheater“.

Ein gutes Stichwort, um das Konzept des Minderheitentheaters zu erläutern.

Als Minderheitentheater versteht man jene Einrichtung, deren Hauptaufgabe darin besteht, Theater zu produzieren für eine ethnische oder nationale Minderheit oder Gemeinschaft – wie wir sie auch benennen wollten. Das DSTT stand auch im Dienste dieses Konzepts. Zum Unterschied zu anderen Bühnen ist das Minderheitentheater bestrebt, die Sprache und die Literatur der betreffenden Minderheit zu fördern, aber auch die Entstehung neuer Werke in dieser Sprache in Rumänien anzuregen (solange es eine deutschsprachige Dramatik in Rumänien gegeben hat, war ihre Förderung eine der Hauptaufgaben der Theater); hinsichtlich der gesprochenen Sprache, haben sowohl das Temeswarer, als auch das Hermannstädter Theater Stücke auf Schwäbisch, bzw. Sächsisch gebracht. Darüberhinaus gab es natürlich auch den Wunsch der Förderung und Stärkung der ethnischen Identität der Deutschen, durch Inszenierungen aus den für diese Kultur repräsentativen Autoren. Schiller ist der meistaufgeführte Dramatiker in der Geschichte des DSTT – und der Vorsatz ging über den Wert des Schillerschen Textes hinaus, es ging um den Erhalt der Sprache und Kultur dieser Minderheit. Das Theater hat neben der Kirche und der Schule wesentlich dazu beigetragen. Bei

ihrer Ausreise nach Deutschland haben sich die Rumäniendeutschen als Deutsche bekannt.

Das deutsche Theater wurde in Temeswar 1953 (als Abteilung des Staatstheaters, die drei Jahre später Autonomie erlangt hat) und in Hermannstadt 1956, wenige Jahre nachdem die Deutschen ethnische Verfolgung erlebt hatten. Das Eigentum der Rumäniendeutschen wurde verstaatlicht, sie selbst wurden auf Grund der sog. Kollektivschuld als Deutsche verhaftet oder deportiert. Die Tatsache, dass den Deportierten gleich nach ihrer Rückkehr aus den sowjetischen Lagern sowohl eine eigene Zeitung (der *Neue Weg* erschien seit 1949 in Bukarest), als auch ein eigenes Theater zugestanden worden ist, hatte für diese Minderheit, über die ideologische Konnotation hinaus, auch den Charakter einer Anerkennung. Diese Theater gaben sehr oft Gastspiele in den deutschsprachigen Ortschaften, und das Kriterium der Zusammenstellung des Repertoires war, neben den ideologischen Anforderungen, auch die Bewahrung der kulturellen Identität. Deswegen pflegten diese Theaterhäuser eine lange Zeit eine sehr innige Beziehung zu ihrem Publikum.

In welchen anderen, vor allem europäischen Ländern, in denen Deutsch gesprochen wurde, gab es noch deutsche Theater?

Zum damaligen Zeitpunkt gab es kein weiteres deutsches Theater. Jahrzehntlang war das DSTT das einzige von einem Staat außerhalb des deutschen Sprachraumes bezuschusste öffentliche deutsche Berufstheater. Anfang der 80-er Jahre gab es erste zaghafte Versuche zur Gründung eines deutschen Theaters in Ungarn (heute gibt es dieses in Szekszárd, 1983 gegründet). Ein Theater für die deutsche Minderheit gab es in Almaty, in Kasachstan (soweit ich weiß, hat man es zwischenzeitlich geschlossen, da aus der Sowjetunion bekannterweise neben Rumänien die größte Abwanderung stattgefunden hat). Es gibt noch andere kleine Theater und unabhängige Ensembles, manchmal nur halbprofessionell, in den USA, in Südamerika... Es sind aber keine Repertoiretheater.

Sie haben das privilegierte Verhältnis des Theaters zu seinem Publikum angesprochen. Dieses Traditionspublikum hat sich aber während der Zeit verändert, genauso wie die Beziehung zwischen Theater und Publikum.

Ich kam zum Theater, nachdem ich ein Dreivierteljahr bei der *Allgemeinen Deutschen Zeitung* unter anderem auch Theaterrezensionen geschrieben hatte. Meine letzte Kritik war zu Ljudmila Rasumovskajas *Nach Hause*, ein Projekt der deutschen Abteilung der Temeswarer Schauspielschule, das vom DSTT ins Repertoire aufgenommen wurde. Ich erinnere mich jetzt noch, dass ich den Artikel mit der Bemerkung abgeschlossen habe, dass hinsichtlich der neuen Schauspielergeneration der erste Schritt gemacht sei, aber es hieß nun, auch ein neues Publikum heranzuziehen.

Das erste sehr sichtbare Anzeichen der Suche nach dem neuen Publikum war die schon erwähnte Inszenierung *Mutter Courage*, von Victor Ioan Frunză. Selbst die Presse hat sich gefragt: „Wieso gerade bei den Deutschen?“, eine Anspielung darauf, dass das DSTT das kleinste Temeswarer Theater war, dass das Ensemble schon lange keine aufwändigen Inszenierungen mehr gespielt hatte usw. Staunen gab es auch angesichts der bisherigen Leistungen des Deutschen Theaters. Vergessen wir nicht, dass unser Haus zehn Jahre lang nach der Revolution, unter der Intendanz von Ildikó Jarcsek-Zamfirescu (die das Haus von

1983 bis 2001 geleitet hat), ums Überleben gekämpft hat; Ildikó Zamfirescu hatte jahrelang dieses Trauma, sie würde die letzte Intendantin des Deutschen Staatstheaters sein. 1999 war die Gefahr nicht mehr so akut, die Existenz des DSTT war gesichert, die Auswanderungswelle war stark zurückgegangen (gleich nach '90 kamen Hilfstransporte aus Deutschland, die Zensur blieb aus, und man konnte nach Belieben inszenieren, bloß dass in sechs Monaten eine ganze Reihe von Angestellten das Theater verlassen hatten). Ich konnte als von außen kommend zunächst nicht nachvollziehen, wie ein Theater Inszenierungen produzieren konnte allein mit der Zielsetzung, nicht geschlossen zu werden; das war das Trauma der internen Mentalität. In diesem Kontext entstand die Spielzeit „20. Jahrhundert“.

Darauf folgte eine vom Temescher Kreisrat ausgelöste Zäsur. Ildikó Jarcsek Zamfirescu wurde im September 2001 in einem zweifelhaften Schnellverfahren durch eine neue Intendantin, Alexandra Gandi Ossau, abgelöst, die das Haus zwei Jahre lang geleitet hat (zum Zeitpunkt jenes Wechsels war ich mit einem sechsmonatigen Stipendium in Deutschland). Alexandra Gandi hatte offenbar Schwierigkeiten damit, das Spezifikum dieses Theaters zu verstehen. Was aber den wirklichen Protest der deutschen Minderheit ausgelöst hat, war die Tatsache, dass Alexandra Gandis eigene rumänische Schauspielklasse eine Auslandstournee unter dem Logo des DSTT, mit einer rumänischsprachigen Inszenierung von Arthur Schnitzlers *Reigen*, unternommen hatte.

Die Bewahrung der Sprache ist immer noch ein Hauptanliegen – obwohl die meisten Angestellten nicht zur deutschen Minderheit gehören, wird im Haus vorwiegend Deutsch gesprochen, auch im Alltag.

Es wird Deutsch gesprochen, wenn auch nicht so viel wie früher. Das Ensemble und die Dramaturgie haben zwingend sehr gute Sprachkenntnisse, darüberhinaus verständigen wir uns, auch im Hinblick auf die Gäste, in Sprachen, die von allen verstanden werden (also auf Rumänisch). Wir haben uns zwar beim Publikum und beim Repertoire neu orientiert, die Sprache in der die Vorstellungen gehalten werden, stand aber nie zur Debatte. Um zurückzukommen – Fakt ist, dass derselbe Kreisrat 2003, wahrscheinlich auch unter dem Druck weiterer Einrichtungen, Ida Jarcsek Gaza als Intendantin ad interim bestimmt hat, die sich dann später auch im Auswahlverfahren offiziell durchgesetzt hat. Sie führte die Linie von Ildikó Jarcsek-Zamfirescu fort. Die erste Spielzeit, die gänzlich unter der Leitung Ida Jarcsek Gazas entstanden ist, war die Spielzeit 2004-2005, und sie umfasste mindestens zwei-drei Titel, die nicht abzustreitende Beachtung gefunden haben. Ich spreche hier vom Auftakt der Spielzeit mit *König Cymbelin*, inszeniert von Alexander Hausvater, der damals zum ersten Mal in Temeswar arbeitete; es war auch der erste Shakespeare seit 1978 im Deutschen Theater, und die Hauptrolle spielte Georg Peetz, ein Schauspieler aus Deutschland, der infolge eines Vorsprechens ausgewählt worden ist.

Die anderen Inszenierungen waren Marius von Mayenburgs *Feuergeischt*, unter der Spielleitung von Radu-Alexandru Nica (seine drittes Regieprojekt überhaupt und sein erstes außerhalb Hermannstadts) und, zum 60. Geburtstag von Ildikó Jarcsek-Zamfirescu, *Die Stühle* von Ionesco, unter der Spielleitung von Victor Ioan Frunză und mit der Ausstattung von Adriana Grand, die dafür auch den UNITER-Preis erhielt. Diese drei Inszenierungen wurden lange gespielt, auch auf Festivals und Tourneen,

und wir haben auch die Veränderung des Publikums festgestellt. An manchen Abenden gab es nicht genügend Kopfhörer.

Wann hat man im DSTT angefangen, Kopfhörer für die Übersetzungen einzusetzen?

Wenige wissen, dass die Übersetzung von der kommunistischen Zensur etabliert worden ist. Genauer gesagt, hat es dem zuständigen Ausschuss in den 70-er und 80-er Jahren, als die Zensur verschärft wurde, nicht mehr gereicht, nur die rumänische Inhaltsangabe des Stückes zu bekommen. Aus diesem Grund brachte man an den hinteren Logen Kopfhörerstecker an, damit die Ausschussmitglieder den ganzen Text, in Übersetzung, hören konnten.

Wann wurden aber die Programmhefte zweisprachig?

Es hängt auch mit der Spielzeit 2004/2005 zusammen. Eine Rezension zu einer Inszenierung von 2003 bemängelte, dass im DSTT nicht einmal Programmhefte zweisprachig angeboten werden. Meine Haltung war zunächst ablehnend: dieses Theater fertigte seine Drucksachen schon seit 50 Jahren in deutscher Sprache an und niemand hatte sich bis dahin daran gestört. Die Journalistin hatte aber, konkret, pragmatisch gesehen, Recht: wenn wir schon Kopfhörerübersetzung anbieten und damit auch ein nicht-deutschsprachiges Publikum ansprechen wollen, müssen wir ihm denselben Zugang zu den Informationen gewähren, da es ja denselben Eintrittspreis bezahlt. So kam es, dass *König Cymbelin* als erste Inszenierung über ein komplett zweisprachiges Programmheft verfügte.

Das geschah im September 2004, davor kam diese Technik nur im Rahmen der Teilnahme mit *Mutter Courage* am Internationalen Theaterfestival Hermannstadt, ebenfalls 2004, zum Einsatz. Damals ließen wir auch ein besonderes Programmheft, auf Rumänisch und Englisch, drucken. Seit *König Cymbelin* sind alle Programmhefte zweisprachig – was einen größeren Aufwand voraussetzt, aber angesichts der Struktur dieses Theaters ist es die richtige Entscheidung.

In der öffentlichen Meinung lebt das Paradoxon aber weiter: Das Deutsche Staatstheater spielt in der Sprache einer Minderheit und bemüht sich um die Bewahrung der nationalen Identität einer Volksgruppe, die es als solche praktisch fast nicht mehr gibt.

Es gibt sie nicht mehr im früheren Ausmaß. Diese Gemeinschaft hat aber eine beachtenswerte kulturelle Tradition hinterlassen, die sich gegenwärtig sogar in der Politik bemerkbar macht – denken wir nur an die Lage im ganzen Kreis Hermannstadt – und die immer noch viele Rumänen, Ungarn usw. beeinflusst. Diese wachsen beispielsweise im Banat oftmals mit dem Deutschen als Zweitsprache auf. Grund für die Eltern, ihre Kinder in die deutsche Schule zu geben, ist, dass Deutsch europaweit die meistgesprochene Muttersprache, die uns geographisch am nächsten liegende Fremdsprache von internationaler Verbreitung und – zugegeben – die Sprache einiger der stärksten Wirtschaften ist. Eine ganze Reihe von Vorteilen, die das Theater auch auszuwerten hat, denn, wenn das Deutsche nur einer ethnischen Minderheit eigen wäre, würde sich unser Theater in einer sehr kritischen Lage befinden, angesichts der Tatsache, dass diese Gemeinschaft landesweit nur noch 60.000 Seelen zählt. Aber unser Theater ist viel mehr, obwohl es – und das sage ich klar und deutlich – immer noch auch diese Minderheit zu erreichen bemüht ist, solange es diese noch gibt.



Caii de la bicicletă, teatrul și viața

Simona DONICI

Dacă omul sfințește locul, uneori locul, deja sfințit, nu se mai mulțumește cu atât. Vrea mai mult, vrea de obicei totul: să-l duci în spate, să-i hrănești gurile și iluziile, să i te dedici, să te lași devorat în măruntaiele lui ca de un piton mitic. În acest fel ar putea fi descrisă relația actriței Ildikó Jarcsek-Zamfirescu cu teatrul. Cu el ca artă, dar, mai ales, cu el ca spațiu de identificare: Teatrul German de Stat Timișoara.

Aș putea scrie despre orice spectacol, presupun; nu însă despre orice artist, iar Frau Ildikó – apelativ pe care urbea i l-a dedicat ca pe un definitiv titlu de majestate – aparține acelei „specii” de actori care se lasă greu scriși. Cunoscînd-o, urmărind-o ani buni de la distanța respectuoasă dintre scenă/fotoliu directorial și spectator/critic, vei fi știind și aproape te vei teme de risul homeric care însoțește orice tentativă de „axiologie encomiastică”, de sarcasmul și chiar invectivele care desființează infailibil orice elogiu subliniat, orice epitet sau compliment, de reacția adversă explozivă la orice supapă ditirambică. Apoi, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu are talentul de a se „scrie” povestindu-se, jucîndu-se pe sine însăși clipă de clipă și nu doar în teatru, reinventîndu-se în geografii interioare atât de colorate și variabile, încît orice „cartografiere” ar fi riscantă. „Am un destul de pronunțat simț al realității”, avertizează actrița. O realitate suficient de... specială, admite apoi, cu destul realism.

■■■ București-Botoșani-Timișoara

Trei alegeri sînt, imuabil, axele acestei geografii: actoria, Teatrul German și Traian Zamfirescu. Cu *Menajeria de sticlă* a lui Tennessee Williams a susținut Ildikó Jarcsek primul ei examen de actorie, în urmă cu 40 de ani, în fața profesorului Petrică Vasilescu, examen notat cu 10. Mai apoi, însă, avea să se simtă, vreme de o întreagă viață, captivă în această metaforă inexpugnabilă, într-un semn teatral-zodiacal al fragilității universului. A fost admisă pe unul dintre cele opt locuri ale primei promoții a Secției germane din cadrul Facultății de Teatru de la București. O intrare glorioasă, urmată foarte repede de o ieșire rușinată, pe ușa din dos. Un *malentendu* dramatic, care i-a dat peste cap viața și drumul. „Este o întimplare despre care am vorbit extrem de rar și peste care încă nu am reușit să trec. Eram studentă în anul I și locuiam la cămin cu o altă colegă nemțoaică. Am văzut într-o vitrină niște pantofi pe care mi-i doream și, cum nu aveam destui bani, am împrumutat din dulapul camaradei suma trebuincioasă. Grăbită, nu i-am lăsat vreun bilet care să explice. Cînd m-am întors la cămin, forfotă, lume, lacrimi, scandalul era în toi. M-am speriat atât de tare, încît nu am fost în stare să explic, să recunosc. Am negat. Am fugit.” Dintr-o ascendență paternă slovacomaghiară și cu strămoși germani și francezi după mamă, Ildikó Jarcsek a primit acasă cea educație șvăbească în care hoția este primul păcat capital, iar *verboten*, primul învățat. Acuzată de furt, damnată astfel după tabla

de valori în care crescuse, ea a fugit din facultatea de teatru și s-a întors la Timișoara cu un răvășitor sentiment de ratare rușinoasă. Aici, însă, a izbutit două lucruri esențiale pentru devenirea ei actricească de mai tîrziu: și-a însușit proprietatea riguroasă și prețioasă a celor trei limbi în care se va exprima ca actriță și a experimentat, pe propria-i piele, gustul dramei și al disperării sentimentale. A urmat așadar cursurile Filologiei timișorene și s-a măritat cu Ion Cinghiță. Un mariaj care a durat opt luni și s-a încheiat cu o tentativă de suicid a eroinei. Ildikó Jarcsek s-a întors la Facultatea de actorie de la București cu starea unui paria care nu mai are ce pierde. La absolvire, a căutat un loc cît mai îndepărtat de istoria studenților ei. Prima ofertă încadrabilă acestui criteriu a venit de la teatrul din Botoșani, de la directorul Stelian Preda. Aici s-a consumat în 1970 debutul oficial al actriței, în piesa *Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Bertolt Brecht.

■■■ „Mingi de energie” și „jonglerii”

„Între teatrul din Botoșani și chițimia în care locuiam, era o fereastră pictată. Treceam zilnic prin fața ei întrebîndu-mă cine locuiește acolo. O fereastră pictată în cenușii jerpelit al blocurilor unui cartier sărăcăcios, muncitoresc. Într-o seară, după un turneu regional, în exaltarea unui succes fulminant la Dorohoi, am bătut în geam și am pus pe pervaz bujorii primiți pe scenă acolo, la Dorohoi...” În spatele ferestrei pictate locuia arhitectul stagiar bucureștean Traian Zamfirescu. S-au căsătorit după ce el a lăsat casă, fereastră și arhitectură, a devenit, prin concurs, scenograf al Teatrului German din Timișoara și s-a dedicat găsirii celui mai potrivit decor, pe scenă și în viață, pentru ea.

„Eu sînt o actriță de o anumită factură: duenă, în tinerețe am fost jună comică. Nu sînt o ingenuă dramatică, nu sînt o Gretchen. Mă consider o bună tragediană, pentru că am această capacitate ca în tragedie să rid.” În cei 40 de ani de actorie, din 1973, cînd a devenit actriță a TGST, pînă astăzi, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu a jucat un număr uluitor de roluri, într-un registru larg al genurilor. A fost, ca să enumerăm doar cîteva dintre rolurile ei de referință, Amelia, în *Casa Bernardei Alba* de Federico Garcia Lorca (regia Nikolaus Wolcz, 1974), Minna, în *Minna von Barnhelm* de Gotthold Ephraim Lessing (regia Otto Lang, RDG, 1975), Maria în *A douăsprezece noapte* de William Shakespeare (regia Cristian Hadji-Culea, 1978), Chirița, în *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri (regia Bogdan Ulmu, 1984), Martha Rull în *Ulciul sfărîmat* de Heinrich von Kleist (regia dr. Frieder Lorenz, 1992), Katharina, în *Eroi* de George Bernard Shaw (regia Martin Baucks, 1997), Bătrîna, în *Siberia* de Felix Mitterer (regia Zeno Stanek, Viena, 2003), Semiramida, în *Scaunele* de Eugène Ionesco (direcția de scenă Victor Ioan Frunză, 2005). A montat piese de Caragiale, Lessing, Camus, Hans Kehr, la TGST și la Teatrul din Baden-Baden (Germania), a jucat în filme regizate de Mircea Da-

neliuc, Lucian Pintilie, Valentin Perciun, Adrian Drăgușin, a tradus piese de teatru, a predat actorie la școala de teatru din Timișoara, Secția germană. „Am moștenit o anume rigoare de la mama, iar de la tatăl meu, aptitudinea de a aplica această rigoare. Dar numai pe scenă! În viață mi-a lipsit întotdeauna orice fel de rigoare.” Actriță perfect trilingvă, Ildikó Jarcsek a jucat, cu egală acuratețe și plăcere și cu o profundă înțelegere a puterii cuvîntului, în germană, română și maghiară. Are acea extraordinară și atît de rară capacitate a marilor actori, de a transforma emoția în „mingi de energie”, pe care le „aruncă” în plexul/ cortexul/ sensibilitatea spectatorului, cu uimitoare „jonglerii”. Este o actriță puternică, intuitivă și cu un infailibil simț al spațiului scenic. „Partea frumoasă este interacțiunea între tine și sală. Asta este forța motrice: să fii lipit de oameni. Să-i simți, să-i înțelegi.” Notorietatea care o însoțește i-a plăcut întotdeauna.

■■■ Copacul Războiului lui Mutter Courage

Despre „rolul vieții” ei, Frau Ildikó vorbește cu o dezlănțuită bucurie: Anna Fierling, în *Mutter Courage (Anna Fierling și copiii săi)* de Bertolt Brecht, un spectacol de Victor Ioan Frunză. O montare monumentală, impresionantă, care a avut premiera în 2001 și s-a jucat, cu casa închisă, vreme de opt stagioni. „Fericită, întru totul și deplin fericită m-a făcut *Mutter Courage*. Este rolul care a umplut fiecare ungher al ființei mele. Victor Frunză este cea mai importantă întîlnire a mea în teatru, iar faptul că ea s-a produs nu la etapa debutului, a formării, ci la vremea maturității mi-a dat șansa de a fi deplin conștientă de ea. Nimic în cariera mea de actriță nu se compară cu acel moment.”

Între anii 1983 și 2001, Ildikó Jarcsek-Zamfirescu a fost directoarea Teatrului German din Timișoara. Probabil anii cei mai dificili în istoria instituției. În spectacolul lui V.I. Frunză, Mutter Courage se înhamă, la propriu, și trage după sine o căruță cu coviltir metalic, cărînd în ea toate cele trebuincioase supraviețuirii în vreme de război. Memorabilă, imaginea se suprapune persistent în memoria colectivă a publicului TGST cu parcursul directorial al doamnei Zamfirescu. „Căruța” TGST a fost de mai multe ori pe punctul de a se dezmembra ireparabil și este, neîndoios, meritul lui Ildikó Zamfirescu de a-i prezerva, cu sacrificii, existența instituțională și artistică. Anii '80 au adus cu ei faimoasa „autofinanțare” a teatrului, iar uzinele socialiste susțineau cu mai mult elan muncitoresc Teatrul Național și Opera decît micuțul teatru german din Timișoara. Dificultățile autofinanțării au fost însă mizilic față de năpasta care deschidea anii '90: emigrarea masivă a șvabilor bănățeni către Germania. Au plecat, în masă, artiști și spectatori ai Teatrului German, lăsînd în urma lor, goale, deopotrivă scena și sala. Formarea unei noi generații de actori de expresie germană, prin înființarea unei secții germane în cadrul Facultății timișorene de Muzică și Teatru, dar

și atragerea publicului negerman la spectacolele TGST au fost luptele purtate în numele supraviețuirii de trupa condusă de Frau Ildikó. „În 1990 au plecat 17 oameni din teatru, emigrînd în Germania. Adică jumătate din trupa Teatrului German. Nu doar actori, ci și mașiniști, personal tehnic. Am făcut de toate, eu și cei care am rămas: am cărat decouri, am vopsit recuzită, am lipit afișe, am cusut, brodat și spălat costume de teatru. Îmi place să cred că spectatorii nu au simțit, însă, nici sărăcia, nici disperarea prin care trecea teatrul.”

De rolul Mutter Courage se leagă, ca-n teatru, „mărirea și decăderea” doamnei Ildikó Jarcsek-Zamfirescu. Stagiunea 2002-2003 a fost anul în care s-a probat cum în România viața (politică) bate, beckettian, teatrul. Sămînța scandalului a încolțit în Copacul Războiului, elementul central al fabulosului decor realizat de scenografa Adriana Grand pentru acest spectacol. Un copac metalic, o infernală mașinărie de război, în scorbura căruia cîntau, ingenuu, canari. Printr-un mecanism obscur al minții nededate la gustul culturii, unui odios personaj politic local (al cărui nume îl vom trece sub tăcere pentru a nu-i spori, inutil, „importanța”), ajuns în vremea dregătorie, i-a căsunat că obiectul de scenă realizat de ilustra scenografa „nu este artă”. S-au pornit anchete administrative și... estetice, oameni din urbe au fost chemați să se pronunțe dacă un obiect de decor creat de un artist-scenograf reputat „este sau nu artă”, artistul scenograf a fost tîrit în justiție. Persecuțiile s-au îndreptat, cu violență, asupra direcțiunii teatrului: controale financiare, audit, anchete, declarații belicoase în media s-au succedat ca un tăvălug peste Teatrul German. „O s-o pun pe directoare să plătească din buzunar copacul și să și-l pună în sufragerie”, tuna micul Arturo Ui local. Avertizată asupra pericolului pe care îl putea reprezenta furia vindicativă a ipochimenului, directoarea Ildikó-Zamfirescu a rostit, în holul teatrului, fraza care, însoțită de un hohot răsunător de ris, avea să facă în urbe carieră: „Ce-mi poate lua? Caii de la bicicletă!”. Orice concesie, orice mică lașitate sau încercare de reconciliere i-ar fi adus liniștea directoarei Teatrului German, iar valul furibund stîrnit de micul despot al politichiei locale s-ar fi reorientat exclusiv către artiștii autori ai spectacolului. Frau Ildikó a opus abjecției politice și meschinăriei umane o admirabilă demnitate, o voință fără fisură, o extraordinară solidaritate artistică. De luat, i-a luat mai mult decît caii de la bicicletă. I-a luat teatrul, sănătatea, mare parte din puterea de a mai urca pe scenă. Apărînd un spectacol, opera unor artiști, Ildikó Jarcsek Zamfirescu a pierdut fotoliul directorial și chiar postura de actriță a Teatrului German din Timișoara, după exact 30 de ani. Pentru prima dată din 1973, relația ei cu teatrul a cărui existență și continuitate îi datorează enorm avea să înceteze. În anul 2003, Ildikó Jarcsek devenea actriță a Teatrului Maghiar „Csiky Gergely”. Abia atunci, presiunea calvarului prin care a trecut a rupt zăgazurile: cea mai cunoscută actriță de expresie germană din România suferea un atac cerebral care punea sub un dramatic semn al întrebării existența ei pe scenă. A revenit, apoi, pentru un memorabil rol: Semiramida în *Scaunele* de Eugène Ionesco, direcția de scenă Victor Ioan Frunză.

Actrița Ildikó Jarcsek-Zamfirescu locuiește astăzi în casa bunicilor ei. Nu are ferestre pictate. Nu mai joacă teatru. Citește, merge la teatru, brodează. Dantele și planuri de revenire pe scenă. „Am devenit o casnică cu preocupări intelectuale... Am învățat să trăiesc fără teatru și cred că e ireversibil”, spune, ride și plînge concomitent. Aproape imediat însă, revine, desenînd trepidant harta revenirii ei în teatru. Care „ar trebui să fie cu Victor Frunză, neapărat! Un spectacol făcut de el, care să mă aducă din nou înlăuntrul meu și la esența teatrului. E tot ce vreau!”.

Ein altes rumänisches Sprichwort besagt, dass der Mensch den Ort heiligt. Was passiert aber, wenn der Ort, einmal geweiht, sich allein damit nicht mehr zufrieden gibt? Er fordert mehr, meistens alles. Er will getragen werden, er verlangt nach Nahrung für seine Leidenschaften, nach Aufopferung, er will den Menschen mit Haut und Haar verschlingen, wie die mythische Pythonschlange. So könnte man das Verhältnis der Schauspielerin Ildikó Jarcsek-Zamfirescu zum Theater beschreiben. Zu ihm als Kunstform, aber vor allem als Ort der Wiederfindung: das Deutsche Staatstheater Temeswar.

Ich könnte hier wahrscheinlich über jede Vorstellung schreiben; aber nicht über jeden Künstler, und Frau Ildikó – so der Name, den ihr die Stadt wie einen endgültigen Adelstitel verliehen hat – gehört zu jener „Art“ Schauspielern, über die sich nur schwer schreiben lässt. Wer sie kennt und seit Jahren aus der respektvollen Entfernung zwischen Bühne/ Chefessel und Zuschauer/Kritiker verfolgt hat, kennt auch das homerische Lachen, das jeden Versuch einer „enkomiastischen Axiologie“ quitiert und fürchtet sich fast davor, wie auch vor dem Sarkasmus und sogar den Schimpfworten, die gnadenlos jede lobende Bemerkung, jedes noch so zaghafte Kompliment im Keim ersticken. Erschwerend kommt hinzu, dass Ildikó Jarcsek-Zamfirescu das Talent besitzt, sich jeden Moment selbst darzustellen – nicht nur im Theater – und sich auf so viele Arten neu zu erfinden, dass jede Art von Bestandsaufnahme zu einem risikoreichen Unterfangen gerät. „Mein Realitätssinn ist stark genug ausgeprägt“, warnt die Schauspielerin. Eine durchaus... besondere Realität, wie sie realistisch genug zugibt.

■■■ Bukarest-Botoșani-Temeswar

Drei sind die unveränderlichen Eckpfeiler ihrer Existenz: der Schauspielberuf, das Deutsche Staatstheater und Traian Zamfirescu. Ihre erste Schauspielprüfung meisterte sie mit Höchstnote vor 40 Jahren, mit Tennessee Williams' *Die Glasmenagerie*, vor den prüfenden Augen des Professors Petrică Vasilescu. Was andererseits dazu geführt hat, dass sie sich zeitlebens in dieser unabwendbaren Metapher gefangen gefühlt hat, in diesem theatralischen Sinnbild für die Zerbrechlichkeit des Universums. Sie wurde als eine von acht Studenten des ersten deutschsprachigen Jahrgangs an der Bukareser Theaterfakultät aufgenommen. Ein glorreicher Einmarsch, auf den ganz schnell eine verschämte Flucht durch den Hintereingang folgte. Ein dramatisches Missverständnis, das ihre ganze Planung über Bord geworfen hat. „Es war eine Geschichte, über die ich nur selten gesprochen habe und über die ich immer noch nicht hinweggekommen bin. Ich war im ersten Studienjahr und habe in einem Wohnheim, zusammen mit einer anderen deutschen Kommilitonin gelebt. Ich habe ein Paar Schuhe in einer Auslage gesehen, die ich unbedingt haben wollte, und weil mein Geld nicht ausreichte hat, habe ich mir den Rest der Summe aus dem Schrank meiner Mitbewohnerin geliehen. Da ich in Eile war, habe ich ihr keine Nachricht geschrieben. Bei meiner Rückkehr ins Wohnheim – Aufregung, Andrang, Tränen, ein Skandal in vollem Gange. Ich war dermaßen erschrocken, dass ich nichts erklären, nichts zugeben konnte, sondern alles abgestritten habe. Ich bin geflüchtet.“ Slowakisch-ungarischer Abstammung väterlicher- und deutscher und französischer mütterlicherseits, wurde Ildikó Jarcsek schwäbisch erzogen, eine Erziehung, die den Diebstahl als Kardinalsünde verurteilt und deren erstes Wort *verboten* heißt. Des Diebstahls bezichtigt, im Lichte der Werte mit denen sie aufgewachsen war verdammt, flüchtete sie aus der Schauspielschule und kam mit einem überwältigenden Gefühl der Scham nach Temeswar zurück. Hier lernte sie jedoch zwei wichtige Grundlagen für ihren späteren schauspielerischen Werdegang: sie eignete sich meisterhaft die drei Sprachen, in denen sie sich später als Schauspielerin ausdrücken sollte, an, und lebte schon mal das Drama und das Gefühl der Verzweiflung. Sie studierte also Philologie an



© DSTT

Die Pferde vor dem Fahrrad, das Theater und das Leben

Simona DONICI

der Temeswarer Universität und heiratete Ion Cinghiță. Eine Ehe, die acht Monate gedauert und mit einem Selbstmordversuch unserer Heldin geendet hat. Ildikó Jarcsek kehrte zur Bukarester Schauspielschule als Aussetzige, die nichts mehr zu verlieren hatte, zurück. Nach ihrem Abschluss versuchte sie, so viel Abstand wie möglich zu den Geschehnissen aus ihrer Studienzeit zu bekommen. Die erste Anstellung fand sie dementsprechend beim Theater in Botoșani, unter der Leitung von Stelian Preda. Hier ging 1970 auch das offizielle Debüt der Schauspielerin über die Bühne, in Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*.

■■■ „Energiebälle“ und „Jonglage“

Auf dem Weg zwischen dem Schauspielhaus in Botoșani und meiner kleinen Wohnung gab es ein bemaltes Fenster. Jeden Tag ging ich da vorbei und fragte mich, wer da wohl wohne. Ein bemaltes Fenster in der grauen Tristesse eines armen Arbeiterviertels. Eines Abends, nach Beendigung eines äußerst erfolgreichen Abstechers in Dorohoi, habe ich an das Fenster geklopft und die Blumen, die ich auf der Bühne in Dorohoi erhalten hatte, auf das Fenstersims gelegt“. Hinter dem Fenster lebte der Bukarester Jungarchitekt Traian Zamfirescu. Sie heirateten, nachdem er Haus, Fenster und Architektur für eine Bühnenbildnerstelle am Deutschen Theater Temeswar aufgegeben und sich fortan einer Sache gewidmet hatte: die beste Ausstattung für sie zu finden, auf der Bühne und im richtigen Leben.

„Ich bin eine Schauspielerin, die für einen bestimmten Rollentypus geeignet ist: die Amme, in meiner Jugend war ich das komische junge Mädchen. Ich bin kein Gretchen. Ich denke, ich bin eine gute Tragödiendarstellerin, weil ich inmitten der Tragödie lachen kann.“ In ihren 40 Bühnenjahren, seit 1973, als sie Schauspielerin des DSTT geworden ist, hat Ildikó Jarcsek Zamfirescu eine überwältigende Anzahl von dramatisch breit gefächerten Rollen gespielt. Um nur einige ihrer Signaturrollen zu erwähnen, war sie Amelia in *Bernarda Albas Haus* von Federico García Lorca (Regie Nikolaus Wolcz, 1974), Minna in *Minna von Barnhelm* von Gotthold Ephraim Lessing (Regie Otto Lang, DDR, 1975), Maria in Shakespeares *Zwölfter Nacht* (Regie Cristian Hadji-Culea, 1978), Chirița in *Chirița in der Provinz* von Vasile Alecsandri (Regie Bogdan Ulmu, 1984), Martha Rull in *Der zerbrochene Krug* von Heinrich von Kleist (Regie Dr. Frieder Lorenz, 1992), Katharina in *Helden* von George Bernard Shaw (Regie Martin Baucks, 1997), die Alte in *Sibirien* von Felix Mitterer (Regie Zeno Stanek, Wien, 2003), Semiramis in *Die Stühle* von Eugène Ionesco (Spielleitung Victor Ioan Frunză, 2005). Sie hat Stücke von Caragiale, Lessing, Camus, Hans Kehr am DSTT und am Theater in Baden-Baden inszeniert, in Spielfilmen von Mircea Daneliuc, Lucian Pintilie, Valentin Perciun, Adrian Drăgușin gespielt, Theaterstücke übersetzt und an der deutschsprachigen Theaterschule in Temeswar gelehrt. „Von meiner Mutter habe ich eine gewisse Strenge und von meinem Vater die Fähigkeit, diese Strenge umzusetzen.

Aber nur auf der Bühne! Privat hat mir jede Art von Strenge gefehlt“. Da sie dreisprachig ist, hat Ildikó Jarcsek mit gleicher Genauigkeit und Freude und mit einem tiefgreifenden Verständnis der Macht des Wortes auf Deutsch, Rumänisch und Ungarisch gespielt. Sie besitzt diese unglaubliche und so seltene Gabe wirklich großer Schauspieler, Gefühle in „Energiebälle“ umzuwandeln, die sie, nach einer faszinierenden Jonglage, direkt den Herzen, Köpfen und Empfindsamkeiten der Zuschauer zuspült. Sie ist eine kraftvolle und intuitive Schauspielerin mit einem unfehlbaren Gespür für die Bühne. „Das Schönste ist die Wechselwirkung zwischen dir und dem Saal. Die Nähe zu den Menschen ist die antreibende Kraft. Sie zu fühlen, zu verstehen.“ Die dazugehörige Bekanntheit hat sie schon immer gereizt.

■■■ Der Kriegsbaum der Mutter Courage

Mit ausgelassener Freude erzählt Frau Ildikó über die Rolle ihres Lebens: Anna Fierling, in *Mutter Courage und ihre Kinder* von Bertolt Brecht, unter der Spielleitung von Victor Ioan Frunză. Eine monumentale, überwältigende Inszenierung, die 2001 erstaufgeführt und acht Spielzeiten lang vor ausverkauftem Haus gespielt wurde. *Mutter Courage* hat mich ganz und gar glücklich gemacht. Es ist die Rolle, die noch die letzten Winkel meines Selbst ausgefüllt hat. Die Begegnung mit Victor Frunză ist meine wichtigste Begegnung im Theater, und die Tatsache, dass sie nicht bei meinem Debüt oder während meiner Lehrjahre, sondern zu Zeiten meiner künstlerischen Reife stattgefunden hat, ermöglicht es mir, ihre Bedeutung voll zu begreifen. Es gibt nichts Vergleichbares in meiner Schauspielerkarriere.“

Zwischen 1983 und 2001 war Ildikó Jarcsek-Zamfirescu Intendantin des Deutschen Staatstheaters Temeswar. Es waren die wahrscheinlich schwersten Zeiten dieses Theaters. In Frunzäs Inszenierung spannt sich Mutter Courage selbst vor ihren metallenen Marketenderwagen, in dem sie alles Nötige für das Überleben in Kriegszeiten bei sich führt. Dieses einprägsame Bild bringen viele mit der Intendantur von Zamfirescu in Verbindung. Der „Wagen“ des DSTT war oftmals dem Auseinanderfallen nahe, und die Tatsache, dass es seine institutionelle und künstlerische Existenz bewahren konnte, ist zweifellos der Verdienst von Ildikó Zamfirescu und ihrer Aufopferung. Die 80-er Jahre brachten die berühmte „Selbstfinanzierung“ der Theater, und die Unterstützung der sozialistischen Betriebe galt eher dem Nationaltheater und der Oper, als dem kleinen Temeswarer Deutschen Theater. Die Schwierigkeiten mit der Selbstfinanzierung waren aber noch nichts im Vergleich zur Plage am Anfang der 90-er Jahre: die massive Auswanderung der Banater Schwaben nach Deutschland. Massenweise sind sowohl die Künstler als auch die Zuschauer abgezogen. Zurück blieben ein leerer Saal und eine leere Bühne. Die Ausbildung einer neuen Schauspielergeneration deutschen Ausdrucks im Rahmen der Temeswarer Fakultät für Musik und Theater, aber auch die Anziehung des nicht-deutschen Publikums zu

den Vorstellungen des DSTT waren die zwei Fronten, an denen für das Überleben von Frau Ildikós Truppe gekämpft worden ist. „1990 sind 17 Leute aus dem Theater nach Deutschland ausgewandert. Nicht nur Schauspieler, sondern auch technisches Personal. Wir, die Verbliebenen, mussten alles machen: wir haben Bühnendeko geschleppt, Bühnenbilder gemalt, Plakate geklebt, wir haben Kostüme genäht, bestickt und gewaschen. Ich glaube dennoch, dass unser Publikum nichts von all der Armut und Verzweiflung des Theaters mitbekommen hat.“

An der Rolle der Mutter Courage misst sich auch der „Aufstieg und Fall“ von Ildikó Jarcsek-Zamfirescu. Die Spielzeit 2002/2003 war das Jahr, in dem in Rumänien bewiesen wurde, dass das (politische) Leben auf Beckett'sche Art und Weise das Theater schlagen kann. Stein des Anstoßes war der Kriegsbaum, das zentrale Element des einmaligen Bühnenbildes, das die Bühnenbildnerin Adriana Grand für die Inszenierung entworfen hatte. Ein metallener Baum, eine höllische Kriegsmaschinerie, in deren Rindenspalten Kanarienvögel sangen. Durch die Aktivierung eines versteckten Mechanismus im Kopf eines verhassten Lokalpolitikers ohne Gespür für Kultur (seinen Namen wollen wir verschweigen, um ihm nicht etwa unnötigerweise noch mehr „Wichtigkeit“ zu verleihen), aber in einem hohen temporären Amt, schien diesem, dass das von der Bühnenbildnerin erdachte Objekt „keine Kunst“ sei. Es wurden administrative und... ästhetische Untersuchungen durchgeführt, Mitbürger wurden befragt, ob ein von einer bekannten Bühnenbildnerin geschaffenes Objekt „Kunst sei oder nicht“, die Künstlerin selbst wurde vor Gericht gezerrt. Die Verfolgung richtete sich brutal gegen die Intendanz: eine Welle von Finanzkontrollen, Betriebsprüfungen, Untersuchungen und kriegserischen Presseerklärungen rollte über das DSTT. „Die Intendantin wird den Baum aus eigener Tasche bezahlen. Danach kann sie sich ihn ins Wohnzimmer stellen“, tönte der kleine ortsansässige Arturo Ui lautstark. Vor der Gefahr, die von dieser Seite kam, gewarnt, sprach die Intendantin im Theaterfoyer die Worte, für die sie stadtweit bekannt wurde: „Was kann er mir schon antun? Ich geh aufs Ganze“. Jedes Zugeständnis, jedes Anzeichen von Feigheit oder jeder Wiedergutmachungsversuch hätte zwar der Intendantin Ruhe gebracht, die Wut des kleinen Despoten hätte sich dann aber ausschließlich auf die Künstler gerichtet. Frau Ildikó hat der politischen Verwerflichkeit und der menschlichen Kleinlichkeit eine bewundernswerte Würde, einen eisernen Willen und eine außergewöhnliche künstlerische Solidarität entgegengesetzt. Genommen haben sie ihr mehr. Sie nahmen ihr das Theater, die Gesundheit, die Kraft, auf der Bühne zu stehen. Dadurch, dass sie eine Inszenierung und die Arbeit einiger Künstler beschützt hat, verlor Ildikó Jarcsek-Zamfirescu die Intendantenstelle und, nach genau 30 Jahren, selbst ihre Anstellung als Schauspielerin. Ihre Beziehung zum Theater, das ihr seine Existenz und Kontinuität verdankt, sollte zum ersten mal seit 1973 enden. 2003 wurde Ildikó Jarcsek Schauspielerin des Ungarischen Theaters „Csiky Gergely“. Erst dann haben sich die Auswirkungen der von ihr durchlaufenen Kalvarie gezeigt: die bekannteste Schauspielerin deutschen Ausdrucks aus Rumänien erlitt einen Schlaganfall, der ihre ganze Bühnenexistenz unter ein dramatisches Fragezeichen gestellt hat. Sie meldete sich mit einer aufsehererregenden Rolle zurück: Semiramis in *Die Stühle*, von Eugène Ionesco, unter der Leitung von Victor Ioan Frunză.

Die Schauspielerin Ildikó Jarcsek-Zamfirescu lebt heute im Haus ihrer Großeltern. Sie hat keine bemalten Fenster. Theater spielt sie nicht mehr. Sie liest, geht ins Theater, stückt. Sie denkt an eine Rückkehr. „Ich bin eine Hausfrau mit intellektuellen Interessen geworden... Ich habe gelernt, ohne das Theater zu leben und ich glaube, es ist unumkehrbar“, sagt sie und lacht und weint dabei gleichzeitig. Schnell kommt sie aber auf ihr Comeback zurück. Es „soll unbedingt mit Victor Frunză erfolgen! Eine seiner Inszenierungen, die mich wieder zurück zu mir selbst und zur Essenz des Theaters bringt. Das ist alles, was ich mir wünsche!“.

■

„O grefă de teatru german pe trupul îmbătrînit al teatrului românesc“

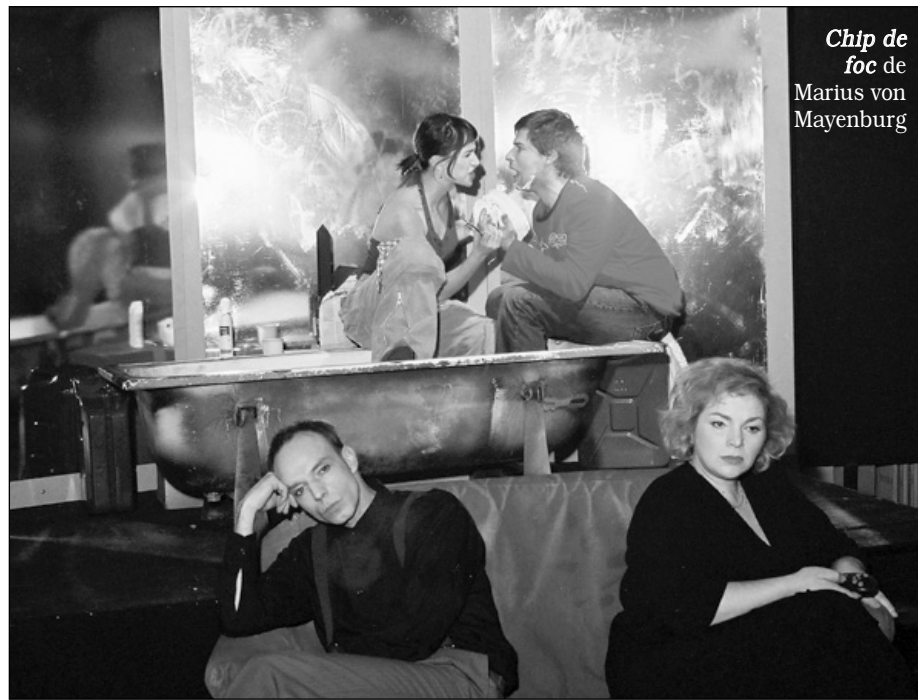
Radu-Alexandru NICA în dialog cu Iulia POPOVICI

*Tinăr regizor de teatru format la întâlnirea între școala românească și cea germană, Radu Nica este, în prezent, la al treilea spectacol la TGST, după ce, cu **Chip de foc** și **Toate la timpul lor**, a participat la un număr impresionant de turnee internaționale.*

Ați lucrat în teatre de limbă română și maghiară din România, aveți experiența școlii de teatru din Germania. Ce înseamnă să lucrezi cu actorii de la Teatrul German din Timișoara? Care e, artistic, specificul acestui teatru, așa cum l-ați perceput montînd acolo?

Ca întotdeauna, e foarte greu și ar fi tendențios să generalizezi. Pentru a circum-scrie, totuși, specificitatea acestui teatru, voi încerca să abstractizez nițel fenomenul. Așadar, din cîte mi-am dat seama pînă acum, după două proiecte finalizate și al treilea început aici, am avut de-a face la Teatrul German cu cel puțin trei tipuri diferite de actori – cei tineri și entuziaști, cu foarte bună pregătire fizică, dar cu o școală a vorbirii desul de deficitară, singur talentul lor incontestabil făcînd diferența (asta datorită școlii germane de teatru de aici, care duce lipsă acută de cadre didactice cunoscătoare ale limbii germane – un paradox, o formă fără fond specifică României, aș spune), cei veniți din Germania cu un contract temporar cu TGST (așadar, „nemții pursînge”) și a lor tehnică ireproșabilă (atît de absentă și, mai nou, chiar hulită în școlile noastre de teatru, cu fizicalitate ireproșabilă și rostire așa cum doar vechea generație de la noi o mai are) și generația mai veche a Teatrului German, urmașii în gust și stil de joc ai generației de aur a TGST, cea de dinainte de 1989. Așadar, trei direcții foarte diferite, trei tipuri de gust teatral aparent ireconciliabile, care puse împreună, fac, totuși, o echipă mai mult decît interesantă.

Ceea ce este specific acestui teatru, fapt pe care l-am întîlnit și în spațiul teatral german și în cel maghiar, este prezența mult mai implicată a dramaturgului (în sensul german al cuvîntului) în producție. Acesta, spre deosebire de secretarul literar, nu este doar un individ închis în biroul său, în care se ocupă exclusiv de hîrtoğăraie, ci e implicat activ în creația spectacolului: în crearea versiunii scenice a unui spectacol, e un critic necesar



Chip de foc de Marius von Mayenburg

© TGST

al regizorului pe parcursul lucrului, un atît de necesar păstrător al consecvenței cu un concept regizoral. De asemenea, el este implicat în politica repertorială a teatrului, pe care, îndeobște, o subsumează unui concept artistic coerent, fapt lăsat mai tot timpul la voia sorții în teatrele autohtone.

Cum vă faceți opțiunile de text atunci cînd montați la TGST?

După ce hotărâsc împreună cu echipa de creație ce teme, ce estetici anume ne interesează la momentul respectiv, ce terenuri anume vrem să explorăm, după ce ne interesăm și de specificul trupei la momentul respectiv, de bugetul producției, de timpul alocat ei și de natura repertoriului teatrului din acel an, împreună cu directorul teatrului, Lucian M. Vârșăndan, care e dramaturg el însuși, și departamentul de dramaturgie, alegem dintre propunerile echipei de creație care anume este proiectul cel mai potrivit din toate punctele de vedere enumerate mai sus.

Care credeți că este, pentru dvs cel puțin, marea provocare într-o montare la Teatrul German?

A depăși barierele unei limbi care, îmi place sau nu să o recunosc, îmi este străină. În altă ordine de idei, o provocare pe care ar fi bine să mi-o adresez mie și echipei artistice de aici – chiar dacă este greu de imaginat că

se poate întîmpla în condițiile actuale (financiar, infrastructural etc.): ar fi frumos ca peste cîțiva ani, într-un oraș la granița absolută a culturii germane, să ne putem lua la întrecere cu marile teatre din spațiul german – Schaubühne Berlin, Thalia Theater Hamburg etc.

De ce crezi că TGST are o vizibilitate mai mică în spațiul teatral românesc? Să fie din cauza trecutului lui de teatru minoritar?

Este posibil ca și o campanie de imagine deficitară de-a lungul anilor să fi fost cauza. Apoi, ponderea culturală și politică a minorității germane din România este infinit mai mică și mai puțin coerentă decît cea a minorității maghiare, bunăoară. Miza politică de sprijinire și promovare a minorității maghiare este net superioară celei a minorității germane. Este suficient să observăm că UDMR-ul a fost partidul care s-a aflat cel mai mult la putere, în ultimii douăzeci de ani, în România. E, deci, firească vizibilitatea mult mai mare a produsului de calitate incontestabilă din cultura maghiară.

Care vi se pare a fi contribuția majoră, posibilă, a existenței unui teatru de limbă germană în România?

Să facă infuzie de estetică teatrală germană de cea mai bună calitate în spațiul tea-

tral românesc. Spațiul teatral german este, și n-o spun doar eu, poate cel mai experimental în lume la ora actuală. Cred că o grefă de teatru german pe trupul îmbătrînit și obosit al teatrului românesc ne-ar mai scoate din amorțire și autosuficiență. Pentru asta este, însă, nevoie de mult mai mult sprijin financiar, inclusiv din partea Germaniei și Austriei, pentru a putea crea și promova proiecte de anvergură națională și internațională.

Cum vedeți dvs, ca artist, viitorul acestui teatru, la modul concret?

Cred că am răspuns deja la această întrebare mai sus. În plus, cred că teatrul german din România, în condițiile cvasiabsenței publicului etnic german, emigrat deja în cea mai mare parte, își justifică existența doar dacă nu se mai preocupă la modul provincial și autarhic de specificul local al minorității germane (cred că TGST nici nu ar mai putea fi finanțat dacă s-ar lua în calcul doar taxele plătite de foarte puținii șvabi rămași în Banat). Singura lui rațiune de a exista este de a face teatru la și de cel mai înalt nivel european, să fie sincron cu timpul său, adică cu ceea ce se petrece în cultura germană actuală. Un teatru german cu „mercenari” din Germania cred că este soluția de viitor, pe cînd o armată de „rezerviști” autohtoni pa-seiști este perdantă în timp.

Într-un final, povestiți-mi despre proiectul Shakespeare la care lucrați acum la Timișoara.

Este un proiect cumva complementar spectacolului *Hamlet*, pe care l-am montat la Sibiu. E un soi de colaj din Shakespeare (de aceea se și numește *Shaking Shakespeare*), care are ca punct de pornire întîlnirea dintre Hamlet și trupa de actori venită la Elsinore. Am făcut, împreună cu Lia Bugnar, care semnează scenariul după Shakespeare, un exercițiu de imaginație despre cum ar arăta repetiția care precedă celebra scenă de teatru în teatru din piesa *Hamlet*, scenă pe care, după cum bine știți, am rezolvat-o în spectacolul de la Sibiu fără prezența actorilor. Ei bine, această întîlnire dintre Hamlet și actori este un bun prilej al acestora pentru a juca diferite scene celebre din Shakespeare (*Othello*, *Macbeth*, *Furtuna*, *Neguțătorul din Veneția*, *Richard III* etc.), care au cumva legătură exact cu problema lui Hamlet. încă e prematur să vă dezvălui mai multe amănunte, așa că vă invit la spectacol.

Teatrul german din România – pașaport expirat spre UE?

Radu-Alexandru NICA

Meditînd la faptul că tradiția teatrală germană instituționalizată din spațiul românesc este de fapt mai veche de două sute de ani, că, la 1778 bunăoară, exista un săptămînal teatral la Sibiu în fecunda, deși foarte tînăra tradiție a „Dramaturgiei hamburgheze” a lui Lessing (*nota bene*: în condițiile în care actualmente avem două reviste tipărite dedicate exclusiv teatrului în întreaga țară, care nu apar cu frecvență lunară), te cuprinde un fior de cucernicie față de trecut și unul de sfîrșit de lume cînd urmărești cîteva date statistice reprezentative pentru teatrul german din România...

Care e soluția de a ieși din această – o spun fără rezerve – fundătură? Paradoxal, nu cred că (doar) revalorificarea trecutului specific local este opțiunea salvatoare a teatrului german. Cred că sintem în situația – oricît de cinic ar suna asta – de a ne sincroniza cu ceea ce înseamnă cultura germană direct de la sursă. Veșnicele preocupări ale germanilor români de a-și sonda valorile trecutului, de a povesti despre propriii scriitori, actori, compozitori, pictori

etc. este un lucru care, oricît de dureros ar fi, nu mai interesează pe nimeni, cu rarissime excepții. Ne amăgim amarnic cu o recunoștință pe care ne-o acordăm noi între noi la întîlnirile anuale ale sașilor sau la decernarea unor anonime premii ale cine știe cărui institut care promovează cultura germană, încît este extrem de ușor să cazii, fatalmente, în ridicol. E timpul să nu ne mai lăsăm conduși exclusiv de acest paseism și să privim viitorul în față cu mai mult curaj și realism. Trebuie să devenim atractivi pentru un public mai larg, iar acest lucru e posibil – în cazul teatrului – doar printr-un repertoriu ce exploatează mai puțin specificul local și cu mijloace adecvate epocii în care ne aflăm. Trebuie atacate cît mai degrabă tematici general valabile omului contemporan, în care să se regăsească atît publicul german (autohton sau german, austriac, elvețian), cît și cel românesc, maghiar, care, treptat, devine majoritar la spectacolele teatrului german din România.

Singura opțiune viabilă îmi pare, prin urmare, practicarea unui teatru de cea mai bună calitate, la cel mai actual

nivel estetic european, arzînd niște etape (la nivel estetic, dar și tematic), chiar cu riscul apariției unor „forme fără fond”.

Cred că Iovinesciana teorie a sincronismului se pretează cel mai bine situației actuale din teatrul german autohton. Este singura soluție pe care o vîd capabilă să catalizeze spectaculos mișcarea teatrală germană din România: cu oameni care merg la studii în Germania și care iau direct pulsul lucrurilor de acolo, filtrîndu-le și însemîndu-le în cultura germană din România, ori lucrul cu o serie de colaboratori valoroși veniți direct din arealul cultural german.

În România nu are sens decît un teatru german reîntors la izvoarele sale originare, nu unul care se complăce în autosuficiența provincialitate și autocompătîmire est-europeană. Îmi pare singura consecință onorabilă pentru cel mai vechi teatru instituționalizat din spațiul românesc.

„Eine deutsche Gewebetransplantation für den veralteten Körper des rumänischen Theaters“

Radu-Alexandru NICA im Gespräch mit Iulia POPOVICI

Der junge Regisseur Radu Nica, ein Vertreter sowohl der deutschen, als auch der rumänischen Schule, inszeniert bereits zum dritten Mal für das DSTT. Mit **Feuergesicht** und **Alles zu seiner Zeit** hat er eine bemerkenswerte Anzahl von internationalen Gastspielen hinter sich.

Sie haben an rumänisch- und ungarischsprachigen Theatern in Rumänien gearbeitet und Sie haben auch mit der deutschen Theaterschule Erfahrung. Was bedeutet die Arbeit mit den Schauspielern am Deutschen Staatstheater Temeswar? Welches ist, künstlerisch gesprochen, das Spezifikum dieses Theaters, so wie Sie dieses während der Inszenierungsarbeit erlebt haben?

Eine Verallgemeinerung ist immer schwer und möglicherweise auch tendenziös. Um dennoch das Spezifikum dieses Theaters zu umschreiben, werde ich eine leichte Abstraktisierung des Phänomens versuchen. Soweit ich es nach zwei vollendeten und einem dritten hier begonnenen Projekt einschätzen kann, traf ich am Deutschen Staatstheater mindestens drei verschiedene Schauspielertypen an. Es gibt die jungen und begeisterten, die mit einer sehr guten körperlichen Ausbildung punkten, aber Defizite in der Aussprache aufweisen, die sie lediglich durch ihr reichlich vorhandenes Talent wettmachen können (der Grund ist wohl das akute Fehlen von deutschsprachigen Lehrkräften an der hiesigen Schauspielschule – ein Paradoxon, eine für Rumänien typische Form ohne Inhalt, würde ich sagen). Dann gibt es die Gastchauspieler aus Deutschland (Muttersprachler, also), an deren Technik es nichts auszusetzen gibt (dieselbe Technik, die in der rumänischen Schule mit ihrer perfekten Körperlichkeit und einer Aussprache, wie man sie nur noch bei unserer alten Generation antrifft, nicht wirklich vorhanden ist und neuerdings sogar aberkannt wird) und die alte Garde des Deutschen Staatstheaters, die Vertreter des Geschmacks und der Spielkunst der Goldenen Generation vor 1989. Drei sehr verschiedene Ausrichtungen also, drei augenscheinlich unvereinbare Theatergeschmäcker, die zusammen genommen trotzdem ein mehr als interessantes Team ergeben.

Was dieses Theater auszeichnet – und das habe ich sowohl im deutschen, als auch im ungarischen Theaterumfeld erlebt – ist die feste Einbindung des Dramaturgen in die Inszenierung. Nach rumänischem Verständnis hat der Dramaturg lediglich hinter dem Schreibtisch zu sitzen und sich um den Papierkram zu kümmern. Nicht so hier – der Dramaturg hat eine aktive Rolle in der

Inszenierung, er steht dem Regisseur kritisch zur Seite und wacht darüber, dass das Regiekonzept konsequent umgesetzt wird. Gleichzeitig gestaltet er auch die Repertoirepolitik des Theaters, die er einem zusammenhängenden künstlerischen Konzept unterstellt – diese Tätigkeit wird in den hiesigen Theaterhäusern oft dem Zufall überlassen.

Wie gehen Sie bei der Textauswahl für Ihre Inszenierungen im DSTT vor?

Zunächst lege ich mit dem Regieteam fest, welche Themen, welche Ästhetiken für uns von Interesse sind, welche Richtungen wir erforschen wollen, um dann zu sehen, wie das Ensemble dazu steht, welches Budget und welchen Zeitrahmen wir zur Verfügung haben, wie sich unsere Ideen mit der Ausrichtung des Repertoires der Spielzeit vereinen lassen. Schließlich wählen wir zusammen mit dem Intendanten des Theaters, Lucian M. Vârșăndan, der selbst Dramaturg ist, und der Dramaturgie, aus den Vorschlägen des Regieteam jenes Projekt aus, das die oben angeführten Kriterien am besten erfüllt.



Feuergesicht,
von Marius von Mayenburg

Was empfinden Sie als große Herausforderung einer Inszenierung am Deutschen Staatstheater?

Die Schranken einer Sprache zu überwinden, die, wie ich zugeben muss, doch nicht meine eigene ist. Eine andere Herausforderung, die ich mir selbst und dem Ensemble hier stellen sollte – auch wenn es unter den gegebenen Umständen (finanziell, logistisch, etc.) vielleicht schwer vorstellbar ist – wäre folgende: Es wäre schön, wenn wir uns in ein paar Jahren, hier, in einer Stadt an

der äußersten Grenze des deutschen Kulturraums, mit den großen deutschen Bühnen messen könnten – Schaubühne Berlin, Thalia Theater Hamburg etc.

Wieso spielt das DSTT keine größere Rolle unter den Bühnen Rumäniens? Hängt es vielleicht mit seiner Vergangenheit als Theater einer Minderheit zusammen?

Vielleicht liegt es auch an einer über die Jahre defizitären Imagekampagne. Gleichzeitig ist die kulturelle und politische Rolle der deutschen Minderheit in Rumänien ungleich kleiner und weniger wahrnehmbar als, beispielsweise, die der ungarischen. Seitens der Politik bekommt die ungarische Minderheit mehr Beachtung als die deutsche. Es genügt anzumerken, dass der Demokratische Ungarnverband in Rumänien (UDMR) in den vergangenen 20 Jahren die politische Kraft mit den meisten Teilnahmen an einer Regierungskoalition war. Von daher ist es selbstverständlich, dass die Produkte der ungarischen Kultur, deren Qualität ich keinesfalls anzweifeln

möchte, viel sichtbarer waren.

Was ist der größtmögliche Beitrag, den das deutschsprachige Theater durch seine Existenz in Rumänien leistet?

Deutsche Theaterästhetik von größter Qualität in das rumänische Theaterumfeld einzubringen. Das Theater aus dem deutschen Sprachraum ist zurzeit das vielleicht innovativste weltweit – und mit dieser Meinung stehe ich nicht alleine. Ich glaube, dass eine Transplantation aus dem Gewebe des deutschen Theaters, den veralteten und müden

Körper des rumänischen aus seiner Starre und seiner Selbstgenügsamkeit befreien kann. Um aber national und international angelegte Projekte zu initiieren und fördern zu können, bedarf es jedoch viel größerer finanzieller Unterstützung, auch von Seiten Deutschlands und Österreichs.

Wie sehen Sie, als Künstler, konkret die Zukunft dieses Theaters?

Die Antwort auf diese Frage habe ich Ihnen gerade gegeben. Zusätzlich glaube ich, dass das deutsche Theater in Rumänien seine Existenz nur dann rechtfertigt – und ich spreche vom Fehlen eines ethnisch deutschen Publikums, das größtenteils ausgewandert ist – wenn es aufhört, provinziell und autark auf das lokale Spezifikum der deutschen Minderheit zu beharren (das DSTT könnte, glaube ich, gar nicht mehr finanziert werden, wenn man hierfür nur die von den wenigen im Banat zurückgebliebenen Schwaben gezahlten Steuern in Betracht zieht). Eine Daseinsberechtigung hat es nur dann, wenn es europäisches Theater auf höchstem Niveau bietet und synchron bleibt zu allen Tendenzen der deutschen Gegenwartskultur. Die Lösung für die Zukunft ist, glaube ich, ein deutsches Theater mit „Söldnern“ aus Deutschland, während ein Trupp ansässiger, passiver „Reservisten“ sicherlich zu den Verlierern gehören würde.

Erzählen Sie, zum Abschluss, über das Shakespeare-Projekt, an dem Sie gerade in Temeswar arbeiten.

Das Projekt verhält sich einigermaßen komplementär zu meiner Hermannstädter Inszenierung des *Hamlet*. Es ist eine Art Collage aus Shakespeare (deswegen heißt es auch *Shaking Shakespeare*), die vom Treffen zwischen Hamlet und der Schauspielertruppe, die Elsinore besucht, ausgeht. Zusammen mit Lia Bugnar, die das Bühnenskript in Anlehnung an Shakespeare verfasst hat, haben wir versucht uns vorzustellen, was während der Proben passieren könnte, die der berühmten Szene des Theaters auf dem Theater in *Hamlet* vorausgehen. Bei dieser Szene habe ich in meiner Hermannstädter Inszenierung bekanntlich auf die Spieler verzichtet. Nun gut, dieses Treffen Hamlets mit den Schauspielern stellt für letztere eine sehr gute Gelegenheit dazu dar, verschiedene berühmte Szenen aus Shakespeare zu spielen (*Othello*, *Macbeth*, *Der Sturm*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Richard III*, etc.), die alle irgendwie genau mit Hamlets Problem zusammenhängen. Es ist verfrüht, mehr zu geraten, also lade ich Sie zur Aufführung ein.

■

Das deutsche Theater in Rumänien – abgelaufener Pass für die EU?

Radu-Alexandru NICA

Zieht man in Betracht, dass das institutionelle deutsche Theater im rumänischen Raum eigentlich schon über 200 Jahre alt und dass in Hermannstadt bereits 1778 eine an die damals sehr junge, aber fruchtbare Tradition von Lessings „Hamburger Dramaturgie“ angelehnte wöchentliche Theaterpublikation erschienen ist (man bedenke, dass es in Rumänien zurzeit lediglich zwei Theaterzeitschriften gibt, die nicht einmal monatlich erscheinen), kann man sich eigentlich nur ehrfürchtig vor der Vergangenheit verneigen, während die Auswertung einiger repräsentativer Statistiken zum deutschen Theater in Rumänien Gedanken über das Weltende aufkommen lässt...

Wie kann man aus dieser – ich sage es ohne Umschweife – regelrechten Sackgasse entkommen? Paradoxiertweise glaube ich nicht, dass (ausschließlich) die Rückbesinnung auf die spezifische lokale Vergangenheit eine Lösung darstellen kann. Ich glaube – wie zynisch dies auch klingen mag – wir haben eher die Chance eines unmittelbaren Bezugs zu allem, was heute zeitgemäße deutsche Kultur bedeutet. Die ewigen Bestrebungen der Rumänen-deutschen, die Werte ihrer Vergangenheit auszuforschen, über ihre

eigenen Autoren, Schauspieler, Komponisten, Maler usw. zu erzählen, sind bis auf wenige Ausnahmen, so schmerzlich es auch ist, für niemanden mehr von Interesse. Mit der Anerkennung, die wir uns selbst erweisen bei den jährlichen Treffen der Sachsen oder bei der Verleihung irgendwelcher anonymen Preise irgendeines Instituts, das die deutsche Kultur fördert, machen wir uns letztendlich nur etwas vor. Man kann dabei leicht ins Lächerliche fallen. Es ist an der Zeit, die Gewichtung von der Vergangenheit auf eine Zukunft umzusteuern, der wir mit mehr Mut und Realismus ins Auge sehen. Wir müssen ein breiteres Publikum anziehen, und im Falle des Theaters ist dies nur durch ein Repertoire möglich, das sich weniger aus dem Lokalkolorit speist und mehr mit zeitgemäßen Mitteln umgesetzt wird. So schnell wie möglich müssen verstärkt für den zeigensässigen Zuschauer relevante Themen aufgegriffen werden, in denen sich sowohl das deutschsprachige Publikum wiederfindet (ob einheimisch oder aus Deutschland, Österreich oder der Schweiz), als auch das rumänische und ungarische, das allmählich zur Mehrheit im deutschen Theater in Rumänien wird.

Die Wahl kann nur auf die Ausübung eines Theaters von höchster Qualität, auf dem aktuellsten Niveau europäischer Ästhetik fallen, auf das Überspringen einiger (ästhetischer, aber auch thematischer) Etappen, selbst mit dem Risiko der Entstehung von „Formen ohne Inhalt“.

Lovinescus Theorie des Synchronismus passt am ehesten zur aktuellen Lage des deutschen Theaters in Rumänien. Es gibt nur einen Weg zur substanziellen Neubelebung der hiesigen deutschen Theaterbewegung: über Menschen, die in Deutschland studieren und die neuesten Ideen dort unmittelbar erfahren, sie filtern und dann in die deutsche Kultur in Rumänien einbringen, oder über die Zusammenarbeit mit einer Reihe von wertvollen Partnern, die aus dem deutschen Kulturraum stammen. Sinn macht in Rumänien nur ein deutsches Theater, das sich auf seine ursprünglichen Quellen besinnt, anstatt sich mit selbstgenügsamer Provinzialität und osteuropäischem Selbstmitleid zufrieden zu geben. Das scheint mir der einzig würdevolle Werdegang für das älteste institutionalisierte Theater aus dem rumänischen Raum.

■

Stagiunea 2009/2010 (selecții)

Va fi

- **19 iunie 2010.**
Premieră *Shaking Shakespeare*, după William Shakespeare, un scenariu de Lia Bugnar
Direcția de scenă: Radu Alexandru Nica; Video: Daniel Gontz; Coregrafia: Florin Fieroiu; Dramaturgia: Cornelia Winkler; Muzica: Vlaicu Golcea; Decorul și costumele: Dragoș Buhagiar. Cu: Peter Papakostidis, Radu Vulpe, Dirk Linke, Rareș Hontzu, Ioana Iacob, Ramona Olasz, Olga Török, Ida Jarcsek-Gaza, Alex Halka
- **22 iulie - 7 august 2010**
Reprezentări în Austria ale spectacolului *Comedie pe întineric* de Peter Shaffer, în regia lui Zeno Stanek.

- **Festivalul Eurothalia.**
În perioada 13-21 noiembrie 2010 va avea loc cea de-a doua ediție a Festivalului European de Teatru Eurothalia organizat de Teatrul German de Stat Timișoara (TGST). Eurothalia înseamnă dedicarea unor spații formării unui cadru favorabil circulației libere a ideilor dinspre Vest și Est, impregnate de un spirit multietnic și multicultural. Uși deschise, întâlniri, răspunsuri menite să nască întrebări, o serie de spectacole, de impulsuri noi care expun percepții diferite asupra lumii. Detalii despre programul festivalului vor fi disponibile pe adresa www.teatrulgerman.ro.

Deutsches Staatstheater Temeswar
Teatrul German de Stat Timișoara

Spielzeit 2009/2010 (Auswahl)

Vorschau

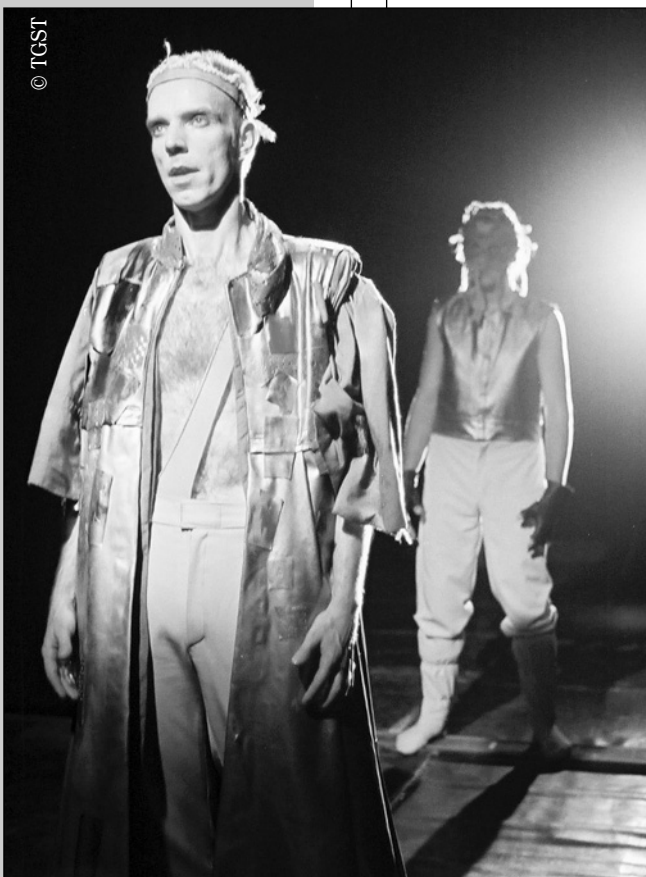
- **19. Juni 2010**
Die Premiere *Shaking Shakespeare* nach William Shakespeare, Bühnenskript von Lia Bugnar Spielleitung: Radu Alexandru Nica; Video: Daniel Gontz; Choreographie: Florin Fieroiu; Dramaturgie: Cornelia Wnkler; Musik: Vlaicu Golcea; Bühne und Kostüme: Dragoș Buhagiar. Es spielen: Peter Papakostidis, Radu Vulpe, Dirk Linke, Rarefl Hontzu, Ioana Iacob, Ramona Olasz, Olga Török, Ida Jarcsek Gaza, Alex Halka.
- **22. Juli – 7. August 2010**
Gastspielreihe der Inszenierung *Komödie im Dunkeln*, von Peter Shaffer, unter der Spielleitung von Zeno Stanek in Österreich.

- **Eurothalia Festival**
Zwischen dem 13. und 21. November 2010 findet die zweite Auflage des Europäischen Theaterfestivals „Eurothalia“ statt, in der Veranstaltung des Deutschen Staatstheaters Temeswar (DSTT). Eurothalia erschließt Freiräume zum fruchtbaren Ideenaustausch von West nach Ost in dem für die Region spezifischen multikulturellen Kontext. Offene Tore, Begegnungen, Antworten, die Fragen aufwerfen. Eine Reihe von Theaterereignissen, neue Impulse stiftend, welche wiederum neue Sichtweisen auf die Welt aufzeigen. Details zum Festivalprogramm in Kürze unter www.deutsches-theater.ro.

Un rege vagabond

Georg Peetz, venit din Germania, ales pentru rolul Cymbelin după ore lungi de audiții, acționează ca un Prospero, rege-vagabond, semnele lui izvorite dintr-o stare de inspirație declanșează mișcarea unui grup inițial amorf, căruia îi insuflă viață și stare dramatică. Actorul are forță și grație și prezența lui scenică este de natură să asigure liantul de imagine pentru aceste povești incredibile și greu de legat într-o intrigă coerentă. Ca în multe alte spectacole ale lui Hausvater, cuvântul e pregătit și determinat de starea de inspirație dobândită prin mișcarea ordonat-dezordonată a grupului, stimulată de muzica-zgomot: intrarea și ieșirea din convenție se petrece sub ochii spectatorului, nimeni nu-l obligă pe acesta să creadă că tot ceea ce vede e adevărat, dar e chemat să se raporteze la ceea ce i se potrivește, printr-un atac adresat nu doar gândirii, ci și simțurilor. Nu sînt puțini cei care refuză acest gen de teatru, resimțind procedeele regizorului ca pe o agresiune și un impediment în satisfacerea orizontului de așteptare, al unei plăceri estetice calme. Pentru obișnuiții discotecilor și amatorii de capodopere horror (orice gen are capodoperele lui), spectacolele lui Hausvater se petrec într-un univers familiar. Regizorul a izbutit să obțină reacții omogene din partea trupeii, un suflu de grup, un ritm al spectacolului, dînd fluent evoluțiilor individuale, asigurînd ambianța emoțională necesară.

Magdalena BOIANGIU,
România literară, 27 octombrie 2004



Ein Vagabundenkönig

Georg Peetz, der aus Deutschland stammt und nach stundenlangem Vorsprechen für die Rolle des Cymbelin ausgewählt wurde, verhält sich wie eine Art Prospero, ein Vagabundenkönig. Mit seinen aus einem Zustand der Eingebung geborenen Zeichen bringt er eine anfangs amorphe Gruppe in Bewegung und überträgt Leben und Dramatik auf diese. Der Schauspieler agiert kraftvoll und anmutig und hält durch seine Bühnenpräsenz alle diese unglaublichen und schwer in eine kohärente Handlung zusammenfassbaren Geschichten zusammen. Wie in vielen anderen Inszenierungen Hausvaters wird das Wort auch hier vom Zustand der Eingebung bestimmt, der seinerseits aus der geordnet-ungeordneten, von der Geräuschkulisse stimulierten Gruppenbewegung resultiert: das Eintreten in und der Ausbruch aus der Konvention vollzieht sich vor den Augen des Publikums, niemand zwingt den Zuschauer dazu, alles was er sieht für bare Münze zu nehmen, aber ein Frontalangriff auf seine Gedanken, Sinne bringt ihn dazu, eine Verbindung mit dem auf ihn Zutreffenden einzugehen. Nicht wenige lehnen diese Art von Theater ab, sie empfinden die Techniken des Regisseurs als Übergriff und als Hindernis zum Erreichen des Erwartungshorizontes und zur Erfahrung einer gelassenen ästhetischen Freude. Die Stammgäste der Diskotheken und die Fans der Horroremeisterwerke fühlen sich wie zu Hause in Hausvaters Inszenierungen. Dem Regisseur ist es gelungen, aus seinem Ensemble homogene Reaktionen, ein Gruppenbewusstsein und einen Darstellungsrhythmus herauszuholen und somit die individuellen Darstellungen flüssig zu gestalten und die nötige Gefühlstiefe zu gewährleisten.

Magdalena BOIANGIU,
România literară, 27. Oktober 2004

A fost

- **15 august - 1 septembrie 2009**
Prima ediție a unui curs de vară pentru actorii TGST și studenții de actorie la Secția Germană în cadrul Facultății de Muzică a Universității de Vest din Timișoara, la Gârâna, sub îndrumarea lui Nikolaus Wolcz, profesor la Universitatea Columbia din New York.
- **1 octombrie 2009**
Deschiderea stagiunii 2009/2010 cu premiera *Goethe Lenau Faust – Explorarea unui mit*, după textele lui J.W. Goethe și N. Lenau, prima coproducție a TGST împreună cu Teatrul de Stat din Bruchsal (BLB), regia Carsten Ramm (directorul BLB).
- **4 octombrie 2009**
Participare la Colocviul Național al Teatrelor Minorităților Naționale din Gheorghieni cu spectacolul *Goethe Lenau Faust – Explorarea unui mit*, după textele lui J.W. Goethe și N. Lenau. Versiunea scenică: Franz Csiky, Nadine Schüller, Carsten Ramm. Andrea Nistor a obținut Premiul pentru cea mai bună interpretare feminină la acest festival, pentru rolul Margareta.
- **7 - 8 noiembrie 2009**
Participare la Festivalul Național de Teatru București cu spectacolele *Cîntăreața cheală*, în regia lui Alexandru Dabija, și *Pool (No Water)*, în regia lui Alexandru Mihăescu.
- **15-22 noiembrie 2009**
Festivalul de Teatru Eurothalia, ediția I. Șapte spectacole invitate din București, Piatra Neamț și Biel-Solothurn (Elveția).
- **25 noiembrie - 3 decembrie 2009**
Rația de libertate. Seară de lectură cu ocazia împlinirii a 20 de ani de la Revoluția Română. Selecția textelor, concepția și coordonarea proiectului: Lucian M. Vârșândan. La Timișoara, München, Nürnberg, Berlin și Ulm.
- **3 decembrie 2009**
Scenograful arh. Traian Zamfirescu și actorul TGST Rareș Hontzu sînt distinși cu Premiul Pro Cultura al Consiliului Județean Timiș.
- **15 februarie 2010**
Participare la Festivalul Internațional „Sarajevo Winter 2010” cu spectacolul *Toate la timpul lor* de David Ives, regia Radu-Alexandru Nica.
- **15 martie 2010**
Participare la Festivalul „Slavia” din Belgrad cu spectacolul *Toate la timpul lor* de David Ives, regia Radu-Alexandru Nica.

Finanțatori și sponsori: Municipiul Timișoara ■ Institutul pentru Relații Externe din Stuttgart
■ Fundația Culturală a Landului Baden-Württemberg pentru Cultura fivabilor Dunăreni
■ Open Art City
Förderer und Sponsoren des DSTT: Die Stadt Temeswar ■ Institut für Auslandsbeziehungen e.V. Stuttgart ■ Donaueschinger Kulturstiftung des Landes Baden-Württemberg
■ Open Art City

Supliment realizat în colaborare cu Teatrul German de Stat Timișoara.
Traducere în limba germană: Alexandru Nebejea

Die Beilage entstand in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Staatstheater Temeswar.
Deutsche Übersetzung: Alexandru Nebejea

Rückblick

- **15. August – 1. September 2009**
Erste Auflage der Sommerschule für die Schauspieler des DSTT und die Studenten der deutschen Schauspielabteilung der Musikfakultät der Temeswarer West-Universität, in Gârâna / Wolfsberg. Leitung: Nikolaus Wolcz, Professor an der Columbia University New York.
- **1. Oktober 2009**
Eröffnung der Spielzeit 2009 / 2010 mit der Premiere *Goethe Lenau Faust – Erkundung eines Mythos*, nach den Texten von J.W. Goethe und N. Lenau, die erste Koproduktion des DSTT mit der Badischen Landesbühne Bruchsal (BLB), Regie Carsten Ramm (Intendant der BLB).
- **4 Oktober 2009**
Teilnahme am Nationalen Kolloquium der Minderheitentheater in Gheorgheni mit der Inszenierung *Goethe Lenau Faust – Erkundung eines Mythos*, nach den Texten von J.W. Goethe und N. Lenau. Bühnenfassung: Franz Csiky,
- Nadine Schüller, Carsten Ramm. Andrea Nistor erhält für die Rolle Gretchen den Preis für die beste Schauspielerin.
- **7. - 8. November 2009**
Teilnahme am Nationalen Theaterfestival Bukarest mit den Inszenierungen *Die kahle Sängerin*, Spielleitung Alexandru Dabija und *Pool (No Water)*, Spielleitung Alexandru Mihăescu.
- **15. - 22. November 2009**
Erste Auflage des Eurothalia-Theaterfestivals. Sieben Gastspiele aus Bukarest, Piatra Neamț und Biel-Solothurn (Schweiz).
- **25. November - 3. Dezember 2009**
Die Sehnsucht namens Freiheit. Leseabend zum 20. Jahrestag der Rumänischen Revolution. Textauswahl, Konzept und Projektleitung: Lucian M. Vârșândan. In Temeswar, München, Nürnberg, Berlin und Ulm.
- **3. Dezember 2009**
Der Bühnenbildner Arch. Traian Zamfirescu und DSTT-Schauspieler Rareș Hontzu werden mit dem Pro-Cultura-Preis des Temescher Kreisrats ausgezeichnet.
- **15. Februar 2010**
Teilnahme am Internationalen Festival „Sarajevo Winter 2010” mit *Alles zu seiner Zeit* von David Ives, Regie: Radu-Alexandru Nica.
- **15. März 2010**
Teilnahme am Internationalen Slavia-Festival in Belgrad mit *Alles zu seiner Zeit* von David Ives, Regie: Radu-Alexandru Nica.