

What are you looking at?  
Teatrul postdramatic în 6 portrete

Gob Squad  
Gintersdorfer/Klaßen  
andcompany&Co.  
Rimini Protokoll  
She She Pop  
Boris Nikitin

traducere literară și cercetare de  
Ciprian Marinescu

volum editat de  
Claudia Maior

- 11 „Teatrul poate fi mai mult”  
Eva Behrendt în conversație cu Florian Malzacher, Christine Peters, Aenne Quiñones, Kathrin Tiedemann și Alexander Wewerka
- 27 **BE PART OF SOMETHING BIGGER**  
[PORTRET GOB SQUAD]
- 28 „Am făcut acel ceva prin care puteam spune ceea ce voiam să spunem”  
Introducere de Aenne Quiñones, editoare
- 30 **Colectivul și publicul**  
Phil Collins în conversație cu Gob Squad
- 65 **ELEGANȚA NU-I O CRIMĂ**  
[PORTRET GINTERSDORFER/ KLAßEN]
- 66 **Colaborare neprevăzută**  
Introducere de Kathrin Tiedemann, editoare
- 68 **Texte autoreferențiale**  
Articol de Hauke Heumann
- 74 **Le podium est ma forêt/ Scena este pădurea mea**  
Articol de Franck Edmond Yao, alias Gadoukou la Star
- 79 **Spațiul care se odihnește în sine – abstracția corpurilor –**  
Articol de Montserrat Gardo Castillo
- 81 **Strategii, metode și dezvoltare a piesei**  
Articol de Monika Gintersdorfer
- 87 **Despre disconfort în timpul aplauzelor finale sau cine aplaudă din ce motiv?**  
Articol de Ted Galer
- 93 „Am putea face lucruri care să fie permanente. Dar structurile ne nu permit”  
Monika Gintersdorfer și Knut Klaßen în conversație cu Nadine Jessen

- 101 THE & OF HISTORY  
[PORTRET ANDCOMPANY&CO]
- 102 Școlile din Frankfurt  
Articol de Florian Malzacher, editor
- 105 Reclaim the stage  
andcompany&Co. în conversație cu Luise Meier
- 137 REPETĂ LUMEA  
[PORTRET RIMINI PROTOKOLL]
- 138 SPRE GIEßEN!  
Introducere de Christine Wahl, editoare
- 141 A gândi Utopolis  
Christine Wahl în conversație cu curatorul Low Kee Hong și  
Rimini Protokoll
- 147 Teatru și nervozitate politică  
Matthias Lilienthal în conversație cu Rimini Protokoll
- 154 Spațiile-protagoniste  
Barbara Ehnes în conversație cu Rimini Protokoll
- 161 MAI MULT DE ȘAPTE SURORI  
[PORTRET SHE SHE POP]
- 162 Pe valurile feminismului  
Articol de Annett Gröschner
- 166 Despre bani se vorbește!  
Anne Quiñones (editoare) în conversație cu She She Pop
- 182 Lucrul cu colectivul  
Articol de She She Pop
- 184 Procesul  
Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger și Berit  
Stumpf în conversație cu Lea Søvstø și Benjamin Krieg
- 194 Intervenție Sandra Fox
- 195 Să fi material de lucru  
Peggy Mädler și Jean Chaize în conversație cu Johanna  
Freiburg și Ilia Papatheodorou

203 Intervenție Max Knoth

204 Haos

We know  
books

Sebastian Bark și Lisa Lucassen în conversație cu Laia Ribera  
Cañénguez și Santiago Blaum

212 Intervenție Micha Lentner

215 OPUSUL LUCRURILOR  
[PORTRET BORIS NIKITIN]

216 Posibilitatea de a acționa. Teatrul lui Boris Nikitin  
Florian Malzacher, editor

220 „Încerc să devin parte din realitate și din ciudățenia ei”  
Dirk Baecker în conversație cu Boris Nikitin

230 „Un pas în gol”  
Joy Kristin Kalu în conversație cu Boris Nikitin

240 „Reprezentarea devine o preocupare permanentă”  
Christine Wahl în conversație cu Boris Nikitin

## „TEATRUL POATE FI MAI MULT”

*Eva Behrendt în conversație cu Florian Malzacher,  
Christine Peters, Aenne Quiñones, Kathrin Tiedemann și  
Alexander Wewerka despre teatrul postdramatic și noua serie de cărți*

**EVA BEHRENDT:** În urmă cu douăzeci de ani, „Teatrul postdramatic” al lui Hans-Thies Lehmann a fost prima lucrare care a încercat să numească și să clasifice în ansamblu formele de teatru care treceau dincolo de spectrul înțelegerii tradiționale a teatrului. Ceea ce, din punct de vedere sistematic, nici n-a fost atât de ușor, dacă ne uităm la nenumăratele capitole și subcapitole din cuprins. Acum, Alexander Verlag, împreună cu Kunststiftung NRW și cu dumneavoastră în calitate de editori, va publica o serie de cel puțin douăsprezece monografii despre artiști și grupuri de teatru din sfera postdramatică. Ce au în comun acești reprezentanți actuali ai unui teatru postdramatic?

**KATHRIN TIEDEMANN:** În timpul unei prelegeri pe care savantul de teatru Jan Lazardig a ținut-o în urmă cu câțiva ani în cadrul conferinței „Really Useful Theater” din Sophiensaele din Berlin, mi-a devenit clar că istoria teatrului de limbă germană din ultimii 200 de ani este și o istorie a disciplinării. În jurul anului 1.800, teatrul burghez, în sensul de „instituție morală”, a devenit un aparat cu care se dorea domesticirea caracterului instinctiv al publicului. Pentru mine, aceasta este o scenă de-a dreptul primordială în literarizarea teatrului, în care autorii apără autonomia textului împotriva efectelor necontrolate ale publicului: „Textul este opera de artă!” Această combinație de educație și artă scenică s-a impus ulterior alături de formele nomade, teatrul de stradă și variété, care existau desigur și ele. Este interesant să vedem cum, în această tradiție, teatrul s-a reînnoit și în vremurile mai recente mai întâi prin text, de exemplu prin opera dramatică a lui Heiner Müller sau Elfriede Jelinek. Deși poate în cazul lor, textul și arta interpretativă nu pot fi luate în considerare separat. Teatrul performativ, „postdramatic”, așa cum l-aș înțelege eu, nu este neapărat o continuare istorică a teatrului „dramatic”, ci conține, în esență, un concept alternativ la ideea de autonomie, prin

UBDIS | We know books

dezvoltarea unei multitudini de forme teatrale în căutare de noi tipuri de relații, dacă vrei, nedisciplinare între scenă și public.

**AENNE QUIÑONES:** Teatrul postdramatic nu este o cale specială, ci o mișcare artistică independentă, combinată cu o practică specifică. În timp ce teatrul convențional se concentrează în mod tradițional pe o operă existentă și pe interpretarea acesteia de către un regizor, aici este vorba, în general, de o înțelegere diferită a autorului. Strategiile artistice se pun mereu în discuție. Nu numai în ceea ce privește metodele de lucru ale artiștilor participanți, ci și în ceea ce privește materialul pe care îl dezvoltă împreună.

**BEHRENDT:** **Pe de altă parte, ministrul Goethe și doctorul Schiller nu se vedeau pe ei înșiși exclusiv ca dramaturgi; imaginea lor de sine ca artiști era cu siguranță mai universală. Este teatrul postdramatic antiburghez?**

**QUIÑONES:** Văzut în felul acesta, teatrul postdramatic s-ar putea lega și de istoria teatrului. De exemplu, cu corul antic: Euripide, de exemplu, nu era numit autor sau chiar regizor, ci cel care repe- ta cu corul. Prin urmare, textul făcea parte în mod natural dintr-o practică. Sau Shakespeare, ce fel de spațiu de teatru era Globe Theatre? Cum se întâlneau oamenii în cadrul lui, publicul era implicat? De la bun început, acestea au fost întrebări esențiale și pentru teatrul postdramatic.

**CHRISTINE PETERS:** Pentru preocuparea noastră și seria noastră de cărți, termenul „teatru postdramatic” este un vehicul foarte bun pentru gruparea curentelor disparate și a domeniilor cu granițe parțial fluide: teatrul postdramatic se raportează la schimbări estetice și sociopolitice epocale, la revizuirii istorice, precum și la răsturnări de valori prin corective formale și narațiuni rezistente care nu ar putea fi mai diferite. Aenne menționează elementul coral: Einar Schleef l-a redimensionat ca tehnică narativă pentru teatru, ideea lui Heiner Müller despre textul spart în bucăți mari era inovatoare, iar conceptul de material, modelul colectiv de a performa și punerea la vedere a mașinăriei teatrale la Wooster Group au fost radical inovatoare. Toate acestea sunt practici estetice care pot fi găsite aici și, bineînțeles, există și autori ca René Polesch în teatrul postdramatic care își montează propriile texte.

**FLORIAN MALZACHER:** Pentru a reveni la întrebarea intermediară despre burghezie: nu cred că teatrul postdramatic este mai puțin burghez decât teatrul de stat. Dar, indiferent de asta, cred

că termenul de teatru postdramatic este bun pentru că, oricât de problematic ar fi, nu este alunecos și s-a impus pe plan internațional. Poate fi criticat, fiecare îl definește în felul lui și, de multe ori, nu prea mai are multă legătură cu Hans-Thies Lehmann. Pentru că a devenit bun comun, suportă multe interpretări. Eu privesc lucrurile pragmatic. Dar îmi place foarte mult și termenul englezesc „devised theatre”, adică teatru care se dezvoltă constant. Pentru că sugerează că poți începe mereu de la zero, că fiecare lucrare ar putea merge într-o direcție complet diferită, ar putea porni dintr-un punct complet diferit – de la lumină, de exemplu, de la performer, de la text, de la masa la care stăm. În asta constă posibilitatea unui teatru care poate fi mult mai mult decât reprezentarea unor texte canonice sau a unor texte care urmează să fie canonizate în spații destinate acestui scop. În cazul unor lucrări cu adevărat interesante este adesea la fel, că trebuie mai întâi să înțelegi: cum este implementat? Și abia apoi: cum mi se pare? Nu are rost să te aștepți la un meci de fotbal dacă în fața ta se lovește cu paleta o minge peste o plasă.

**BEHRENDT: Ar fi aceasta o definiție a teatrului postdramatic: jocuri care își dezvoltă reguli noi, proprii, și provoacă publicul să înțeleagă aceste reguli?**

MALZACHER: Când am văzut prima dată Forced Entertainment sau, ani mai târziu, Nature Theater of Oklahoma, m-am gândit: ce se întâmplă aici? Nu văzusem niciodată așa ceva. În astfel de momente, teatrul este fundamental pus sub semnul întrebării. La un moment dat ne-am gândit să numim această serie pur și simplu „teatru”. Pentru că despre asta este vorba în cazul nostru: să arătăm că teatrul este mult mai mult decât filonul care a dominat scenele în ultimii 200 de ani și care pretindea a fi singura autoritate interpretativă.

TIEDEMANN: În anii '90, relația cu realitatea s-a schimbat în teatru. Îmi amintesc că la Schaubühne în Berlin, de exemplu, am avut senzația – și nu eram singura – că acest teatru nu mai are nimic de-a face cu lumea în care trăiam. Acest lucru s-a schimbat, în parte datorită celor care intrau în teatru din alte domenii la acea vreme, din muzică, arte vizuale, cultura pop în sensul cel mai larg al cuvântului. Christoph Schlingensiefel, de exemplu, a fost cineva care s-a jucat foarte mult cu teatralizarea politicului. Discursul era nou la acea vreme! La *Freitag*, unde eram redactoare, am susținut o adevărată dezbatere pe această temă – astăzi probabil că am râde de ea – pentru că din nou suntem cu câțiva pași mai departe, dacă ne gândim de exemplu la impactul pe care l-a produs videoclipul

LIBRIS | We know books

YouTuber-ului Rezo, „Distrugerea partidului CDU” în perioada premergătoare alegerilor europene. Performativul a fost și este interesant pentru a ne stabili o relație politică cu realitatea.

QUIÑONES: Institutul pentru Studii Teatrale Aplicate din Gießen a jucat un rol important în această dezvoltare. Abordarea revoluționară a lui Andrzej Wirth de îmbinare a teoriei cu practica, dezvoltată apoi printre alții de Hans-Thies Lehmann, nu a produs actori, dramaturgi și regizori, ci artiști de teatru care gândesc contemporan. Oricât de mult ar putea fi denigrat Gießen drept „producătorul de nenorocire al teatrului german”, s-a demonstrat că această permisiune nelimitată și această provocare de-a dreptul a creativității au fost o abordare extrem de productivă.

**BEHRENDT: S-au făcut deja mai multe referiri la anii '90, care au fost, în mod evident, un fel de fază de început și de întemeiere pentru teatrul postdramatic. Ce rol a jucat căderea Zidului ca eveniment văzut din exterior? A fost prăbușirea Uniunii Sovietice și, odată cu ea, alternativa aparentă la capitalism un catalizator pentru acest tip de artă teatrală?**

MALZACHER: Nu neapărat. În Iugoslavia, de exemplu, au existat festivaluri înainte de 1989 care mergeau exact în această direcție, precum Eurokaz la Zagreb sau Bitef la Belgrad.

TIEDEMANN: Din perspectiva Berlinului, cu siguranță părea că bulversarea ar fi accelerat foarte mult această dezvoltare. Asta a avut o legătură foarte concretă și cu numeroasele spații noi care s-au deschis, cu perioada de tranziție în care nu totul fusese încă redefinit în ceea ce privește politica urbană și culturală. Pe atunci existau grupuri pe care nimeni nu le mai cunoaște, care își aveau rădăcinile în punk, care prezentau teatru de stradă și spectacole cu „foc și fier vechi” pe fosta fâșie a Zidului, de exemplu. Erau colective mari, care trăiau împreună cu copiii și câinii, înrădăcinate în fosta subcultură din Berlinul de Vest și care acum se foloseau de confuzia culturală și politică pentru a-și proiecta propriile spații și a le folosi în mod artistic, locuri precum Tacheles, de exemplu, și mai târziu Sophiensaele. După părerea mea, și ele au jucat un rol în dezvoltarea teatrului „celălalt”.

QUIÑONES: Sau Podewill, în anii '90 un „Centru de arte actuale” și, la vremea aceea, un spațiu aproape „privat de regulile pieței” care, ca locație interdisciplinară, a permis multe noi dezvoltări interesante. Aici și-au început cariera internațională grupuri precum She She Pop sau Showcase Beat Le Mot.

**MALZACHER:** Dar se poate observa din nou din ce surse diferite este alimentat postdramaticul. În orice caz, privit din Gießen, Zidul era foarte departe, în timp ce Olanda și Belgia erau mult mai aproape.

**ALEXANDER WEWERKA:** De la mijlocul anilor '80 a existat TAT-ul lui Tom Stromberg la Frankfurt am Main, din 1989 teatrul Hebbel din Berlin sub Nele Hertling, iar Dieter Buroch a fondat Künstlerhaus Mousonturm, tot la Frankfurt. Acesta a fost începutul instituționalizării unui schimb internațional, parțial și în modele de coproducție. Acest gen de teatru „liber” era nou. De asemenea, au apărut și noi ansambluri, precum Wooster Group, Società Raffaello Sanzio, Jan Lauwers Needcompany etc. Și, desigur, existau deja Ariane Mnouchkine, Peter Brook și Tadeusz Kantor – dar nimic cu adevărat comparabil în Germania. Cu excepția, poate, a lui Roberto Ciulli, care și-a fondat propriul Theater an der Ruhr în 1980/81 și a inventat frumoasa propoziție: „Teatrul nu este o filială a literaturii”. De asemenea, cred că căderea Zidului a fost foarte importantă și încă îmi mai amintesc de primul meu Castorf, „Die Räuber” – nu mai văzusem un asemenea teatru până atunci. A fost complet nou sau diferit și, în același timp, clar inspirat de Brecht – numele lui Brecht a fost menționat foarte des recent la conferința de presă în care René Polesch a fost prezentat ca noul director al Berliner Volksbühne.

**MALZACHER:** Din perspectiva orașului Gießen, Frank Castorf a fost un punct de referință, dar cumva era deja prea confirmat. Încă pe la sfârșitul anilor '90, cineva a scris cu spray „Oprți-l pe Castorf!” pe un perete vizavi de Institut.

**WEWERKA:** Pe de altă parte, exista teatrul american al anilor '70 de care a fost puternic influențat și Andrzej Wirth.

**TIEDEMANN:** Teatrul american din anii '60 și '70 a fost influențat, nu în ultimul rând, de exilații germani. Judith Malina de la Living Theatre, de exemplu, a fost eleva lui Piscator.

**WEWERKA:** Heiner Müller a călătorit în SUA în anii '70...

**MALZACHER:** Pentru a reveni la „teatrul liber”: există două tendințe în el, foarte generalizat vorbind și cu referire la spațiul de limbă germană. Pe de o parte, oamenii care au părăsit teatrele municipale și de stat în anii '70 și '80, în mare parte pentru că nu erau de acord cu structurile și ierarhiile, mai puțin din cauza diferențelor estetice. Mulți dintre ei și-au fondat propriile teatre

și ansambluri. Pe de altă parte, a doua tendință a teatrului independent era alcătuită din oameni care nici măcar nu puseseră piciorul într-un teatru municipal, de exemplu absolvenți de la Gießen, sau cei care proveneau din alte domenii, sau oameni veniți în Germania din alte culturi teatrale. Conflictul lor s-a învârtit mai mult în jurul problemelor de reprezentare și estetică teatrală. Există, în mod surprinzător, foarte puțină suprapunere între aceste două scene, iar din punct de vedere estetic aveau ca referințe modele foarte diferite.

PETERS: Poate că ar trebui să vorbim și despre conceptul de autoritate: punerea sub semnul întrebării a autorității în termeni de formă, estetică și structură. Impulsuri importante au venit, printre altele, din teatrul și teoria internațională. Din punct de vedere formal și estetic, René Polesch îl avea ca referință, printre alții, pe artistul american John Jesurun, iar din punct de vedere teoretic, pe poststructuraliștii francezi, dar le-a deconstruit imediat autoritatea prin metodele sale de montaj literar. Un alt sistem de referință ar fi punk-ul...

MALZACHER: ...și dansul conceptual în anii '90...

PETERS: ...foarte important. Anne Theresa de Keersmaecker sau William Forsythe, cu metoda sa de deierarhizare a aparatului scenic, de exemplu. Cineva precum Stefan Kaegi, care până atunci încă activa sub numele de „Hygiene heute”, mai târziu sub umbrela Rimini Protokoll, aducea, cu bagajul său estetic, experiențe complet diferite. De exemplu, conceptul extins de artă al lui Josep Beuys, ideea de arhivă vie a lui Aby Warburg și Alexander Kluge, audiowalk-urile lui Janet Cardiff și George Bures Miller – aici au intrat în joc și alte discipline artistice și abordări ale muncii, chiar și expertii din viața de zi cu zi recurg, de asemenea, la aceste referințe. Acestea sunt impregnări foarte importante. Ar trebui adăugat ca referință și domeniul larg al culturii pop, estetica videoclipurilor de atunci de pe MTV, sampling-ul în muzică sau modalitățile subversive de a cita, de exemplu la Quentin Tarantino – toate acestea au fost, de asemenea, formative pentru anii '90 și pentru disoluția granițelor sau emanciparea teatrului.

**BEHRENDT: Aceasta din urmă era prezentă și în teatrul municipal de la acea vreme, sub eticheta „poptheater” la Falk Richter, Christina Paulhofer sau Nicolas Stemann...**

Quiñones: Pentru mine face o diferență foarte importantă dacă un colectiv precum Gob Squad încorporează elemente de cultură

pop ca mijloc echivalent în procesul artistic sau dacă văd o piesă de teatru care – pentru o abordare mai contemporană poate – este ilustrată cu muzică pop, de exemplu. Diferența devine clară chiar în momentul în care oamenii care au trecut deja prin teatrul convențional sunt surprinși să găsească în „celălalt” teatru ceva la care poate să spună: „O, asta are legătură cu mine!”

MALZACHER: Nu a fost cu siguranță o coincidență că numele She She Pop amintește de ZZ Top sau că Showcase sună ca o trupă muzicală. Modelul trupei a jucat un rol important ca formă de lucru și apariție publică pentru multe grupuri în anii '90.

QUINONES: ...Forced Entertainment a fost la fel de important. Am etichetat Forced Entertainment și alți performeri și grupuri britanice în anii '90 sub termenul cultural-politic „Live Art”. Alt termen nu foarte simplu, dar măcar folosibil pentru început pentru a face vizibil ceva nou. Grupul a fost, de asemenea, atât de important pentru colectivul Gießen, deoarece nu și-au dezvoltat imaginea de sine artistică într-o tradiție de teatru literar, ci folosind arte vizuale, concepte de Performance-Art, muzică, film și cultură pop. Totul servește ca material. În acest sens, de exemplu, „propria biografie este doar o metodă și nu o expresie a autenticității”, așa cum spunea la un moment dat She She Pop.

MALZACHER: Nu mi se pare atât de neinteresant termenul „Live Art”. Sunt acele cărți de bucate în care vezi că o vacă este tăiată diferit în diferite țări; un Tafelspitz\*, de exemplu, se găsește doar în bucătăria austriacă. Ceea ce a adus Live Art ca termen a fost că, dintr-o dată, Tim Etchells și Franko B's Body Art au fost prezentați unul lângă celălalt într-un singur program. Mie nu îmi trecuse niciodată prin cap că aceștia ar putea avea vreo legătură între ei. Uneori, categoriile și termenii pot avea și efectul eliberator de regândire a conexiunilor.

TIEDEMANN: Nu se poate imagina această dezvoltare fără publicul anilor '90. La început s-ar fi întâmplat să apară în fața unui public restrâns, dar când mă gândesc la festivalul „reich & berühmt” din Podewil din Berlin, oamenii au dat năvală: un amestec special de tineri și oameni creativi, posibil poate doar într-un oraș mare. Cărțile lui Diedrich Diederichsen au fost incredibil de importante, legătura dintre viață și muncă, dizolvarea granițelor dintre ambele zone. Asta s-a revărsat înapoi în

\* Tafelspitz – vițel fiert sau carne de vită în bulion, servit cu un amestec de mere tocate și hrean.