

Zitierhinweis

Windisch-Middendorf, Renate: review of: Alina Mazilu / Medena Weident / Irina Wolf (eds.), Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum, Berlin: Frank & Timme, 2011, in: Südost-Forschungen, 72 (2013), p. 652-655, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/d58ebc42b7454bffb048bc1361726b2>



copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

rature sentimental“ – „sentimentale“. S. 46: „Georgios Nikolaos Soutsos“ – „Nikola(o)u“ (Vatersname). S. 47 „Orphée et Euridice“ – „Eurydice“. S. 53 u. ö.: „Authentische Akademie“ – richtig ist „Fürstliche Akademie“. S. 57: „in den ersten beiden Jahrzehnten“ – richtig: „im zweiten Jahrzehnt“. S. 59, Anm. 7: „gouvernement“ – „gouvernement“. S. 83, Anm. 1: „Bibliyografast“ – „Bibliyografisi“. S. 85 „hellenophonen Populationsgruppen“ – „griechischen“. S. 98: „smyrneische Idiom“ – richtig: „smyrnäische“ oder „smyrnaische“. S. 105: „M. Ali (1805-1849) [...] Vizekönig“ – die Klammer sollte nach „Vizekönig“ stehen, da nur die Regierungszeit gemeint ist. S. 112 u. ö.: „Mittlerer Osten“ – richtig: „Naher Osten“. S. 132 „1816/1817“ – „1916/1917“. S. 140 u. ö.: „Maryupol“ – russ. „Mariupol“, ukr. „Marijupil“. S. 143 u. ö. „Taganrok“ – „Taganrog“. S. 144 „Novjiy Teatr“ – „Novyj“. S. 147: „Kišiniev“ – „Kišinëv“ (fehlt im Register). S. 149: „Baki“ – aserisch „Bakı“, russ. „Baku“. S. 157: „Winter 1899/90“ – „1899/1900“. S. 162, Anm. 7: „Historical Archiv“ – „Historical Archive“. S. 163 unten „Orta Oynu“ – „Orta Oyunu“ (anderswo richtig).

Abbildungen: Nr. 4 (und 2 x im Bildnachweis, S. 194): „Volkstheater K. I. Zumbalova“ – richtig: „Zubalov“ (ohne *-m-*: s. den Namen kyrillisch in Nr. 6; das *-a* ist hier russ. mask. Genitivendung). Nr. 7: – letzte griechische Zeile ist zu tilgen. Nr. 18 (und Bildnachweis, S. 195): „Frontansicht des Theaters „Odeon“ in Konstantinopel“ – die Aufschrift der Postkarte ist deutlich als „Smyrne – Théâtre de Smyrne“ erkennbar (dieses Versehen und das bei Nr. 4 sind aus fremden Publikationen übernommen). S. 195 (zu Abb. Nr. 17): „Papagioannou“ – „Papaïoann(o)u“. Personenregister, S. 209: „Atsiz“ – richtig: „Atsız“; und S. 219: „Vladikavkas“ (ebenso S. 150): Vladikavkaz – gehört ins Ortsregister.

Solche Kleinigkeiten mindern den Wert des bedeutenden Bandes jedoch nicht, der zum einen darin besteht, die weitgehend unbekannten Facetten seines Themas einem internationalen Publikum in einer der „großen“ europäischen Sprachen bekannt zu machen. (Gewisse Überschneidungen ließen sich bei der einen so weiten chronologisch-geographischen Rahmen füllenden Thematik kaum vermeiden.) Zum anderen kann man Puchners Werk aber auch als wichtigen Beitrag zur Überwindung der einseitig national(staatlich)en Theaterhistoriographie zugunsten einer kulturräumlichen begrüßen.

Hamburg

Günther S. Henrich

Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum.

Hgg. Alina MAZILU / Medena WEIDENT / Irina WOLF. Berlin: Frank & Timme Verlag 2011 (Forum: Rumänien, 8). 441 S., 26 sw. Abb., ISBN 978-3-86596-290-4, € 39,80

Auch fast ein Vierteljahrhundert nach dem spektakulären Ende des Ceaușescu-Regimes haben Theaternachrichten aus Rumänien hierzulande eher Seltenheitswert – im Unterschied zur Wahrnehmung aktueller Tendenzen in der rumänischen Literatur und im Filmschaffen. Der vorliegende Band ist das eindrucksvolle Ergebnis einer rumänisch-deutsch-österreichischen Teamarbeit der Herausgeberinnen Alina Mazilu, Medena Weident und Irina Wolf.

Der umfangreiche Band (441 S., davon 15 S. Bildteil) umfasst mehr als 40 Beiträge überwiegend rumänischer, auch moldauischer und deutsch-rumänischer Theaterwissenschaftler, Theaterkritiker und Theatermacher, die in 8 Interviews der Herausgeberinnen thematisch strukturiert und inhaltlich kommentiert werden. Das Buch lenkt den Blick auf eine spannende Theaterszene, die sich seit mehr als 20 Jahren lebhaft entwickelt und schöpferisch immer wieder neu definiert. Bis auf 4 wissenschaftlich-publizistisch bedeutende Vertreter der während des 2. Weltkriegs geborenen Forschergeneration (Elisabeta Pop, Nicolae Prelipceanu, George Banu, Ion Parhon) gehört die Mehrzahl der Autorinnen und Autoren zur Generation der Ende der 1950er bis Anfang der 1980er Jahre Geborenen.

GEORGE BANU skizziert im Überblick exemplarische Inszenierungen und Grundzüge der „Entwicklung des Rumänischen Theaters nach 1989“ (19-41) aus einer wechselnden Perspektive der Nähe und Ferne, Bukarest und Paris. Sein überraschendes Fazit: Die wichtigsten Regisseure Rumäniens haben ihre Karriere noch vor 1989 erfolgreich begonnen. Spielpläne seit 1989 dienen zwar als Indikatoren für einen politisch-konzeptionellen Umbruch, liefern aber auch den Beweis für ein Kontinuum verloren geglaubter Inspiration: „Was sich im Schatten der Zensur entwickelt hatte, erblühte plötzlich, denn die Keime waren schon da“ (20). So wurde die in sozialistischer Zeit weitgehend verdrängte bzw. ideologisch instrumentalisierte klassische Dramatik wiederbelebt; die Orientierung an west- und außereuropäischen Bühnen setzte wieder ein bis hin zum „Shakespeare-Festival“ (Bukarest/Craiova) – nicht zuletzt auch dank der Rückkehr bedeutender Regisseure „der goldenen Generation“ wie Andrei Șerban (der Stücke von Sarah Kane in Klausenburg inszenierte), Lucian Pintilie, Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Vlad Mugur oder Lucian Giuchescu.

Radikaler Sprachduktus wurde seit den 1990er Jahren an den rumänischen Bühnen als Offenbarung der Freiheit wahrgenommen. Es folgten, teils episodenhafte, lokale Neuanfänge von der Gründung der ersten unabhängigen Theater-Kompagnie „ACT“ über Underground-Theater wie das „Teatrul Luni de la Green Hours“ in Bukarest (das seit 1997 einen Nonstop-Spielplan anbietet und sich systematisch auf die Förderung junger Regisseure, Schauspieler und Dramatiker in Rumänien konzentriert) bis hin zur aktuellen Theaterszene, die auch von jungen Dramatikern und Regisseuren bestimmt wird. Unter dem Titel „Theater als Eingriff in den Alltag“ stellt MIHAELA MICHAILOV (109-114) sozialkritische Spielarten des rumänischen Gegenwartstheaters vor, die sich als „Theater des Unmittelbaren verstehen“, wie „dramAcum“, eine Performance-Gruppe, die Textwettbewerbe für Autoren unter 26 veranstaltet und gleichzeitig die Einbeziehung „kleiner Sprachen“ (wie Irisch, Makedonisch, Bulgarisch oder Serbisch) in das Theatergeschehen fördert, oder „tangaProject“, Kunst vor Ort, die Theatergeschehen auf die Straße hinausbringt. „Die Generation 2000 plus“ begreift sich in bewusstem Gegensatz zu den Vertretern der älteren Generation der 1970er und 1980er Jahre (vgl. Alexander Hausvater), denen CRISTINA MODREANU (115-122) „eine Synchronisation mit dem Westen im Schnelldurchlauf“ (115) attestiert: Hier haben „die Räume des Aktuellen und die multimediale Versuchung“ (116) dramaturgischen Vorrang.

Einen besonderen nationalen und internationalen Stellenwert besitzen die Festivals, die seit vielen Jahren regelmäßig in mehr als 10 Städten Rumäniens veranstaltet werden. Große Resonanz finden die Theaterfestivals in Hermannstadt/Sibiu (FITS, mit Teilnehmern aus 70 Ländern und insgesamt 350 Veranstaltungen an 66 Orten, begleitet von einer zweispra-

chigen Anthologie, Schwerpunkt: Zeitgenössische Dramatik) und das Nationale Festival in Bukarest, FNT, das – begleitet von einem kulturellen Rahmenprogramm – preisgekrönte Inszenierungen vorstellt (DANIELA MAGIARU, 61-65).

Der Beitrag zum Thema „Theaterpublikationen nach 1989“ von MIRUNA RUNCAN (67-74) gibt einen kritischen und detaillierten Überblick über den noch schwankenden Markt rumänischer Druck- und Online-Zeitschriften sowie Buchpublikationen zum Thema „Theater und Kultur“.

Originelle Konzepte für den künstlerischen Einsatz des Bühnenbildes als Gegenentwurf zu ideologisch vorgegebener dramatischer Darstellung bis hin zur „Bühneninstallation als selbstständigem Kunstwerk“ (visual art) und zu Video-Installationen entwickelt ADRIAN MIHALACHE (87-96): Der Bühnenbildner wird Künstler *und* Interpret – folglich unmittelbarer „Mitgestalter der Inszenierung“. Weitere thematische Schwerpunkte setzen die Beiträge zu neuen Konzepten jüngerer Regisseure, die eigene Wege der künstlerischen Abgrenzung und Profilierung im gesamteuropäischen Theater suchen (Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Mihai Mănițiu, Alexandru Dabija, Radu Afrim oder Radu-Alexandru Nica). Unter dem Titel „Die Macht der Rebellen“ stellen MEDENA WEIDENT und IRINA WOLF dramaturgische Konzepte von Vertretern der jüngsten Generation als „Theater als Stellungnahme“ vor (215-223). Tendenzen und innovative Elemente einer „Neuen Dramatik“ werden in Kurzbeiträgen, z. T. Übersetzungen aus der Online-Kultur-Zeitschrift „Aurora“ präsentiert. ȘTEFAN PECA lässt eine junge Generation rumänischer Dramatiker Revue passieren (227-234), die – von den „etablierten Theatern“ kaum akzeptiert – oft spektakulären Publikumserfolg haben. DANIELA MAGIARU skizziert das dramatisch-poetische Universum von Matei Vișniec (235-244), das die Grenzen zwischen Traum und Realität, Ästhetik und Politik, in Richtung eines neuen Absurden Theaters auflöst und sich dabei immer wieder auf die traumatische Realität der kommunistischen Zeit bezieht. Kritisch beleuchtet ALINA NELEGA, Schriftstellerin und Dramatikerin, in ihrem Beitrag („Der Dramatiker ist tot. Es lebe der dramatische Autor!“, 245-251) Phasenverschiebungen der Rezeption zeitgenössischer Inszenierungen der 1990er Jahre, die erst mit 20 Jahren Verspätung vom Publikum angenommen wurden. Einen wichtigen Beitrag dazu haben u. a. Stiftungen („Soros“) und Programme der Europäischen Union, geleistet, die z. B. das „Dramafest“ (ab 1997) erst ermöglichten, einen Textwettbewerb, der die aktuelle szenische Sprache Rumäniens, so Nelega, erst auf europäisches Niveau brachte. Die Dramaturgin selbst und ihre Theaterarbeit als „Detheatralisierung“ werden von Mirella Nedelcu-Patureanu porträtiert (253-262): „Wir können sagen“, bescheinigt ihr die Autorin, „dass eine ganze Generation, ihr Schreibstil, ihre Art Theater zu machen, sich in ihren bedrückend schmutzigen Farben auf dieser Brücke zwischen zwei Welten [...] wiederfindet“, in dem „von Osten nach Westen grenzüberschreitenden Theater“ (262).

Herausragend ist auch die Position des sprachlichen Minderheitentheaters innerhalb der experimentellen Vielfalt der rumänischen Theaterlandschaft. Traditionsreiches und innovatives Theater wird am Ungarischen Staatstheater in Klausenburg/Cluj-Napoca/Kolozsvár und am Ungarischen Staatstheater „Cisky Gergely“ in Temeswar/Timișoara gespielt, dem ältesten nationalen Staatstheater Rumäniens, gegründet 1792. Das rumänische Nationaltheater „Lucian Blaga“ wurde 1906 in Klausenburg gegründet. Über die Grenzen Rumäniens hinaus ist auch das dortige Ungarische Puppentheater „Puck“ bekannt, dessen Vorläufer

auf die Gründung eines zweisprachigen Puppentheaters 1949 durch die Klausenburger Regisseurin und Pantomimin Ildikó Kovács zurückgeht.

Der Sammelband, der thematisch noch weiter ausgreift („Austausch mit dem Ausland“ – Initiativen des Österreichischen Volkstheaters, Wien; Irina Wolf und die „Rezeption österreichischer Dramatik in Rumänien“; Eleonore Ringler-Pascu), ist eine Fundgrube für hierzulande unbekannte, z. T. kaum zugängliche Informationen und von großem Nutzen zur Orientierung in einer lebhaft expandierenden Kulturszene. Man wünscht dem Buch die Aufmerksamkeit, die ihm in hohem Maß gebührt.

Berlin

Renate Windisch-Middendorf

Loukia STEPHOU, Die neugriechische Metaphrase von Stephanites und Ichnelates durch Theodosios Zygomalas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2011 (Nueva Roma. Bibliotheca Graeca et Latina Aevi Posterioris, 35). XXV, 330 S., 11 Abb., ISBN 978-84-00-09402-7, € 35,–

Manolīs G. BARBUNĒS, Λαογραφικές παρατηρήσεις στο έργο „Τα κατά Στεφανίτην και Ιχνηλάτην“ [Volkskundliche Anmerkungen zu „Stephanites und Ichnelates“]. Xanthi: Spanidis 2012. 94 S., 6 Abb., ISBN 978-960-6653-59-9, € 15,98

Die byzantinische Literatur hat interessanterweise nicht allzu viele Texte aus dem Orient übernommen; einer der wenigen ist der misogynie satirische Fürstenspiegel des arabischen „Kalilah wa-Dimnah“ (Fabeln des Bidpay oder Pilpay), der Ibn-al-Muqaffa zugeschrieben wird und über das Persische auf das sanskritische „Pañcatantra“ zurückgeht. Die hochsprachliche byzantinische Fassung, von Symeon Seth (11. Jh.) verfasst und wahrscheinlich auf Bestellung des Kaisers Alexios I. Komnenos (1071-1118) vorgenommen, bekam den Titel „Stephanites und Ichnelates“ und wurde ihrerseits, neben den zahlreichen Übertragungen aus dem Sanskrit, in viele Sprachen, so ins Kirchenslawische, Lateinische und Italienische übersetzt. Daneben existieren jedoch auch die neugriechischen Metaphrasen von Theodosios Zygomalas (1584) und Dimitrios Prokopiu (1721).¹

Beide hier anzuzeigenden Arbeiten beschäftigen sich mit den volkssprachlichen Übertragungen der nachbyzantinischen Zeit; wie die zahlreichen Handschriften nahelegen, bestand eine bedeutende Nachfrage nach diesem populären Lesestoff. Die Arbeit von Loukia Stephou legt eine kritische Ausgabe des Zygomalas-Textes von 1584 vor, während diejenige von Manolis Varvunis den folkloristischen Sachkommentar einer nicht zustande gekommenen kritischen Ausgabe der Prokopiu-Fassung von 1721 bildet.

Die Monographie von Loukia Stephou geht auf ihre Dissertation am Institut für Griechische und Lateinische Philologie an der Freien Universität Berlin zurück; ihr Doktorvater Johannes Niehoff-Panagiotidis hat es sich nicht nehmen lassen, für die Drucklegung in der spanischen Reihe „Nueva Roma“, die bereits eine Fülle von byzantinischen und neugriechischen Texten der frühen Neuzeit vorgelegt hat, eine umfangreiche spanische „Introducción“ (XI-XXV) zu verfassen. Während die hochsprachliche Fassung mit ihren