

FORUM: RUMÄNIEN



Das rumänische Theater nach 1989
Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum

Alina Mazilu / Medana Weident / Irina Wolf (Hg.)

F Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Alina Mazilu/Medana Weident/Irina Wolf (Hg.)
Das rumänische Theater nach 1989

Thede Kahl/Larisa Schippel (Hg.)
Forum: Rumänien, Band 8

Alina Mazilu/Medana Weident/Irina Wolf (Hg.)

Das rumänische Theater nach 1989

Seine Beziehungen
zum deutschsprachigen Raum

FFrank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Ofelia Popii als Mephisto in der Inszenierung *Faust*
am Nationaltheater „Radu Stanca“ Hermannstadt. Regie: Silviu Purcărete.
© Scott Eastman.



ÖSTERREICHISCH-RUMÄNISCHE GESELLSCHAFT
www.austrom.eu Societatea Austro-Română

Cartea a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național. /
Erschienen mit Unterstützung der Verwaltung des Nationalen Kulturfonds.

Gedruckt mit Unterstützung der Österreichisch-Rumänischen Gesellschaft
und des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien.

ISBN 978-3-86596-290-4
ISSN 1869-0394

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2011. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch das atelier eilenberger, Leipzig.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Diese Publikation wurde von Irina Wolf koordiniert.

www.frank-timme.de

Inhaltsverzeichnis

VORWORT.....	9
EINLEITUNG	13
ENTWICKLUNG DES RUMÄNISCHEN THEATERS SEIT 1989.....	17
Das rumänische Theater: Aus der Nähe – aus der Ferne – zwanzig Jahre später	
George BANU	19
Das rumänische Theater der letzten Jahre im Überblick	
Nicolae PRELIPCEANU	43
Cristina Modreanu: „Wir haben geniale Ideen, wissen aber nicht, was wir damit anfangen sollen“	
Interview von Irina WOLF	51
TYPISCHE MERKMALE DER RUMÄNISCHEN THEATERSZENE	59
Festivals: Konstanten und Variablen	
Daniela MAGIARU	61
Theaterpublikationen nach 1989	
Miruna RUNCAN	67
Prägende Schauspieler des rumänischen Theaters	
Elisabeta POP	75
Zeit- und Raumfaktor im Bühnenbild des rumänischen Theaters nach 1989	
Adrian MIHALACHE.....	87
Helmut Stürmer: „Scheitern ist lebensnotwendig für den Künstler“	
Interview von Alina MAZILU	97
Theater als Eingriff in den Alltag	
Mihaela MICHAILOV.....	109
Die Generation 2000 plus	
Cristina MODREANU	115
Bedeutende Einflüsse ausländischer Künstler auf die rumänische Theaterszene	
Ion PARHON	123

Requiem für den Osten. Der ostalgische Diskurs im rumänischen Theater (Rumänien und die Republik Moldau)	
Andreea DUMITRU	135
Löwenbändiger im bessarabischen Theater	
Larisa TUREA	147
REGISSEURE	155
Die Rückkehr der verlorenen Söhne	
Ion PARHON	157
Ein Monat mit Andrei Șerban. Eine Probenmitschrift in Stichworten	
Iulia POPOVICI	165
Silviu Purcărete – Regie als Neudeutung	
Oltița CÎNTEC	173
Mihai Măniuțiu – Das Individuum und sein Schicksal	
Mircea MORARIU	181
Alexandru Dabija – Regie als spielerische Übung	
Oltița CÎNTEC	189
Radu Afrim oder das Fest der kleinen Leute	
Iulia POPOVICI	199
Radu-Alexandru Nica: „Versager verdienen keine Aufmerksamkeit“	
Interview von Alina MAZILU	205
Theater als Stellungnahme: Die Macht der jungen Rebellen	
Medana WEIDENT und Irina WOLF	215
NEUE DRAMATIK	225
Der rumänische Dramatiker der Gegenwart	
Ștefan PECA	227
Gehirnwäsche gefällig? Matei Vișniec: Anleitung zur sicheren Landung	
Daniela MAGIARU	235
Der Dramatiker ist tot. Es lebe der dramatische Autor!	
Alina NELEGA	245

Alina Nelegas Theater oder die Detheatralisierung der Samurai ...	
Mirella NEDELUCU-PATUREAU	253
Offene Fragen, die das Publikum bewegen. Was die junge Dramatikerin und Regisseurin Gianina Cărbunariu so erfolgreich macht	
Medana WEIDENT	263
Saviana Stănescu: Von Bukarest nach New York. Die Erfolgsgeschichte einer Bühnenautorin	
Interview von Medana WEIDENT	269
Theater als Provokation. Die junge Autorin Mihaela Michailov bringt das Politische auf die Bühne	
Medana WEIDENT	277
DIE RUMÄNISCHE THEATERLANDSCHAFT UND IHRE HÄUSER	281
Traditionelles und Avantgardistisches in der Bukarester Theaterlandschaft	
Irina WOLF	283
Ein Jahrzehnt ACT-Theater	
Irina WOLF	295
Die internationale Berufung der Hermannstädter Theaterszene	
Alina MAZILU	301
Anna Neamțu: „Wir sind hier, weil wir Theater lieben“	
Interview von Irina WOLF	311
Die Klausenburger Theaterlandschaft im Überblick	
Anca HAȚIEGAN	319
Das Ungarische Staatstheater Klausenburg	
Cristina RUSIECKI	327
Die Temeswarer Theaterlandschaft im Zeichen der Multikulturalität. Drei Theaterhäuser – drei Schicksale	
Alina MAZILU	335
Zeno Stanek: „Alles richtet sich nach dem Regisseur“	
Interview von Irina WOLF	343

AUSTAUSCH MIT DEM AUSLAND	353
Brücken zwischen Ost und West am Wiener Volkstheater	
Irina WOLF	355
Geirun Tino: „Wir suchen das Atom des Theaters“	
Interview von Irina WOLF	363
Sylvia Rotter: „Nur das Beste ist gut genug für die Kinder“	
Interview von Irina Wolf	371
„Rebellen aus Österreich in Rumänien? Nein danke!“	
Ansätze zur Rezeption der dramatischen Werke von	
Thomas Bernhard und Peter Handke in Rumänien	
Eleonora RINGLER-PASCU	377
Das rumänische Theater und seine Bildersprache. Ein	
Gespräch mit Gisela Pflugradt-Martreau, der Leiterin	
des Euro Theater Central Bonn	
Interview von Medana WEIDENT	387
Brief aus Paris: Das rumänische Theater – Illusionen	
und Fakten	
Mirella NEDELUCU-PATUREAU	391
NACHWORT UND DANKSAGUNG	401
SYNOPSIS	403
DIE AUTORINNEN UND AUTOREN	411
INDEX.....	423
ABBILDUNGEN.....	427

Vorwort

„Codru lugubru“ –, zwei Worte, die buchstäblich auf der Zunge zergehen und das lautmalerisch ausdrücken, was sie meinen. Ein anfänglich stauendes „O“, das dann absinkt in vier dunkle „U“-Vokale, wobei der letzte jedes Wortes von einem rollenden „R“ eingeleitet wird – wie ein aus der Ferne grollendes Gewitter: ein Staunen, das in dräuender Dunkelheit versinkt. Tatsächlich bedeutet „codru lugubru“ im Rumänischen „düsterer Wald“. Aber es sind poetische Worte – wie sie Lyriker des 19. Jahrhunderts verwendeten –, die sich in der Alltagssprache der Rumänen nicht finden. So wie wir „dunkler Wald“ sagen und den „finsteren Forst“ den Dichtern überlassen. Es ist ein Beispiel für die poetische Kraft der rumänischen Sprache in jener romanischen Enklave in Osteuropa, beeinflusst von slawischer, osmanischer, deutscher und österreichisch-ungarischer Kultur, die in diese Sprache hineingewirkt haben. Herta Müller, Nobelpreisträgerin für Literatur von 2009, beschreibt dieses für sie fast urknallartige poetische Erleben der rumänischen Sprache eindringlich in ihrem 2003 erschienenen Buch „Der König verneigt sich und tötet“. Ohne Zweifel verfügt die rumänische Sprache über eine Kraft, die sich bei den großen Dichtern und Schriftstellern wiederfindet.

Es sei dahingestellt, ob ein poetisches Denken die Sprache beeinflusst oder ob eine poetische Sprache erst ein solches Denken möglich macht. Es ist die ewig unentschiedene Frage nach der Henne und dem Ei. Tatsache ist, dass poetische Kraft bis in die Gegenwart hinein ein bestimmendes Element in der rumänischen Theaterkunst ist. Das gilt gleichermaßen für die Altmeister der Bühnenregie wie für die junge Generation, bei der die Grenzen zwischen Autor und Regisseur verschwimmen, die Grenzen zwischen Urhebern und Ausführenden durchlässig werden und zum Teil ganz verschwinden. Beispiel dafür mag die junge Autorin und Regisseurin Gianina Cărbunariu sein. Ich hatte das Vergnügen, der Premiere ihres Stückes *Sold Out* an den Münchner Kammerspielen 2010 beiwohnen zu dürfen. Kaleidoskopartig wird der „Verkauf“ der Rumäniendeut-

schen durch das kommunistische Regime thematisiert – angefangen mit den Verstrickungen während des 2. Weltkriegs, als Rumänien zunächst an der Seite Hitler-Deutschlands kämpfte und besonders die deutsche Minderheit anschließend unter den Repressalien der sowjetischen Sieger zu leiden hatte, bis hin zur massenhaften Deportation der Deutschstämmigen zu jahrelanger Zwangsarbeit in der Sowjetunion. Für die Aktualität gerade dieses Themas mag auch der jüngste Roman von Herta Müller „Atemschaukel“ Zeugnis ablegen. *Cărbunariu* entfaltet – nach gründlichen Recherchen und zahllosen Gesprächen mit Betroffenen und Zeitzeugen – ein Bild, das trotzdem weit entfernt von einem reinen Dokumentartheater ist. Sie lässt ihre Figuren auf der Bühne in einer Art hermetisch abgeschlossenem Terrarium agieren – ein Bild für die Abgeschottetheit besonders der deutschen Bevölkerung auf den Dörfern. Roter Faden ist eine Spielzeugpuppe, von einer Schauspielerin dargestellt, die die fiktive Familie vom 2. Weltkrieg bis zur Ausreise gegen Ende der Diktatur begleitet. Das geschieht in zum Teil drastischen, aber immer poetischen Bildern.

Ähnliches – und doch ganz anderes – gelingt dem Duo Bogdan Georgescu (Autor) und David Schwartz (Regie) mit ihrer Produktion *Rumänien! Küss mich*, die auch bei den Wiesbadener Theatertagen das Publikum begeisterte. Erzählt wird die Geschichte der drei Protagonisten, die dem heutigen Rumänien mit seinen für sie unerträglichen Zuständen am liebsten sofort den Rücken kehren möchten. Da ist der in die Jahre gekommene Alkoholiker, der versucht, über krumme Geschäfte an das nötige Geld zu kommen; da ist das junge Mädchen, das in der weiten Welt auf ihr Glück hofft; da ist die alte Frau, die mit allen Tricks daran geht, sich bei ihren in Deutschland lebenden Verwandten einzunisten. Alle scheitern irgendwo zwischen Tragik und Komik. Anders kann es in einem Land nicht sein, in dem nichts gelingen will. Dass aber in der Theaterlandschaft etwas gelingen kann – trotz bescheidener Mittel in einer Wirtschaftskrise, die gerade die neuen EU-Länder im Osten beutelt –, zeigen diese beiden Beispiele. Das zeigen aber auch die bildgewaltigen Inszenierungen eines Meisters wie Silviu Purcărete, die ich im Spätfrühling beim

Internationalen Theaterfestival in Hermannstadt/Sibiu sehen konnte: ein *Faust*, der alleine schon durch seine gewaltige Bilderflut überwältigt, und die *Metamorphosen* nach Ovid, die in ihren ebenso poetischen wie drastischen Bildern eher an das moderne Tanztheater gemahnen denn an das Schauspiel. Die Grenzen zerfließen auch hier.

Worte können die Poetik dieser genannten Aufführungen nicht wiedergeben. Man muss sie gesehen – nein, erlebt haben. Rumänien, 20 Jahre nach der Wende und seit wenigen Jahren EU-Mitglied, ist hierzulande immer noch unbekannt – irgendein Land auf einem unbestimmt definierten Balkan, das den Deutschen oft weniger bekannt ist als manches Land und manche Kultur, die auf anderen Kontinenten zu finden sind. Und dabei liegt Rumänien nicht nur geografisch, sondern auch kulturell direkt vor der deutschen und österreichischen Haustür. Diese besonders für den Theaterfreund ein wenig mehr aufzustoßen, ist ein Anliegen dieses Buches. Es will neugierig machen. Es will dazu einladen, die rumänische Theaterlandschaft kennen zu lernen, die so fern scheint und doch so nahe ist. Es ist kein finsterer Forst, wo Bram Stokersche Gestalten in den Karpaten lauern, sondern ein heller, lichter Wald mit altgestandenen Bäumen und jungen Setzlingen; mit breiten Straßen, auch ausgetrampelten Wegen wie in allen Landen, aber auch mit wenig bekannten Pfaden, die nach mancher Wegbiegung den Blick auf etwas ganz Neues und Überraschendes freigeben. Es ist nichts Fremdes, sondern uns Bekanntes, aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Frei nach Franz Kafka: Man muss nicht nur die Laufrichtung, sondern auch den Blickwinkel ändern. Oder wie Martin Heidegger schreibt: „Holz ist ein alter Name für Wald. Im Holz sind Wege, die meist verwachsen jäh im Unbegangenen aufhören. Sie heißen Holzwege. Jeder verläuft gesondert, aber im selben Wald. Oft scheint es, als gleiche einer dem anderen. Doch scheint es nur so. Holzmacher und Waldhüter kennen die Wege. Sie wissen, was es heißt, auf dem Holzweg zu sein.“

So will dieser Band dem deutschsprachigen Theaterfreund ein „Holzma-
cher“ und „Waldhüter“ sein, der ihn ein wenig auf dem Weg begleitet,
das rumänische Theater für sich zu entdecken.

Dr. Jan Crummenerl

*Kulturjournalist, der seit einigen Jahren als Wanderer im rumänischen Kulturwald
die Pfade erkundet.*

Einleitung

Eine Untersuchung des rumänischen Theaters nach 1989 wirft eine Reihe von Fragen auf. Haben wir es mit einem durch Kontinuität geprägten oder mit einem sich von der Vergangenheit abgelösten Kulturphänomen zu tun? Gibt es im rumänischen Theater – sei es in der Dramatik oder in der szenischen Darbietung – Zeichen der Neuerfindung? Hat die Öffnung der Grenzen nach dem Fall des kommunistischen Regimes eher Kontroversen oder einen Nachahmungs- oder Dialogeffekt generiert? Ist das rumänische Theater wettbewerbsfähig auf der europäischen Theaterbühne? Welche Rolle spielen heutzutage die künstlerische Vergangenheit und die szenischen Ausdrucksmöglichkeiten, die während des Kommunismus angenommen wurden? Können sich neue Strömungen, neue Tendenzen in der Ästhetik entfalten? Das sind nur einige von den Fragen, die der vorliegende Band *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* durch seine fachkundigsten Stimmen – von George Banu und Nicolae Prelipceanu über Alina Mazilu, Ion Parhon und Mircea Morariu bis hin zu Alina Nelega und Iulia Popovici – zu beantworten versucht. Die Anzahl der Fachleute, die sich in diesem Band wiederfinden, ist jedoch viel größer. Der Leser kann daher versichert sein, dass all diejenigen, die ihn auf den kommenden Seiten begleiten werden, geschickte „Lotsen“ sind, die ihn auf einer Reise durch einen sowohl belebten wie auch belebenden kulturellen Raum führen werden. Offenbart wird eine Landschaft, die sich in voller Bewegung befindet.

Heute ist der „Eiserne Vorhang“ nur noch ein Syntagma, das wir teilnahmslos verwenden. Es gab jedoch auch Zeiten, in denen es auf Methoden deutete, wie man die Frustration, die das Individuum durch die totalitären kommunistischen Systeme erfahren musste, verwandeln oder wie man ihr gar entgehen konnte: Dieser Ausdruck stellte Existenz und Kunst gegenüber, wobei die eine die andere in einer unklaren und kaum wahrnehmbaren Manier abwog. Die eine wurde für die andere zum ge-

heimen Weg, zum Vorwand für das Überleben. Einige, die vom Westen aufgenommen wurden und sich dort vollends behaupten konnten (dabei denke ich unter anderem an George Banu und Andrei Șerban), sind nach der Wende in ihr Land zurückgekehrt. Sie fanden ein rumänisches Theater vor, das bereit war, im großen Abenteuer der Erkenntnis und der Selbsterkennung fortzuschreiten (oder von vorne anzufangen). Andere wie Saviana Stănescu haben kurz nach '89 erste Erfahrungen in Rumänien gesammelt, um später anderswo die Vollendung zu erlangen. Manche Regisseure verloren wiederum ihre Identität dadurch, dass sie auf vier verschiedenen Kontinenten inszenierten und sich jedes Mal aufs Neue als Weltbürger behaupten wollten.

Mit einem auf politischer und sozialer Ebene sich stets verändernden Hintergrund scheint das rumänische Theater (aber vor allem das rumänische Bühnenleben) gezwungen, eine Art *Chamäleon*-Dasein – im wahrsten Sinne des Wortes (falls eine derartige Formulierung überhaupt möglich ist) – zu kultivieren. Abhängig von den Ideologien oder der Politik der Zeit (eine Abhängigkeit, die jedoch nicht als Zustimmung zu deuten ist) vollzog die Mehrzahl der Kultur- und Theaterschaffenden eine stete *Anpassung* des Werkes an die Gesellschaft. An dieser Stelle sei bewusst eine Binsenweisheit formuliert: Sicher ist das Theater von jeher an die Festung, an die Stadt gebunden, aber in den zwanzig Jahren nach der Wende wurde die Freiheit genutzt, das Soziale unter die Lupe zu nehmen. Diese Tatsache wird – sowohl was die Form, als auch was die Intention anbelangt – in jenen Inszenierungen sichtbar, die den Raum und die Zeit des Hier und Jetzt verlassen und sich in einen Raum und in eine Zeit des Überall und Jederzeit stürzen: zum Beispiel bei Purcărete oder Măniuțiu, zwei von den Theaterschaffenden, die sich in persönlicher Manier an die Forderungen der Bühnengegenwart und nicht an jene einer abgeschlossenen Epoche akklimatisiert haben.

Eine umfassende Thematisierung der künstlerischen und/oder ästhetischen Richtungen, die das Theater genommen hat, würde den Rahmen einer Einleitung sprengen. Wir kommen aber nicht umhin zu bemerken,

dass die rumänische Szene nicht um jene künstlerische Optionen beraubt wurde, die die Schwelle des einfachen Experimentes überschreiten und sich zu veritablen Theaterpoetiken entwickeln, – und das trotz der Unbeweglichkeit vieler entscheidungstragender Faktoren und der Tatsache, dass international anerkannte Regisseure (Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Tompa Gábor, Victor Ioan Frunză usw.) über keine eigenen „Schulen“ verfügen. Denken wir nur an zwei von den Jüngeren, wie an Radu-Alexandru Nica, ein dem Schauspieler zugewandter Regisseur. Er sucht ein innerliches, spirituelles „Fluidum“ im Schauspieler; ein Fluidum, das ein Theater generiert, das sich als spektakuläre Inszenierung versteht und nicht als akribisch in Szene umzusetzenden Text. Oder an Radu Afrim, der geschmeidig zwischen poetischem Diskurs und den Formen des Grotesken hin und her pendelt und dadurch den Zuschauer zu überraschen oder gar zu schockieren vermag. Manche Regisseure verließen das institutionelle Milieu aus einer fast ontologischen Notwendigkeit – denn dieses Milieu war nicht nur aus organisatorischer Perspektive, sondern auch was die ästhetischen Optionen anbelangt, einschränkend – und entfernten sich vom Theater *à l'italienne*. Sie erschufen neue Spielstätten. Sie ergriffen den Weg in Richtung des Unkonventionellen und gingen damit ein Risiko ein; der Erfolg jedoch brachte ihnen künstlerische Genugtuung. Man muss feststellen, dass sich die meisten Künstler – sowohl diejenigen, die sich nach 1989 einen Namen gemacht haben, als auch jene, die ihre Karriere in den Jahren des Kommunismus begonnen haben – als distinkte Persönlichkeiten behaupteten. Es scheint fast, als versuchten sie, dem (bereits besiegten) Regime, das sich auf eine kommunistische Ideologie stützte, mit Trotz zu antworten. Dies darf jedoch nicht den Eindruck einer Isolierung der Theaterschaffenden entstehen lassen, sondern es soll nur zur Sichtung eines jeden von ihnen im Inneren einer kulturellen „Syntax“ dienlich sein. Der Gewinn, beziehungsweise die Verluste ihrer Optionen können nach zwanzig Jahren nicht bewertet werden. Sie stehen im Zeichen der nahen Vergangenheit des Theaters und bedürften angewandter Studien.

Eine Untersuchung auf horizontaler Ebene, eine diachronische Analyse des Geschehenen, kann ein gutes Porträt des rumänischen Theaters nach 1989 skizzieren, aber auch einen Einblick in die Verwandlungen, die dieses durchgemacht hat, verschaffen. Diese Art von Recherche lässt sich in diversen Beiträgen des vorliegenden Bandes verfolgen. Zudem führt das synchronische, in die Tiefe gehende analytische Verfahren, das manche Studien prägt, den Leser zum Wesentlichen einiger künstlerischer – seien es szenische oder dramatische – Werke, die dem rumänischen Theaterleben nicht nur neue Merkmale verliehen, sondern sich auch stark in das Bewusstsein des Publikums verankert haben. Möchten wir hingegen den Platz bestimmen, den das rumänische Theater in der europäischen Landschaft einnimmt, führt uns dies zur Notwendigkeit einer komparatistischen Untersuchung. Dabei werden szenische Ausdrucksmöglichkeiten, die für verschiedene kulturelle Räume in Europa und anderswo kennzeichnend sind, als Bezugspunkte genommen. Das Ergebnis dieses Vergleichs ist ebenfalls Inhalt dieses Bandes.

Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum stellt einen Korpus an Texten dar, der beim Leser neue Überlegungen hervorrufen soll bezüglich eines künstlerischen Phänomens, das sich in einem ununterbrochenen Wandel oder gar in einer Metamorphose befindet. Die Studien des vorliegenden Bandes bieten jedoch keine Diagnosen und fällen keine Urteile. Sie möchten keineswegs ein falsches Bild, was die dramatische Literatur oder die Theateraufführungen in Rumänien betrifft, entstehen lassen. Sie verstehen sich nur als „Aufstiegshilfen“ für diverse Steilhänge des rumänischen postkommunistischen Theaters.

Neumarkt / Târgu Mureș, im Juli 2010

Sorin Crișan

Professor Doktor, Prorektor der Kunstuniversität in Târgu Mureș, Direktor des Verlages derselben Universität sowie Redakteur der Zeitschrift für Theaterwissenschaften „Symbolon“

Aus dem Rumänischen von Alina Mazilu

Entwicklung des rumänischen Theaters seit 1989

Das rumänische Theater: Aus der Nähe – aus der Ferne – zwanzig Jahre später

George BANU

Die erste Ungewissheit

Seit Tagen und Wochen plagen mich die gleichen hartnäckigen und eigensinnigen wiederkehrenden Fragen: In wessen Namen schreibe ich diesen Text? An wen richte ich mich? Geht es um eine legitime Kampfansage oder um eine bedauerliche Anmaßung? Soll ich sprechen oder sollte ich lieber schweigen? Und sobald die Entscheidung gefallen ist – um welchen Preis? Dieses verworrene Knäuel von Fragen verlangt nach einer eindeutigen Antwort, zu der ich trotz aller Widersprüche und meiner unbequemen Situation stehen müsste. Wer bin ich? Der junge rumänische Kritiker, der das Land bereits am Anfang des kommunistischen Albtraums verlassen hat, um erst nach dem Untergang der totalitären Ära zurückzukehren? Oder ein europäischer Zuschauer, der in der Zwischenzeit die Abenteuer der westlichen Szene beobachtet und gleichzeitig den Kontakt zu den Künstlern seines Heimatlandes beibehalten hat? Vor zwanzig Jahren, als ich nach Bukarest zurückkehrte, war mein Bild vom rumänischen Theater lückenhaft: eine Mischung aus Erinnerungen, Loyalität und Unwissen. Seit damals wurde dieses Bild differenzierter und gehaltvoller, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen. Denn ich lebe weiterhin in zwei Ländern. Gerade diese Ungewissheit erlaubt mir, das rumänische Theater aus einer näheren Perspektive zu betrachten. Diese unterscheidet sich sowohl vom Panorama-Blick des Kritikers aus dem Ausland als auch vom oftmals mikroskopischen einheimischen Blick. Ich werde aus dieser teils nahen, teils fernen Position heraus schreiben – nicht so sehr für die rumänischen Freunde, sondern eher für jene aus anderen Kulturkreisen. Im Hinblick auf diese Leser finde ich es angemessen, frei von übertriebenem Stolz oder falscher Bescheidenheit

die Porträts von Regisseuren zu skizzieren, die ihre künstlerische Reife erreicht haben. Einige von ihnen sind auch im Ausland bekannt, andere hingegen kaum. Aber ich möchte nicht das Kriterium des internationalen Renommées in den Mittelpunkt meiner Untersuchung stellen. Vielmehr will ich über die Wirkung der künstlerischen Arbeit sprechen, so wie ich sie aus meiner doppelten Perspektive wahrnehme. Meine Haltung ist die eines Zuschauers – ob aus Frankreich oder nicht –, der durch seinen Beitrag das Interesse möglichst vieler Leser für das rumänische Theater wecken möchte, ohne die Rolle eines Schiedsrichters zu übernehmen. Als Zuschauer möchte ich über rumänische Künstler, die ich schätze, und ihren Bezug zum rumänischen Theater und zu den europäischen Kollegen sprechen. Es geht mir mehr um das Erlebte als um eine Bewertung, um subjektive Erfahrungen, die wichtiger sind als die illusorische Objektivität einer Analyse. Um mit einem berühmten spanischen Theaterkritiker zu sprechen, kann auch hier gesagt werden: „Das Gedächtnis ist der beste Kritiker.“

20 Jahre später... in Anlehnung an den Titel des Romans von Alexandre Dumas über die Rückkehr der drei Musketiere, frage ich mich, durch welche Reisen und Spuren ich meine Erlebnisse als Zuschauer rekonstruieren könnte. Mein Ziel ist, meine europäischen Freunde daran zu erinnern, dass das rumänische Theater existiert hat und immer noch existiert, mal anders, mal genauso wie im übrigen Europa. Das alte Regime wurde durch die neuen Freiheiten – die nicht immer Glück verheißen, sondern auch Schwierigkeiten mit sich bringen –, die politischen Einschränkungen durch wirtschaftliche ersetzt. Jede Kunst erfordert einen harten Kampf.

Die Anfangsszene

Im Februar 1990 fand ich mich auf der Bühne des renommiertesten rumänischen Theaters Bulandra wieder. In diesem Theater, in dem regimekritische Künstler wie Liviu Ciulei, Lucian Pintilie oder David Esrig gewirkt haben, stand ich neben Andrei Șerban vor einem ausverkauften

Saal. Şerbans internationaler Ruhm, den er vor allem dank seiner *Antiken Trilogie* erreicht hat, verlieh ihm Kultstatus. Der Regisseur hatte Rumänien in den 70er Jahren verlassen und war bis zur Wende nicht zurückgekehrt. Manche seiner Kollegen pendelten zwischen Rumänien und dem Westen hin und her. Şerban dagegen kam erst nach dem Sturz des Diktators Nicolae Ceauşescu, des selbst ernannten „Genies der Karpaten“, zurück. In diesen sehr bewegten Zeiten beklagte Şerban den Zustand des rumänischen Theaters, das er – als Folge der dunklen Jahre im Kommunismus – mit „einer Wüste“ verglich. Dafür wurde er heftig kritisiert von Seiten derer, die nicht verstanden, dass wir aus der Ferne die Situation so tragisch sahen. Şerban begegnete Künstlern, deren Schicksal wir bedauerten, denn wir wussten nur von ihrem Unglück und ihren Niederlagen. Wir wussten aber nichts von ihren „gestohlenen“ Erfolgen, ihrer Schlaueit und ihren seltenen Aufführungen. 1990 korrigierte sich allmählich das ausgesprochen düstere Bild des rumänischen Theaters, das in Paris oder New York existierte. Wenn sich Şerban in seiner Einschätzung geirrt hat, dann nur wegen des Schmerzes über die Zustände in der rumänischen Theaterszene – ein Gefühl, das ich mit ihm teilte. Bald darauf erfuhren wir, dass die wichtigsten rumänischen Regisseure ihre Karriere noch vor 1989 erfolgreich begonnen hatten. Es wäre also falsch, von einer Unterbrechung während der Diktatur zu sprechen. Dem rumänischen Theater fehlt es nicht an Kontinuität, und diese ermöglichte eine schnellere Verwandlung nach der Wende. Was sich im Schatten der Zensur entwickelt hatte, erblühte plötzlich, denn die Keime waren schon da.

Das erste große Ereignis dieser Art ist mit Andrei Şerban verbunden. Ohne lange zu überlegen, entschied er, die *Antike Trilogie* mit den Schauspielern des Bukarester Nationaltheaters, das er damals leitete, auf die Bühne zu bringen. Ich hatte meine Bedenken, denn wie Brook behauptete, „altert“ das Theater, es wird zu einem Gefangenen des Zeitgeists. Glücklicherweise wurde ich aber eines Besseren belehrt: Die *Trilogie* hatte eine durchschlagende Wirkung beim Publikum und bei den Schauspielern, aber auch bei den Entscheidungsträgern. Somit wurde die

Antike Trilogie eine erfolgreiche rumänische Aufführung. Sie machte die künstlerischen Ressourcen eines Theaters, das so lange zu einem Schattendasein verdammt war, sichtbar. Auch ein anderes Stück wurde sehr positiv aufgenommen dank der vielen westlichen „Stereotype“ der Avantgarde: *Und sie legten den Blumen Handschellen an*, inszeniert von Alexander Hausvater. Es war der Ausdruck einer radikalen Position, die im Ausland schon verbraucht war, aber in Bukarest wie ein Symbol der Freiheit in Form und Inhalt wahrgenommen wurde. Hausvater ist immer noch ein rastloser und zeitweise auch inspirierter Regisseur, aber *Und sie legten den Blumen Handschellen an* und später *Bei den Zigeunerinnen* (nach Mircea Eliade) griffen auf eine bereits abgenutzte Sprache der Avantgarde zurück. Doch durch die Bewunderung des jungen Publikums wurden aus diesen Aufführungen große Ereignisse. Trotz Șerbans kritischer Bemerkungen, die man als kränkend empfand, stärkten diese beiden Erfolge das Vertrauen in das rumänische Theater. Das Publikum konnte zum ersten Mal erneuernde Formen entdecken, die früher verboten waren. Der Übergang erfolgte sehr schnell, und die Tabus wurden als veraltet abgetan. Sie hatten unter dem kurzfristigen Einfluss eines schädlichen Hangs zur „Nachahmung“ überlebt.

Gleichzeitig beteiligte sich auch das Nationaltheater in Craiova an der Erneuerung des Theaters im postkommunistischen Rumänien, dank der fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen einem Intendanten und einem Regisseur. Dieses Phänomen war in den meisten bedeutenden Theatern zu beobachten, vom Pico bis zum TNP, vom Berliner Theater bis zum Divadlo und Branou: Theaterhäuser, die das Kollektiv respektieren, in denen aber Intendant und Regisseur gemeinsam das letzte Wort haben – die beiden sind der Motor des Theaters. Silviu Purcărete war zu der Zeit längst kein Anfänger mehr. Vom fulminanten Erfolg seiner Aufführungen vor 1989, wie *Richard III* und *Il Campiello*, erfuhr ich durch Freunde. Sie beschrieben legendäre Inszenierungen, sodass ich von Purcăretes Theater schon geträumt hatte, bevor ich seine Arbeit sah. Ich entdeckte ihn zuerst in Craiova und dann beim Festival „Theater der Welt“ in München, zu dem ihn Programmdirektorin Renate Klett mit seinem mittler-

weile berühmten *König Ubu* eingeladen hatte – eine grausame Shakespeare-Inszenierung in Weiß, gewürzt mit dem grotesken Humor von Jarry, der in eindeutiger Weise auf das Ceauşescu-Regime anspielte. Ohnehin eignet sich *König Ubu* bestens für Aufführungen in osteuropäischen Staaten, weil dort die Zuschauer den Machtmissbrauch in einer Diktatur am eigenen Leibe erfahren haben. Diese Inszenierung machte das rumänische Theater und Purcărete europaweit bekannt.

Auf meinen enthusiastischen Vorschlag hin wurde eine rumänische *Hamlet*-Inszenierung am Théâtre de l’Odéon in Paris gezeigt. Dieser *Hamlet* hatte in Bukarest ein Publikum begeistert, das sich in ungeheizten Sälen drängte und in Handschuhen frenetisch applaudierte. Alexandru Tocilescus Inszenierung konnte dem Theater sein Prestige wiedergeben. Das geschah durch ein meisterhaftes Zusammenspiel von politischem Denken und Musik. Die Hauptrolle wurde vom Star-Schauspieler Ion Caramitru gespielt, wobei sein „Double“ vom herausragenden Pianisten Dan Grigore gespielt wurde, mit dem der rebellische Prinz zutiefst ergreifende Dialoge führte. Wo die Worte aufhörten, machte die Musik weiter: Selten war ein solches Zusammenspiel der Künste so vollkommen. Im Saal des Pariser Théâtre de l’Odéon merkten wir alle, dass das rumänische Theater die Plagen des Totalitarismus überlebt hatte. Die beiden Künstler wurden später zu einem Liederabend ins Athénée-Theater eingeladen, wo die Lyrik des rumänischen Nationaldichters Eminescu in einen Dialog mit der Klaviermusik trat. Es war das schönste Konzert, das ich je erlebt habe. Der Philosoph Emil Cioran, der auch im Saal saß, gestand später, dass er in jenen Momenten seinen Frieden mit Eminescu geschlossen hatte. Die so lange erwartete Versöhnung konnte stattfinden.

Was ich bis heute bereue, ist, dass ich in Bukarest eine mir empfohlene Aufführung verpasst habe: Borcherts *Draußen vor der Tür*, inszeniert von Mihai Măniuţiu und mit Marcel Iureş in der Hauptrolle. Dieser Schauspieler hat mich später sehr geprägt. Ich hätte das Stück unbedingt sehen müssen, denn kein Text passt besser zu einem Zuschauer, der zu-

rückkehrt. Anders als im Fall von Borcherts Protagonisten, vor dem sich alle Türen verschließen, öffneten sie sich für mich. So konnte ich den Kontakt zum rumänischen Theater wieder vertiefen. Trotz so vieler anderer Erlebnisse hatte es mir gefehlt. Diese Sehnsucht rettete mich, denn sie hielt mich davon ab, mich gänzlich in das Theater des Gastlands zu integrieren und damit zu verschmelzen – denn dadurch hätte ich mich selber vergessen. In Rumänien aber fand ich ein verloren geglaubtes Theater wieder, auf das ich so sehnsüchtig gewartet hatte.

Institutionelle Starre und künstlerische Dynamik

Die Stärke der alten Theater aus dem ehemaligen Ostblock erklärt sich zum Teil durch die restriktiven Gesetze, denen sie unterlagen. Diese Gesetze autorisierten nur „Staatstheater“, deren Ensembles ausschließlich aus Absolventen der offiziellen Theaterschulen bestanden. Selbstverständlich unterdrückte diese Regelung die Kreativität, doch andererseits garantierte sie die Autorität der Institutionen und ermöglichte die Zusammenstellung von Ensembles mit einer stark ausgeprägten Identität, obgleich sie manchmal überbesetzt waren wegen der großen Anzahl an Schauspielern mit festen Verträgen auf Lebenszeit. Jede wichtige Stadt hatte ein Theater, welches nach ähnlichen Prinzipien wie die Comédie Française organisiert war – ähnlich, aber keinesfalls gleich. Die Künstler klagten über die Starrheit der Institutionen und träumten nach 1989 von einer neuen Gesetzgebung, welche die Möglichkeiten des Theaters erweitern könnte. Aus Angst oder Vorsicht führten die wechselnden rumänischen Minister keine Reform durch, sondern mieden das Thema. Hier und da erschienen die ersten riskanten persönlichen Erneuerungsinisiativen: an den Theatern Masca, ACT und Green Hours. Später nahm die Anzahl dieser Versuche zu, ohne dass sich aber der institutionelle Rahmen auf entscheidende Weise verändert hätte. Die Regeln wurden immerhin gelockert, sodass die Schauspieler mittlerweile von einem Theater zum anderen wechseln können, was früher verboten war; die Regisseure dürfen mit heterogenen Besetzungen arbeiten und unterliegen

nicht mehr dem Zwang, sich auf die Schauspieler eines einzigen Ensembles zu beschränken. Private Theaterschulen wurden gegründet, deren große Anzahl manchem negativ auffällt. Das Alte lebt zwar fort, aber das Neue wird nicht im Keim erstickt. Diese gewissermaßen hybride Situation, die bedauert und kritisiert wurde, als die Theaterwelt klare Lösungen nach westlichem Muster erwartete, erweist sich heute, während der Wirtschaftskrise, als die bessere Option. Die Strenge der Vergangenheit wurde abgelegt, ohne dass sich die rumänische Theaterszene in einen frenetisch begrüßten Liberalismus stürzte. Die Ungewissheit dieser hybriden Situation war willkommen!

Was sich radikal veränderte, waren die Spielpläne. Dank der Intendanten konnten neue Schwerpunkte gesetzt werden. Einige etablierte Theaterhäuser verloren ihren Glanz, während neue geschaffen wurden, die die Szene veränderten. Originelle Initiativen befruchteten und erneuerten die Institution des Theaters. So begann beispielsweise Anfang der 90er Jahre die etwa zehnjährige Blütezeit des Nationaltheaters in Craiova, dank der Zusammenarbeit des Regisseurs Silviu Purcărete mit dem Theaterdirektor Emil Boroghină. Seit damals organisiert dieses Theater alle zwei Jahre das Shakespeare-Festival, das zur allgemeinen Überraschung die aktuell bedeutendsten Inszenierungen bietet. Aus diesem Anlass veröffentlicht das Theater aus Craiova auch Fachliteratur und organisiert Symposien auf höchstem Niveau. In Hermannstadt / Sibiu organisiert der Intendant Constantin Chiriac Festspiele, die sich durch ihre Vielfalt und Weltoffenheit durchsetzen. Das Internationale Theaterfestival Hermannstadt vereint die Formen des modernen Theaters in ihrer ganzen Unterschiedlichkeit. Es ist ein bewegendes Ereignis.

In Klausenburg / Cluj war ein so bedeutender Regisseur wie Tompa Gábor bereit, die Leitung eines Theaters zu übernehmen. Zusammen mit Visky András verwandelte er das Ungarische Staatstheater in eine Hochburg der rumänischen Theaterlandschaft, sowohl im Hinblick auf das Ensemble als auch auf das Programmangebot.

In Bukarest ist das Odeon-Theater das einzige Schauspielhaus, das einen Imagewechsel vollzogen hat. Es wurde zum Lieblingsort des Regisseurs Alexandru Dabija, den vor allem das „Kunsttheater“ in dessen moderner Version interessiert. Seine Aufführungen sind ironisch und beschwingt, sie vertrauen auf den Text und sind bereit, ihn neu zu interpretieren, ohne seinen Sinn auszuhebeln. Dort, wo sich die Institutionen nicht deutlich verändert haben, gingen die Künstler und Leiter zu wichtigen Reformen über: Wenn es um Innovationen ging, übernahm das Künstlerische die Führung. Das Politische folgte zwar, ohne aber Initiativen zu ergreifen, ohne zu überraschen oder Neues zu erfinden. Der rumänischen Kultur fehlte einfach ein Jack Lang der 80er Jahre.

Ein Archipel der Einsamkeiten

In den wichtigsten Momenten der Blütezeit einer Kunstform setzt sich die Identität einer „Schule“ oder die Kraft einer „Generation“ durch. Diese bezeugen die Existenz einer Gemeinschaft von Künstlern, welche die Kunst einer Epoche prägen – ob absichtlich oder durch Zufall. Es gibt die „Schule von Fontainebleau“, jene von New York oder Paris, die Manifeste der Surrealisten, den „Bund“ der tschechischen Cineasten in den 60er Jahren oder jenen der rumänischen Filmemacher in der Gegenwart. Doch die rumänischen Theaterregisseure gehörten nie zu einer „künstlerischen Richtung“, einer „Schule“ oder „Generation“. Sie bilden eher ein „Archipel der Einsamkeiten“, eine Art Inselgruppe, die der Zuschauer mit dem Gefühl entdeckt, dass die Unterschiedlichkeiten aus der persönlichen Isolation erwachsen. Es gibt keine Einheitlichkeit, so als wäre es nach dem Ende der kollektivistischen Ideale das Ziel und die Befriedigung eines jeden, zu sich selbst zu finden und zusammen mit seinen Freunden eine kleine Insel zu bilden, die jedem die Entwicklung seiner Potentiale ermöglicht. Es gibt keine lebendigen und ausdrücklichen Konflikte, denn die Zeit der sektiererischen Manifeste, der radikalen Utopien und Glaubensbekenntnisse ist vorbei. Die Regisseure, die heute die ru-

mänische Szene bestimmen, wollen eine jeweils einzelne Identität prägen – weit entfernt von jeder Gemeinschaft.

Das verhindert aber nicht die Entstehung von in sich gefestigten Gruppen auf der Basis der „Wahlverwandschaften“. Goethes Begriff passt zu dieser Situation, weil es nicht so sehr um künstlerische Beziehungen geht, als vielmehr um emotionale. So bilden sich kleine Netzwerke, die sich weder die Bürden von radikalen Standpunkten noch die Formeln einer bestimmten Schule auflasten. Deshalb entstehen variable Beziehungen: Tompa Gábor und Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete und Tompa Gábor, Mihai Măniuțiu und Alexandru Dabija. Dabei kann man noch nicht einmal davon sprechen, dass hier Dreiecksbeziehungen entstehen würden. All das bezeugt die Bedeutung des Subjektiven, jenseits von individuellen künstlerischen Entscheidungen, und ermöglicht die Modellierung jeweils zeitbezogener Richtwerte. Daraus folgt eine vermeintliche Struktur dieses Archipels, aus der berühmte Einzelgänger wie Victor Ion Frunză oder Dragoș Galgoțiu hervortreten, wie freie Elektronen, die eine Verfestigung der Struktur verhindern und für Dynamik sorgen. Mit diesen Regisseuren können wir die unberechenbaren Einzelgänger wie Alexandru Tocilescu verbinden. Obgleich es keine sichtbare Homogenität gibt, sind die Rollen in der rumänischen Theaterlandschaft verteilt, und jeder steht zu seiner Position. Während die Regisseure eine Art Waffenstillstand einhalten, versuchen die Theaterkritiker, diesen „Nichtangriffspakt“ zu stören. Die Kritik scheint von gewaltigen Strömungen durchzogen, die sich gegeneinander richten und meistens aus Generationskonflikten genährt werden. Doch willkommene Polemik garantiert manchmal die Lebhaftigkeit der Szene!

Sicherlich kann man nicht von einer „Schule“ im eigentlichen Sinne sprechen, aber es gibt unzählige punktuelle und episodenhafte lokale Einsätze. Die Theaterlandschaft ist wechselhaft. Während der alten Generation die dominante Rolle zukommt, konstituiert sich die neue und setzt sich durch. Wir sind zwar nicht Zeugen eines Umsturzes, doch auf der Basis einer stummen Zurückhaltung teilen sich die Lager, obgleich kein Kon-

flikt ausbricht. Die zentralen Protagonisten der Szene halten die jungen Regisseure nicht davon ab, ihren Platz einzunehmen. Zur jungen Generation gehören Künstler wie Gianina Cărbunariu, Radu Afrim, Felix Alexa und Alexandra Badea, die sich wie Schichten in einer archäologischen Ausgrabungsstätte ausbreiten. Sie stecken voller Energie und rufen oftmals sehr unterschiedliche Projekte ins Leben. Aus dieser Situation können Konflikte entstehen. Doch auch die jungen Regisseure bilden keine „Schule“. Wie es bei romanischen Völkern üblich ist, haben die Rumänen eine Abneigung gegen „Chöre“, und auch gegen Kriegserklärungen. Wenn junge Künstler aggressiv ihre Messer wetzen, irren sie sich: Denn die Vertreter der älteren Generation werden mit Sicherheit die Kraft des Gegners für eigene Zwecke verwenden – wie fernöstliche Krieger. Im Kriegsfall würde es keine offizielle Kampfansage geben, sondern nur schlau durchdachte Konflikte hinter den Kulissen. Ein Guerillakampf wird vorbereitet.

Dramenrepertoire und szenische Texte

Nach 1989 verließen die Regisseure den Sockel der Klassik nicht, sondern griffen auf dieses Repertoire zurück, gemäß einer vom alten Regime geerbten Tradition. Im Kommunismus hatte man Texte zensiert, weil man wusste, dass die Darsteller eigentlich den „Subtext“ spielten, wie es ein Minister treffend formulierte. Nach der Wende griffen Silviu Purcărete und Mihai Măniuțiu die Werke Shakespeares auf, zeigten aber einzigartige Versionen, bei denen die Herangehensweise an den Originaltext gänzlich verändert worden war. Purcărete verlieh seinen Shakespeare-Inszenierungen eine tragische, groteske Dimension, während Măniuțiu mit seinem *Richard III* eine Annäherung an die Welt des Orients gelang (im Stil von Mnouchkine), der er eigene, übernatürliche Elemente hinzufügte. Frunză ging mit der Inszenierung von Marlowes *Tamerlan* ein großes Risiko ein. Obgleich die Aufführung nicht den erhofften Erfolg hatte, bleibt sie einer der gewagtesten Versuche der rumänischen Szene und eine der bemerkenswertesten Niederlagen. Doch was wäre die Tita-

nic ohne ihren Untergang? Tompa brachte einen denkwürdigen *Hamlet* auf die Bühne, in dem die private und die öffentliche Ebene auf faszinierende Weise miteinander verknüpft waren. Danach folgte sein sehr provozierender *Richard III.* Bocsárdi, ein weiterer ungarischer Regisseur, inszenierte *Romeo und Julia* unter dem Zeichen der Trauer und der Nacht. Kaum ein Funken Licht ist zu sehen – der unstillbare Todestrieb dominiert die ganze Aufführung. Die rumänischen Regisseure kehren immer wieder zu Shakespeare zurück: Diese Quelle ist noch nicht versiegt.

Als Gegenpol zu den alten Verboten der Diktatur weckte die Entdeckung des modernen und insbesondere des absurden Theaters ein besonderes Interesse, vor allem Anfang der 90er Jahre. Diese Begeisterung ermöglichte fulminante Erfolge auf der Bühne. *Caligula* von Camus in der Inszenierung von Măniuțiu war für den hungernden Zuschauer, der ich damals war, mehr als eine Reflexion über totalitäre Macht. Das Stück zeigt mit Hilfe einer atemberaubenden Poesie die Grenzen des Tyrannen, der mit der Abwesenheit eines geliebten Menschen konfrontiert wird. Marcel Iureș spielt diesen unvergesslichen Caligula, der seine tote Schwester Drusilla (in deren Rolle Oana Pellea durch ihre außergewöhnliche Ausdruckskraft beeindruckt) schmerzlich vermisst. Iureș zeigt das Bild eines desorientierten Despoten, dessen Melancholie ins Extreme geht. Nichts kann ihn über den Verlust seines geliebten Alter Ego hinwegtrösten. Manchmal bietet uns das Theater Erfahrungen, die im täglichen Leben fehlen.

Tompa Gábor inszenierte mehrere eigenwillige Versionen der *Kahlen Sängerin*, die auch auf europäischer Ebene Begeisterung auslösten – wie eine defekte Spieluhr, die durch ihre mechanische Komik von Edinburgh bis Paris auf große Resonanz stieß. Es folgten zwei Versionen von *Warten auf Godot*. Purcăretes Inszenierung war von unsagbarer Melancholie geprägt, von einer Liebesbedürftigkeit, die nichts und niemand befriedigen kann – frei von Becketts Kälte und dessen verheerendem Humor. Tompa dagegen bewahrte die philosophischen Ideen des Werks. In sei-