

Parlare in maschera

Dove la parola diventa teatro

Nella prospettiva degli interessi scientifici e anche professionali da cui ha preso le mosse il Colloquio *Maschere acustiche*, le relazioni e le vivaci discussioni che l'hanno caratterizzato hanno evidenziato interessanti convergenze e altrettanto stimolanti divergenze. Considerando ora, a posteriori, il lavoro preparatorio che ha preceduto la conferenza vera e propria, si è quasi tentati di cedere all'impressione che fin dall'inizio ci fosse un quadro ordinatamente delineato di interessi, come forse può suggerire il titolo stesso che, nell'ovvio riferimento all'emissione della voce recitante, cioè all'unione fra la parola e il personaggio, quasi suggerisce un catalogo di possibilità. Al contrario, invece, la fase preparatoria è stata tutt'altro che semplice e meramente organizzativa, ma – credo di poterlo dire senza tema di smentita – interessante quanto la conferenza stessa, per gli stimoli e le prospettive che da un incontro all'altro, una discussione all'altra sorgevano a rendere più complesso e articolato, ma anche più stimolante il quadro d'insieme. Si è quindi arrivati al Colloquio con un buon bagaglio di temi discussi e condivisi che, al di là – o meglio in grazia – dei diversi interessi e delle diverse prospettive, sono andati a formare un alfabeto comune di cui la discussione si è molto avvantaggiata.

Fin dall'inizio si è evidenziato un tratto certo non casuale, che anzi è probabilmente sintomatico di una più strutturale diversità di interessi del discorso scientifico e artistico delle due realtà nazionali, ovverosia come nei contributi di carattere teorico l'interesse italiano si caratterizzasse soprattutto per lo sforzo di analizzare dei modelli di lettura del fenomeno della lingua teatrale (*Fiaschini, Locatelli, Orecchia, Strack*), cosa che vale anche per i contributi della «germanistica italiana» (*Held, Reinhardt, Mazza*), mentre di contro gli interventi di area tedesca evidenziavano in generale un focus maggiormente incentrato sulla sperimentazione, sulle voci dell'attualità, sulla concretezza della parola teatrale (*Haß, Betten, Arteel, Schäfer, Lindholm*). È una particolarità che, emersa con evidenza fin dalle fasi preparatorie del Colloquio, è subito sembrata interessante e nel reciproco scambio ha effettivamente vivacizzato il confronto e fornito a entrambe le parti buoni spunti di riflessione. La molteplicità delle figure presenti, inoltre, provenienti dalla ricerca (teatrologica, letteraria, linguistica), ma anche dal concreto lavoro teatrale (registica e attoriale, della traduzione e dell'organizzazione di eventi) ha favorito l'allargamento della prospettiva, anche al di là della contrapposizione fra le due realtà nazionali. Il momento unificante, la lingua teatrale nelle sue realizzazioni, si è rivelato un ottimo «collante» e una buona prospettiva su cui fondare il dialogo.

Il filo rosso che si intreccia alla trama di tutti i contributi che presentiamo in questo volume è senz'altro il complesso rapporto che lega la parola del testo teatrale con quella che si realizza sulla scena, ovverosia ciò che in realtà si può definire lo specifico dell'evento teatrale in sé, il quale si realizza sul doppio piano di testo e

performance. In primo piano sono qui i «luoghi» in cui si realizza la «doppia» parola teatrale: i luoghi fisici, concreti, cioè i palcoscenici tradizionali (teatri) o sperimentali (palchi non convenzionali, piazze, camion), ma anche i luoghi immateriali del lavoro teatrale, come la progettazione, la trasformazione del concreto linguistico da parola letta a parola agita, nonché da una lingua all'altra, ma anche a livello di riflessione gli scambi epistolari, la critica, la partecipazione. D'altra parte, giocando sul nostro titolo, anche il «parlare in maschera» nel gergo teatrale indica una precisa collocazione della parola teatrale nell'atto della sua realizzazione.

I contributi della prima sezione si focalizzano su quelli che ci sono sembrati gli aspetti teoretici più adatti a costruire una cornice di riferimento per ciò che abbiamo definiti «luoghi»: la partecipazione, ovvero lo spazio fra pubblico e *performance*, lo spazio fra le visioni, fra didascalie e parola, ovvero fra detto e agito, e in ultimo l'indicibilità dell'esperienza artistica nello spazio che va dall'evento artistico alla riflessione critica sullo stesso. La relazione di apertura di *Fabrizio Fiaschini* pone l'accento su una prospettiva della *partecipazione* non dogmatica e segnatamente «politica» – nel senso culturalmente allargato di «smarcamento dalle forme estetiche della rappresentazione» e di «sbilanciamento sul campo aperto e contaminato della vita» (30). Essendo la partecipazione un concetto principe del pensiero teatrale novecentesco, era praticamente inevitabile che esso venisse a disegnarsi – accanto alla *lingua teatrale* – come chiave di violino del Colloquio, sottendendo alla specificità dei vari discorsi (storico, analitico, performativo). Un luogo segnatamente di rapporto è quello che si delinea nel contributo di *Heinz Georg Held*, il cui tema, solo apparentemente marginale, ovvero sia le didascalie e le indicazioni di regia, offre un interessante percorso di segnali linguistici e drammaturgici che rispondono a molte e differenziate funzioni e rappresentano così una «voce» tangente, ma significativa. Andando alle origini della Modernità, nella tensione linguistica e concettuale che ha legato la rivoluzione artistica espressamente «indicibile» in cui si radica ancora il nostro presente, il contributo di *Donatella Mazza* ci porta nei luoghi della riflessione critica e teorica – ovvero sia le riviste delle avanguardie. Al di là dell'aspetto storico, la chiave di lettura di questa analisi è marcatamente linguistica, volta a ridisegnare la capacità rivoluzionaria che le avanguardie storiche attribuivano alla parola artistica e, per la prima volta, anche alla parola critica, alla quale si vuole qui attribuire lo stesso potere di «smuovere» e rigenerare. Seguendo la suggestione delle «Maschere acustiche» canettiane, per il quale «la combinazione delle parole, la melodia e il ritmo del parlato sono più importanti del contenuto e del senso, il parlare più della lingua e il parlare della lingua a sua volta vien visto piuttosto come un processo fisico, corporeo e non come il trasferimento di significati» (71), *Ulrike Haß* parte dalla parola che trascende l'individualità nel coro de *I Persiani* – che apre letteralmente la storia del teatro – ed esemplifica l'importanza attuale, in modo particolare nella drammaturgia femminile, dell'esperienza del «non-io» come lingua che si rende autonoma dal corpo che la produce.

La seconda sezione disegna alcuni «luoghi» teatrali concreti e di parola particolarmente significativi, alla ricerca di realizzazioni artistiche che – qui per questo definite «storiche» – hanno volutamente cercato punti eccentrici e di fuga dai

canoni attestati e, in questo, hanno disegnato *maschere* peculiari e innovative, che hanno lasciato il segno nel discorso teatrale. In apertura un contributo che esplora lo spessore della lingua del teatro alla luce di un concetto spesso visto con diffidenza come la «poeticità»: *Michaela Reinhardt* percorre quella linea di sperimentazione che da Büchner porta fino alle avanguardie storiche e che si concretizza in un intenso sperimentare con la parola poetica, lontano dalla mera riproduzione di un testo e tutto teso alla creazione di una specifica messa in scena della lingua teatrale stessa. Dedicati a momenti significativi della storia teatrale italiana sono i contributi seguenti. Grazie a una figura anomala e poliedrica come Gerardo Guerrieri, *Stefano Locatelli* offre uno sfaccettato ritratto del discorso culturale postbellico nel suo farsi in un luogo fondante della rinascita culturale e teatrale italiana, ovverosia nel Piccolo Teatro di Milano. *Donatella Orecchia* si focalizza sull'incrociarsi di narrazione orale e di memoria come luogo di formazione della coscienza teatrale nell'atto di riflessione dei protagonisti e sulla fruizione, punto di partenza del progetto *Ormete* (oralità memoria teatro) che viene qui esemplificato tramite un esperimento di ricerca di spazi e tempi nuovi e innovativi per la costruzione di un teatro aperto e in costante riscrittura nell'Italia degli anni '70. Anche il contributo che segue si concentra sull'analisi di un caso, si tratta però di un autore addirittura emblematico come Thomas Bernhard. Così, riprendendo criticamente la distanza fra parola letteraria e parola teatrale, il «caso» Thomas Bernhard permette ad *Anne Betten* di proporre un raffinato strumentario di analisi testuale che, confrontando la concretezza linguistica dei testi bernhardiani con l'apparente moto di «distruzione» delle frasi o della possibilità di narrare, allarga lo sguardo ad una concezione della lingua come vero e proprio «attore» del testo teatrale. Nel contributo che segue *Inge Arteel* ci conduce dentro i testi stessi alla ricerca di quei luoghi di concreta manifestazione della lingua, in cui essa stessa diventa il punto di incrocio fra materialità – cioè corporeità – ed esigenza esistenziale di espressione. Partendo dalla *Lingua salvata* di Canetti e spaziando in scritture dai confini incerti (Emine Sevgi Özdamar und Yoko Tawada, ma anche Ernst Jandl e le neoavanguardie), il contributo considera il magmatico costituirsi della parola come processo di apprendimento in senso ampio. Concretamente spaziali sono i luoghi visitati da *Sabine Heymann*, che accompagnandoci lungo il suo percorso traduttivo e critico mette a fuoco le diversità di cui si diceva, ma anche e soprattutto quei momenti di confronto che la traduzione per sua stessa funzione e missione così bene sa mettere in luce – momenti di confronto tanto più importanti come luogo di un discorso culturale che sa vedere oltre i propri confini. Chiude la sezione la vivace discussione di carattere tanto artistico quanto socio-politico seguita all'occupazione del Teatro Valle minacciato di privatizzazione nel recentissimo passato (2011), cui *Laura Strack* dà voce grazie a una documentata analisi delle ragioni e a un'attenta lettura dei «sintomi» di una più ampia crisi culturale, sociale e politica.

Il terzo nucleo tematico dà la parola ai testi ed è dedicato a messe in scena particolarmente significative e esemplificative, dalle maschere «cubiste» del 1917 a quelle dell'attualità del palcoscenico sia tedesco che italiano. Se la voce «tedesca» della sezione si rivela luogo privilegiato per un discorso di sperimentazione e molteplici

cità di stimoli e ricezioni, quella «italiana» privilegia invece il piano del confronto fra le due lingue. Il contributo di *Monika Woitas* si concentra su *Parade*, il balletto del coreografo Massine, su musiche di Erik Satie, testo di Jean Cocteau e costumi di Pablo Picasso, e parte, per così dire, dalla madre di tutte le questioni su cui si poggia ogni discorso sulla *Moderne*, ovverosia se l'effetto (volutamente) irritante e sconvolgente di quelle opere non si spieghi proprio per la commistione fra i vari stimoli sensoriali e il superamento dei confini tradizionali della parola. Sul non ovvio rapporto fra testo, corpo e spazio si sofferma anche il contributo di *Judith Schäfer*, la quale sceglie le messe in scena recenti di due opere molto lontane fra loro – *Bildbeschreibung* di Heiner Müller (1984) e *Fegefeuer in Ingolstadt* di Marieluise Fleißer (1924) – la cui struttura, pur in modo diverso, mira a non far scomparire la trama che si va costituendo fra il corpo dell'attore, lo spazio e la parola, sottolineando la concretezza del testo recitato all'interno della costruzione teatrale. Fuori dai limiti del luogo teatrale classico conducono infine le sperimentazioni di *Sven Lindholm* e *Hanna Hofmann*, che rifacendosi agli esperimenti creativi e partecipativi di dadaisti e surrealisti vedono la parola come motore di una attiva partecipazione del pubblico: non didascalie o indicazioni di regia, bensì vere e proprie «istruzioni», che costruiscono linguisticamente la pratica artistica che si vuol provocare in chi è incoraggiato a partecipare. La voce «italiana» di questa sezione parla invece più direttamente il linguaggio del confronto e della curiosità culturale, ospitando le esperienze di professionisti che si sono cimentati concretamente su testi e autori di lingua tedesca e così rappresentando, nell'insieme del Colloquio, luoghi concreti di quella contaminazione che è il sale della cultura. Il racconto critico di due messe in scena tedesche di testi italiani (*Edoardo Erba*) aiuta a focalizzare alcuni tratti significativi del processo di acquisizione in una realtà teatrale di testi dell'altra cultura; tema che viene ulteriormente approfondito nel contributo che segue, in cui *Angela Malfitano* analizza il proprio personale percorso di attrice alle prese con un testo di lingua tedesca e offre un ottimo esempio di un proficuo lavoro artistico gomito a gomito con la lingua e la *performance* di Oltralpe, alla ricerca di una voce che, benché italiana, non tradisca la parola originale, ma anzi offra una sintesi. Infine l'esempio concreto di un festival, coordinato da *Elena Di Gioia*, dedicato a Elfriede Jelinek, a una delle voci più importanti e rivoluzionarie del teatro contemporaneo, un lavoro corale nel vero senso della parola che ha percorso luoghi deputati e meno dell'Emilia Romagna, coinvolgendo attori, registi, traduttori, docenti, critici e – soprattutto – tanto pubblico.

A coronamento del volume, un epilogo dedicato proprio a Elfriede Jelinek con la pubblicazione in originale e nella traduzione di Rita Svandrlik del testo *Zurück! Nach Italien! / Ritornare in Italia!*, appositamente composto per il festival, che condensa nella tesa scrittura jelinekiana la forza concretamente creativa del linguaggio con la sua capacità evocativa e di risonanza, riassumendo così in maniera personissima un *topos* e un percorso.

Akustische Masken – ein Prolog

Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine akustische Maske. ELIAS CANETTI

Gelungene Inszenierungen haben oftmals einen langen Vorlauf, und bei wissenschaftlichen Konferenzen ist es nicht anders. Die Idee, die aktuelle Situation des Theaters und die der theaterwissenschaftlichen Diskussion im Rahmen eines deutsch-italienischen Dialogs zu verhandeln, war in unterschiedlichen Zusammenhängen zwischen Pavia, Bochum, Vercelli, Como, Kiel, Bologna und Berlin immer wieder angesprochen, aufgegriffen und vertagt worden. Und natürlich waren im Verlauf dieser Vorbereitungsphase (während deren man keineswegs sicher sein konnte, ob es wirklich eine solche wäre) die Vorstellungen darüber, was und was nicht oder eben doch zur Sprache kommen sollte, immer wieder in unterschiedliche Richtungen verlaufen. An Motiven, Impulsen und Ideen war kein Mangel: Schwerpunkte in der Lehr- und Forschungstätigkeit zur Sprachgeschichte des Theaters oder zu Fragen intermedialer Übersetzung spielten dabei ebenso eine Rolle wie eigene theaterpraktische und künstlerische Aktivitäten, szenische Lesungen und Performances, themenspezifische Seminare und Winter-Schools, das experimentelle *Theaterlabor* der Università di Pavia, und nicht zuletzt ein reger Austausch zwischen Bochum und Pavia auch auf Nachwuchsebene im Rahmen von Erasmus Placement waren treibende Kräfte bei einer Unternehmung, die sich im Verlauf ihrer konkreten Planung einer ganzen Reihe dramaturgischer Probleme stellen musste. Hinter der Maske einer gemeinsamen diskursiven Tradition kam unversehens der bekannte Detailteufel zum Vorschein, um für einige Zeit sein Unwesen zu treiben.

Einen vergleichenden Blick auf die unterschiedlichen Szenen und Szenographien in Deutschland und Italien zu werfen, fiel nicht weiter schwer, und natürlich offenbarte sich dabei ein überaus weites Spektrum (bisweilen sich überschneidender) performativer und akademischer Praktiken. Indessen gewannen bei fortschreitender Diskussion die Divergenzen immer größeres Übergewicht, und aus dieser Vielfalt von Ideen, Vorstellungen und Dispositionen thematische Gesichtspunkte abzuleiten, die nicht nur Stoff zu Plaudereien oder bestenfalls zu einem unterhaltenden Konversationsstück bieten, sondern einen veritablen diskursiven Austausch und somit eine spannungsreiche konferierende Aufführung ermöglichen würden, erwies sich als eine buchstäblich erkenntniskritische Vorarbeit. Die weitreichenden Unterschiede der »zwei Theaterkulturen«, die Sabine Heymann in ihrem Beitrag gleichsam autobiographisch dokumentiert und die sich zumindest partiell auch in den divergierenden theaterwissenschaftlichen Forschungsinteressen widerspiegeln, sollten, so die übereinstimmende Auffassung, nicht allein als ein Reservoir von Stichworten, sondern als konkrete heuristische Chance verstanden werden.

Michaela Reinhardt, Organisatorin eines alljährlichen internationalen Festivals zum sprachdidaktisch orientierten darstellenden Spiel an der Università del Piemonte Orientale, hatte angesichts eines zunehmend breiten Spektrums inszenatorischer Praktiken auf den deutschsprachigen Bühnen die Frage nach einer neuen Spielbarkeit von literarischen Texten aufgeworfen und damit in Fabrizio Fiaschini, der sich vor allem unter theoretischen Aspekten für die unterschiedlichen Spielarten der Wahrnehmung und Teilhabe an künstlerischer Performanz interessierte, und in Donatella Mazza, die mit der Erforschung einer spezifischen Metasprache des Theaters wissenschaftliches Neuland betreten hatte, zustimmende Gesprächspartner gefunden. Zugleich sollten interdisziplinäre Zugänge und Analysen unterschiedlicher performativer Künste und ihrer Synergien, wie sie seit längerem an den theaterwissenschaftlichen Instituten in Deutschland erprobt werden, kontrastive Akzente setzen. Die Arbeiten von Ulrike Haß legten es nahe, das prominente Institut für Theaterwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum zu bitten, eben diese Rolle zu übernehmen und dazu neben der damaligen Direktorin namentlich Monika Woitas aufgrund ihrer Expertise für Choreographie und Musiktheater sowie Sven Lindholm in Personalunion als Künstler und Repräsentant szenischer Forschung einzuladen. Darüber hinaus sollten auch Sichtweisen und Erfahrungen von Autor*innen, Regisseur*innen, Schauspieler*innen zu Wort kommen. Das ambitionierte Projekt in eine Antragsprosa zu übersetzen, die schließlich in eine internationale Konferenz in der Villa Vigoni münden sollte, war kein einfaches Unterfangen; auch wenn es in der angedeuteten Gemengelage keine festgelegten Perspektiven geschweige denn einen fixierbaren Fluchtpunkt geben konnte, in dem die unterschiedlichen Ansätze und Sichtweisen zusammenlaufen würden, war dennoch eine diskursive Schnittmenge zu definieren, die sich einerseits durch sprachliche (italienisch-deutsche) und entsprechende kulturpolitische Konturen, andererseits durch die Kontaktlinien zwischen rezitatorischen und anderen performativen Künsten bestimmen ließ. Und dann musste noch ein Titel gefunden werden, der diesem Balance-Akt wenigstens annähernd gerecht werden könnte. Wer schließlich in Anspielung auf Elias Canetti und dessen kritische Einschätzung des damaligen Theaterbetriebs auf die ebenso vielsagenden wie mehrdeutigen »Akustischen Masken« verfallen ist, hat sich trotz intensiver Nachforschungen nicht mehr feststellen lassen; offenbar handelt es sich dabei um ein für die Theaterarbeit charakteristisches Beispiel für das allmähliche Entstehen von Gedanken im gemeinsamen Gespräch.

»Akustische Masken« – das ist auf den ersten Blick, bei flüchtigem Hören ein etwas sperriges, sprödes Gefüge, ein karges Wortkonstrukt, das auf die nüchterne Atmosphäre der Neuen Sachlichkeit verweist. Kombiniert werden dabei, wie es scheint, zwei ungleichartige semantische Bereiche. »Akustik« ist ein physikalischer Begriff, aus der Wissenschaft von der *physis* entlehnt, die seit der Aufklärung darunter ein Universum unbelebter Objekte versteht, die aber immer wieder, insbesondere in jüngster Zeit, auch die wechselseitige Dependenz und Interrelationalität zwischen belebter und unbelebter Natur, somit zwischen animalischen Wesen und den von ihnen wahrgenommenen Dingen thematisiert. Zugleich meint Akustik jenen tech-

nischen Bereich, der die praktische Umsetzung respektive Anwendung der erforschten Phänomene umfasst, somit alles, was die Erzeugung und die Wirkung von Tönen sowie deren Aufnahme und Wiedergabe betrifft, und berührt damit Gebiete der Wahrnehmungspsychologie und Semiotik; (Innen-)Architekturen wie die von Hör- und Gerichtssälen, Kirchen und Parlamenten, Konzerthäusern und Theatern, wo immer Kommunikation mit und durch akustische Signale stattfindet, werden (zumindest idealiter) auch unter akustischen Kriterien konzipiert.

Akustische Phänomene werden bei den meisten Wirbeltieren überwiegend durch das Gehör perzipiert, auch wenn haptische Reize, die sich auf der Haut entfalten und dann den ganzen Körper durchdringen, eine nicht unbedeutende Rolle spielen können: eine Erfahrung, die keineswegs auf jugendliche Diskothekenbesuche beschränkt ist, sondern auch manchem vom *fortissimo* der Pauken und Blechbläser heftig berührten Opernpublikum vertraut sein dürfte. Allerdings ist das Gehör ein Sinnesorgan, dem in der traditionellen *aisthesis*-Diskussion analog zum Gesichtssinn und im Unterschied zu den anderen und vorgeblich niederen Formen der Wahrnehmungen eine besondere Nobilität zugesprochen wurde; wiewohl es immer schon ratsam erscheint, seine fünf Sinne beieinander zu haben, gilt es gemeinhin als Zeichen geistiger Desorientierung, wenn einem Sehen und Hören vergeht. Während der Geschmack über viele Jahrhunderte als Grundlage ästhetischer Urteile und zudem in der Literatur der Moderne als Ausgangspunkt subjektiver Erinnerungen eine prominente Rolle gespielt hat, ist in der abendländischen Erkenntnistheorie und damit indirekt auch in der Kunsttheorie die Dominanz von Hören und Sehen niemals ernsthaft in Frage gestellt worden. Umstritten war und ist jedoch der daraus abgeleitete intellektuelle Primat. Seit Platon und Aristoteles werden mit den Augen die unmittelbare Evidenz eines materiellen und darüber hinaus die ideale oder mystische Erkenntnis eines immateriellen Seins, mit den Ohren dagegen die sprachliche Kompetenz und somit auch die Befähigung zum logisch-abstrakten Denken assoziiert. Zumindest bei menschlichen Lebewesen scheint das Hören dem Sehen ontogenetisch vorgelagert zu sein; primär erfolgt der Spracherwerb durch das Hören, wenn auch nicht, wie man in der Antike vermutete, durch das Erlernen von Wörtern, sondern durch die Wahrnehmung von Lauten, die, affektiv mit lustvollen oder traumatischen Erfahrungen besetzt, an andere Sinneserfahrungen anknüpfen und sich nach und nach zu differenzierenden Syntagmen verdichten. Phylogenetisch bilden Brunft- und Schmerzensschrei, Lock- und Warnruf, Werbe-laut und Angstgeheul die Keimzellen nicht allein der Sprache, sondern auch ihrer ästhetischen Ausformungen in der Musik und damit einer anderen, mit Rhetorik und Literatur konkurrierenden performativen Kunst, die man über lange Zeit als kulturübergreifende, allgemein menschliche und darum von allen Menschen gleichermaßen verständliche Sprache begreifen wollte. Nicht zuletzt die musikalische Avantgarde des 20. Jahrhunderts und ihre Aufführungspraktiken haben diesem akustischen Missverständnis ein Ende bereitet.

Masken, die zweite Komponente dieses programmatischen Titels, betont zunächst in einer mehrfachen Bedeutung den Gesichtssinn. Aufgesetzt, der Haut übergezogen, der Nase übergestülpt, dem Mund vorgelagert, bilden sie ein zweites Gesicht,

vielleicht aber auch nur ein anderes, denn jede Maskerade spielt mit der Möglichkeit, dass auch das reale Gesicht und die ihm zugeschriebene Persönlichkeit oder Individualität nur vorgeschoben seien, dass jede *persona*, wie die lateinische Herkunft des Begriffs suggeriert, zumindest mit Blick auf ihre gesellschaftlichen Funktionen und Verhaltensweisen sich mit einer bestimmten Maske identifizieren lasse. Masken verbergen und entblößen zugleich, ihre starre Unbeweglichkeit gemahnt an das Antlitz des Todes und verweist zugleich auf das lebendige Gesicht, das daraus hervorblickt und -spricht.

Masken sind Medium und Spur zugleich, ein quasi versteinerter Abdruck, der vor dem Gesicht und mit der Stimme einer Person eine rätselhafte und durchaus unheimliche Dynamik entwickelt; Maskierte sind, was immer sie auch sonst darstellen mögen, immer auch Lebendig-Tote, Wiedergänger einer längst vergangenen und doch bedenklich nahen Realität. Sie erscheinen quasi auf der Grenze zwischen materiellem und immateriellem kulturellem Erbe der menschlichen Gattung; bereits unter den ältesten paläolithischen Darstellungen lassen sich maskierte Menschengestalten ausmachen. Tatsächlich gehören Masken zum unverzichtbaren Inventar performativer sozialer, ritueller oder künstlerischer Praktiken, sie dienen zur Geisterbeschwörung und Dämonenabwehr, bei medizinisch-therapeutischen Verfahren, im Ahnenkult, auf Bällen und Fastnachtsumzügen. Und sie figurieren, seitdem sie im theriomorphen Gefolge des Dionysos Gestalt angenommen haben, auch auf dem Theater: als kunstvolle Requisiten der Thalia und Melpomene, als bizarre Fixierungen von Temperamenten und gesellschaftlichen Deformationen in der Commedia dell'Arte, als artifizielle Farbschichten auf den starren Gesichtern höfischer Bühnen, in scheinbarer Natürlichkeit im bürgerlichen Theater, in abstrakter Distanz oder als satirisch provokante Verzerrung im 20. Jahrhundert, und dabei stets als Resultat der technischen Erfahrungen und Kompetenzen der jeweils zeitgenössischen Maskenbildner:innen.

Masken repräsentieren nicht, sie präsentieren eine bestimmte *persona*, einen gesellschaftlichen Typus, ein vorab definiertes Rollenspiel, das aber zugleich Raum für unterschiedlichste individuelle Färbungen Modulationen und Interpretationen lässt. Die *persona*-Maske agiert zwischen einer vorgegebenen sozialen Struktur und individueller Gestaltung und somit analog zu einem vorgeschriebenen Text, den der Akteur auf seine eigene, unverwechselbare Weise rezitiert und gestaltet. Als Signaturen menschlicher Charaktere bilden Masken eine Art physiognomischer Idealtypologie, in der sich seelisches Leben und soziales Rollenspiel zur Konvention verfestigt haben, ein kulturelles Zeichensystem, innerhalb dessen die Maskierten trotz ihres starren, fixierten Antlitzes ihre persönlichen Konflikte mit Atem und Stimme austragen. Masken demonstrieren die Beweglichkeit des Unbeweglichen, die verborgene Dynamik hinter dem starren Antlitz. Sie identifizieren und differenzieren zugleich: das Gesicht, die Gestalt, die Rolle der sprechenden Person; indem sie einer *persona* eine bestimmte soziale oder politische Funktion zuschreiben, geben sie zu erkennen, dass die Person selbst nicht darin aufgehen wird; sie illusionieren und geben die Illusion als solche zu erkennen, sie zeigen das theatralische Spiel als Spiel und bezeugen zugleich, dass es um mehr und anderes als eben dieses Spiel geht.

Doch worum geht es dann? Was indizieren, was artikulieren »akustische Masken«? Welche Sprache sprechen sie? Welches Andere tritt dabei in Erscheinung? Masken sind Visualisierungen von Sublimierung *und* Verdrängung zugleich; sie erinnern performativ – indem Stimmen (welche auch immer) hörbar und damit handlungsfähig werden – an das, was vergessen und verdrängt und gleichwohl präsent ist. Die Rolle der Sprache war und ist dabei umstritten, und zwar buchstäblich, denn es geht immer auch darum, sich in der und zugleich mit der Sprache auseinanderzusetzen: eine fortlaufende Zerreißprobe, gleichviel ob musikalisch intoniert, in Versen stilisiert, fortlaufend prosaisch oder als mimetische Wiedergabe alltäglicher Diskurse, in Gesten, körperhaft, semiotisch oder begrifflich abstrakt, in immer neuen Rollen. In einer anderen Terminologie ließe sich das, was auf dem Theater realisiert wird, als eine Übertragung von Primär- in Sekundärvorgänge beschreiben, wodurch körperlich-seelische Triebdynamik zur Sprache kommt, durch Sprache fassbar und damit formbar, auch formierbar wird, sich den sprachlichen Normen, Regularien und Machtstrukturen anpasst und unterwirft, dabei diskursiv ausgleichend und affirmativ kritisch ihnen das Wort redet. Oder aber davon abweicht, sie unterläuft, momentan außer Kraft setzt, sie auf katastrophale Weise zur Auflösung bringt. Sprachliche Bindung des Triebhaften ist ein komplexer und durchweg ambivalenter Prozess, der mit Verdrängung und Repression einhergeht und sich auf verschiedenen, intra- wie interpsychischen, kulturellen oder politischen Ebenen wahrnehmen lässt.

Die alltägliche Routine, die diesem Vorgang eignet, sollte nicht über Risiken und Nebenwirkungen hinwegtäuschen, die mit jeder sprachlichen Besetzung verbunden sind; das scheinbar in sich ruhende, stabile und weitgehend flexible sprachliche Netzwerk läuft ununterbrochen Gefahr, schon durch minimale Aussetzer, durch Versprechen, Versagen oder Verwechslungen, durch obszöne, gegen die Szene gesprochene Doppeldeutigkeiten oder andere semantische Fehlleistungen oder auch durch gezielte kleine Revolten zu zerreißen. Eben dies geschieht auf dem Theater, vielleicht selten genug, aber doch in den gelungenen Aufführungen, die dem traditionellen Anspruch performativer Künste korrespondieren, nämlich diese Dynamik in ihren unterschiedlichen religiösen, sozialen, individuellen und machtpolitischen Dimensionen sichtbar und hörbar zu machen; wo dies nichts geschieht, häufig genug, aus welchen Gründen auch immer, tritt eine bedenkliche Tendenz zur kulturellen Wellness zutage. Was auf dem Theater, auf der Welt-Bühne, zur Sprache kommt, sofern es überhaupt zur Sprache kommen kann, artikuliert sich zwischen dem triebhaften Laut der Stimme und der scheinbar unbeweglichen todesstarrten Maske, zwischen einem politisch (über-)mächtigen Zeichensystem, das die individuellen und sozialen Dynamiken reguliert und überwacht, und dem latenten, zurückgehaltenen und unversehens aufflackernden Protest einer anderen, ausgegrenzten Vitalität. »Akustische Masken« sind, paradox genug, zugleich Metapher und Metonymie dieser performativen Dynamik zwischen Stimme und Sprache.

Damit sind die thematischen Schwerpunkte der Konferenz und des vorliegenden Bandes umrissen, deren Verbindungslinien quer durch die beiden divergierenden

Theaterkulturen verlaufen und in der bewusst zweisprachig gehaltenen Diskussion teilweise überraschende Konstellationen erkennen lassen, und zwar insbesondere durch die unterschiedlichen Methoden und diskursiven Stile der Auseinandersetzung mit Fragen der sprachlichen Repression und Repräsentation, der Dynamik des Schreiens und Verstummens, der Artikulation von Individualität und deren Aufgehen in der Sprache der Macht. Das beidseitige Interesse gilt auf je unterschiedliche Weise einer performativen Dynamik, die weniger als »Spannungsverhältnis« im inflationären Sinn des Wortes (nämlich als Folge prästablierter binärer Gegensätze) aufzufassen wäre, sondern vor allem als ununterbrochene Wechselwirkung seelisch-körperlicher Bewegungsabläufe, die im Zusammenspiel der Akteure auf und außerhalb der Bühne Bedeutung generieren. Thema dieses italienisch-deutschen Dialogs sind somit nicht »die« Sprache und nicht die deutsche oder italienische Sprache auf dem Theater (und somit eine Art »Sprechtheater« im Gegensatz zu anderen performativen Ausdrucksformen), sondern die akustischen und visuellen Prozesse, die stimmlichen und bildhaften Vorgänge, die sich auf einer Bühne und unter Beteiligung verschiedenster performativer Künste artikulieren. Auf einer Bühne: also an einem Ort, der sich a priori nicht auf eine repräsentative Architektur beschränken lässt, sondern vielmehr, wann immer er als Theater in Erscheinung tritt, wenn nicht die ganze Welt, so doch von dieser einen exemplarischen Ausschnitt realisiert: ein Ort demnach, der keine eigene architektonische Konstruktion aufweist und schon gar nicht mit einer solchen identifiziert werden könnte, sondern der allererst Theater werden muss, indem er bespielt wird. Mit Blick auf den revolutionären italienischen »Theaterfrühling« hat Laura Strack diese spontane Metamorphose als eine Art institutionelles Maskenspiel beschrieben. Die angedeutete Triebdynamik gewinnt damit eine weitere, gewissermaßen urbanistische Dimension. Theater könnten somit als Nicht-Orte verstanden werden: als beliebige, nichts-sagende Orte, die sich ad hoc, indem sie von akustischen Masken bevölkert werden, in eine Schaubühne verwandeln.

Die vorliegenden Konferenzakten sind ihrerseits in fünf Akte eingeteilt. Der Exposition, die dem zweisprachigen Dialog explizit Rechnung tragen sollte, folgen im zweiten Aufzug »theoretische Aspekte«, die »performatives Sprechen« unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten: der »Politik der Teilhabe« (Fiaschini) korrespondiert die Meta-Sprache der Theaterkritik (Mazza), den »dramatischen Texten« (Held) antworten die »akustischen Masken des Chores« (Haß) und die »nicht-souveränen Stimmen« (Arteel). Im dritten Akt werden »historische Streifzüge« durch die beteiligten Sprachlandschaften und somit durch »zwei Theaterkulturen« (Heymann) unternommen, teils anhand konkreter Repräsentanten des italienischen oder deutschsprachigen Theaters wie etwa Gerardo Guerrieri (Locatelli) oder Thomas Bernhard (Betten), teils fokussiert auf prominente Entwicklungstendenzen in der Gegenwart (Strack), teils unter einem zeiträumlichen Weitwinkel, der die »Textrealität und poetische Sprachgestalt« vom 19. bis zum 21. Jahrhundert erfasst (Reinhardt); komplementär dazu werden Fragen der Archivierung eines Kulturerbes (und selbstredend der Aktivierung seiner kulturellen Erinnerung) gestellt, das, gleichermaßen materiell wie immateriell, die Theaterpraktiken der Vergangenheit,

namentlich die Stimmen und Sprechweisen auf dem Theater betrifft (Orecchia). Die nachfolgenden Beiträge widmen sich Inszenierungen von der Moderne bis zur Gegenwart, in denen das Verhältnis von Stimme und Sprache auf exemplarische Weise zur Darstellung kommt, von den »kubistischen Masken« und »urbanen Klängen« (Woitas) bis zum Festival Focus Jelinek (Di Gioia), von den Aufführungen der *Muratori* und *Venditori* in Rom und Frankfurt/Oder (Erba) über Manfred Karge (Malfitano) und die »szenischen Konstellationen« von Laurent Chétouane und Susanne Kennedy (Schäfer) und bis zu den »Instruktionen und Handlungspartituren«, durch die das Künstlerkollektiv Hofmann&Lindholm fiktive Personen innerhalb eines alltäglichen Ambientes zu geisterhaftem Leben erweckt (Lindholm).

Der fünfte Akt, der im Unterschied zum klassischen Theater weder als Auflösung noch als Katastrophe, sondern allenfalls als Epilog intendiert ist, bleibt der bedeutendsten deutschsprachigen Theaterautorin der Gegenwart vorbehalten, die »zurück nach Italien« blickend und schreibend den Masken eigener Erinnerung und damit zugleich der eigen- und einzigartigen, unbehaglich sehnsuchtsvollen politisch-kulturellen Dreiecksbeziehung zwischen Italien, Deutschland und Österreich nachspürt. Es sind persönlich unpersönliche Reminiszenzen, die sich sperrig zur Gegenwart stellen, dieser im Wege stehen und doch allenthalben Aus- und Seitenblicke ermöglichen und wie in allen Schriften Jelineks konsequent widersprüchlich die eigene Sprache wie die der Anderen entblößen, ihre verborgenen Bedeutungsnetze, ihre Schlingen und Knoten freilegen, ihre geheimen Schutz- und Trutzbündnisse mit den Apparaturen der Macht aufdecken. Seit jeher besteht die Kunst der Schaubühne darin, die Verdrängung durch die Sprache wieder vernehmbar zu machen, wenn nicht in der Sprache selbst, so doch in der Stimme, die als Laut, als Ton, als Schrei aus der totenähnlichen Maske hervortönt; was sprachlich-musikalisch in den Chorgesang eingebunden ist, wird daraus in jeder »Aufführung«, die den Ansprüchen ihrer künstlerischen Tradition gerecht werden will, als unterdrückter Protest des Lebens wieder entbunden. Was die Sprache des Theaters von dem (vor)lauten und (über-)mächtigen Zeichensystem unterscheidet, das die gesellschaftlichen Diskurse reguliert und überwacht, ist die Artikulation einer Triebdynamik, die den unzulässigen und entmündigten Lauten eine Stimme gibt. Wie keine andere Autorin der Gegenwart hat Elfriede Jelinek diese Zusammenhänge auf dem Theater – wo auch immer – diskursiv veranschaulicht, sie sprachlich inszeniert, sie in der Sprache selbst zur Sprache gebracht. Es ist kein Zufall, dass sich gleich mehrere Beiträge des vorliegenden Bandes explizit mit ihrem Werk beschäftigen; Zufall – was immer das heißen mag – ist wohl eher, dass ihr Text, anlässlich des Festivals Focus Jelinek 2014/15 geschrieben und übersetzt, in diesem Band erstmals in deutscher Sprache erscheint. »Es ist alles eins«, schreibt die Autorin in einer anderen *Nachbemerkung*: »Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg«. Für den italienisch-deutschen Dialog über die »akustischen Masken« und für den vorliegenden Band ist sie zumindest ein unverzichtbarer Wegweiser gewesen.