

Mirjam Nikola Rehmet

Poesie des Verrats

Erotik in der Aufführungspraxis des *Teatro Oficina*

Günter Ahrends (Hg.)

PROSPEKTE
Studien zum Theater

Band 11

Mirjam Nikola Rehmet

Poesie des Verrats

Erotik in der Aufführungspraxis des



 Wissenschaftlicher Verlag Trier

Rehmet, Mirjam Nikola: Poesie des Verrats –
Erotik in der Aufführungspraxis des *Teatro Oficina*. /
Mirjam Nikola Rehmet. -
Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008
(Prospekte; 11)
ISBN 978-3-86821-062-0

Umschlagabbildung: Osvaldo Gabrieli

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008
ISBN 978-3-86821-062-0

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Tel. (0651) 41503, Fax 41504
Internet: <http://www.wvttrier.de>
E-Mail: wvt@wvttrier.de

„Ich habe bereits erwähnt, dass der Begriff der Poesie
labil und zeitgebunden ist,
doch die poetische Funktion, die Poetizität, (...)
ist ein Element sui generis,
ein Element,
das sich nicht mechanisch auf andere Elemente zurückführen lässt [...]
Meist ist die Poetizität lediglich Bestandteil
einer komplexen Struktur,
doch ein Bestandteil,
der die übrigen Elemente notwendigerweise verändert
und die Beschaffenheit des Ganzen mitbestimmt.
Genauso ist etwa das Öl (Oleij) bei Tisch
kein besonderer Gang
und auch nicht eine zufällige Beigabe,
eine mechanische Komponente
es ändert den Geschmack des ganzen Essens,
und bisweilen ist seine Funktion so bestimmend,
dass der Fisch seine ursprüngliche Bezeichnung verliert
und in „olejovka“ (Ölsardine) umgetauft wird.“

Roman Jakobson: *Was ist Poesie*

„Die Erotik ist sublimierte Sexualität: Metapher.
Agens des erotischen wie des poetischen Aktes ist die Imagination.
Sie ist die Kraft, die den Sexus in Zeremonie und Ritus verwandelt,
Sprache und Rhythmus und Metapher.“
„Die Beziehung der Poesie zur Sprache ähnelt jener der Erotik zur Sexualität.“
„Poesie und Erotik haben ihren Ursprung in den Sinnen,
aber sie enden mit diesen nicht.
Indem sie sich entfalten, erfinden sie imaginäre Formen:
Gedichte und Zeremonien.“

Octavio Paz: *Die Doppelte Flamme*

„Die Wahrheit der Erotik ist der Verrat.“

Georges Bataille: *Die Erotik*

Danksagung

Vorneweg möchte ich mich bei allen bedanken, die zur Entstehung der vorliegenden Studie beigetragen haben.

Ich danke insbesondere

dem *Teatro Oficina Uzyna Uzona* (2005) – vor allem den interviewten Akteuren/innen – für die Disponibilität und Offenheit,

Prof. Dr. Flavio Aguár, Prof. Dr. Ligia Chiappini, Prof. Dr. João Roberto Faría, Prof. Dr. Joachim Fiebach, Prof. Dr. Helmar Schramm und Prof. Dr. Berthold Zilly,

meinen Eltern, Juliane Fuchs, Stephan Haufe, Katinka Königstein und Juliane Neumann.

Inhaltsverzeichnis

1. PROLOG	1
2. LEBENSLAUF MIT BRÜCHEN	5
2.1 Teat(r)o Oficina	5
2.2 Der lebende Mythos	12
3. LEBENSPRINZIPIEN	17
3.1 Anthropophagisches Theater – Theater des „LINKS“	17
3.2 Te-Ato	27
3.3 Transformation von Tabu in Totem	36
3.4 Desmassacrar o Massacre	47
3.5 Tragycomédiorgyia	57
3.6 Ser Estando	73
4. LEBENSBEWEGUNGEN: TOD UND WIEDERAUFERSTEHUNG	91
4.1 Die literarische Vorlage und das Projekt <i>Os Sertões</i>	91
4.1.1 Der politische Konflikt im Rahmen der <i>Scientia Sexualis</i> in Brasilien	92
4.1.2 Der Roman <i>Os Sertões</i> von Euclides da Cunha	95
4.1.3 Das Projekt <i>Os Sertões</i>	100
4.2 Vom Sinn zur Sinnlichkeit	106
4.2.1 Vierundzwanzig Stunden in einer Minute: <i>Os Sertões</i> im Überblick	107
4.2.2 Vom Text zur Aufführung: <i>Ser Estando</i>	110
4.2.3 <i>Anthropophagische</i> Dramaturgie des Zyklus: <i>Tragycomédiorgyia</i>	116
4.3 Zum (über)sinnlichen Sinn der Sinnlichkeit – der theatrale Diskurs	122
4.3.1 Brüche, Übergänge – „Wendezeit“?	122
4.3.2 Transformation von Tabu in Totem: Vom <i>Sertão</i> zum <i>Ser-tã(nej)o</i>	124
4.3.3 Die Geschichte der Erotik demassakrieren	134
4.4 Rezeption von <i>Os Sertões</i>	141
4.4.1 Theater oder Shopping? Rezeption in Brasilien	142
4.4.2 Rezeption in Berlin: Haben „die Deutschen schwarzes Blut?“	146

5. EPILOG	153
6. ANHANG	157
6.1 Quellenangaben	157
6.2 Interviews mit Akteuren/innen des <i>Teatro Oficina Uzyna Uzona</i>	172
Adão Filho	173
Anna Guilhermina	178
Aury Porto	183
Camila Mota	189
Danilo Tomic	299
Felix Luiz Carlos de Oliveira Ferreira	204
Fioravante Conceição de Almeida	208
Haroldo Costa Ferrari	214
Irene Selka	220
Zé de Paiva	225
Leticia Coura	230
Luciana Domschke	234
Marcelo Drummond	240
Mariano Mattos Martins	245
Sylvia Prado Lopes	249
Interview mit dem Regisseur José Celso Martinez Corrêa von <i>Deutsche Welle World</i>	257

1. Prolog

Spiele mit Sexualität haben Konjunktur im deutschen Theater. 2006 eröffnet am Potsdamer Platz die erste Erotikgastronomiestätte „Belle e Fou“. „Die Zauberflöte“ wird von Hans Neuenfels als Phallusoper inszeniert. Annie Sprinkle schenkt allen Interessierten an der Volksbühne live Einblick in ihren Muttermund und dreißig Jahre ihres Daseins als „Post Porn Modernist“. Im Thalia-Theater Hamburg lässt Nicolas Steemann in Jelineks Stück „Ulrike Maria Stuart“ eine sprechende Vagina auftreten, was dumpf an die – erfolgreich auf den deutschen Bühnen herumgeisternden – „Vagina-Monologe“ erinnert.

Erotik ist längst gesellschaftsfähig. Sie kommt als konsumierbares Spektakel, als psychoanalytische, intellektualisierte oder (post-)pornographische Gesellschaftskritik zum Ausdruck, aber von erotischer Intensität ist wenig zu spüren.

Anders in der Theaterpraxis des brasilianischen *Teatro Oficina Uzyna Uzona*, das im September 2005 mit dem vierundzwanzigstündigen Aufführungszyklus *Os Sertões* und einer aus sechzig Akteuren/innen bestehenden Kompanie an der Berliner Volksbühne gastierte. Die zuweilen kraftvolle, zuweilen subtile erotische Energie bannte sowohl die Aufmerksamkeit des Publikums als auch die der Medien. Die nackte Körperlichkeit und die mitunter brutal direkte Sinnlichkeit in den Aufführungen wurden von der Boulevardpresse für die Inszenierung eines Medienspektakels genutzt, während Künstler- und Intellektuellenkreise die ekstatischen Exzesse und das auf Interaktion angelegte Spiel an die eigene, verschüttete, in Nietzsches Tradition stehende dionysische Theaterkultur erinnern.

Nicht nur in der Praxis, sondern auch in dem in Deutschland 2005 herausgegebenen Lexikon zur Theatertheorie klafft zwischen Erfahrung (ästhetische) und Event (Ereignis) eine erotische Lücke. Im Nachschlagewerk der „Ästhetischen Grundbegriffe“ hingegen existiert ein ausführlicher Artikel zu Erotik – doch von Theater ist nirgends die Rede. Eine fünfbandige Genealogie zum „Mimus Eroticus“ zeichnet zwar historische Hoch- und Tiefpunkte erotischer Inszenierungen in der abendländischen Kultur nach, aber dem erotischen Zauber des *Teatro Oficina* komme ich dadurch nicht näher. Da keine explizit theaterwissenschaftliche Theorie zur Erotik existiert, möchte die vorliegende Studie anhand der Aufführungspraxis des *Teatro Oficinas* einige ausgewählte, für das Theater relevante Aspekte von Erotik beleuchten.

Die Relevanz von Erotik für die Theaterwissenschaften liegt in ihrem Wesen als vermittelnde Instanz zwischen Dichotomien (Geist/Körper, Subjekt/Objekt, „heilig“/„profan“), die sie verbindet, aber nie vereint. Erotik koppelt Manifestationen des Geistes an körperliche und sinnliche Erfahrungsgehalte und thematisiert sie in Bezug zur sozialen Umgebung. Dabei verschränken sich Körper und Geist: Der Geist kann zur Leidenschaft und Leidenschaft kann vergeistigt werden. Auch der Subjektbegriff erfährt in der Erotik einen Perspektivenwechsel. Die erotische Erfahrung, bei der sich Selbst-Erkentnis und Selbst-Auflösung gegenseitig bedingen, während die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt weichen, stellt die Frage nach der Verortung des Selbst

in der Welt stets neu. Da sich die zugleich zersetzenden und verbindenden Dynamiken der Erotik im Spannungsfeld zwischen Konstitution von Kultur und dem Ausdruck unmittelbar vitaler Impulse vermittelnd abspielen, greifen sie subversiv oder unterstützend (wie z.B. in der Werbung) in das herrschende Zivilisationsmodell ein. Erotik kennzeichnet nicht nur den Spielraum sexueller Energie als schöpferische Quelle, sondern auch den ihrer Simulation.

Der Anspruch auf poetische Indirektheit, die Möglichkeit zur Transzendenz, die Erotik in sich trägt, ihr subversiver und zugleich verbindender Charakter, ihr verräterisches Wesen, ihre Doppeldeutigkeit, das Spiel zwischen Verbergen und Enthüllen, in dem sie sich entfaltet, die Inszenierung des Aufschubs von Begehren ins Unendliche – all das macht sowohl den Marktwert als auch das lebendige Potential von Erotik für das Theater aus. Als Konsequenz des Ausschöpfens von Erotik im Bereich des Konsumartikelmarketing scheinen die hiesigen Theatermacher/innen einen posterotischen Panzer oder pornographischen Zynismus als letzte Überlebensstrategie zu betrachten.

Was aber unterscheidet die Erotik im *Teatro Oficina* von den sexuellen Spielen auf den deutschen Bühnen? Erstens bricht die Kompanie radikal mit der hierzulande (allen Innovationen zum Trotz) weiterhin verbreiteten Guckkastenästhetik, die nach bestimmten Kategorien trennt sowie Distanzen und Hierarchien sichert. Stattdessen treten die Akteure/innen der Kompanie in eine unmittelbare Beziehung mit dem auf vielfältige Weise zur Interaktion aufgeforderten Publikum. Entscheidend ist letztlich jedoch, dass der Kontakt *erotisch* hergestellt und aufrechterhalten wird, dass das Publikum zum Handeln *verführt* wird, dass der gemeinsam erlebte Augenblick im Theater *exzessiv* und *ekstatisch* gefeiert wird. Erotik hat dabei für das *Teatro Oficina* eine recht umfassende Bedeutung, mit der auch ein anspruchsvolles Anliegen verbunden ist: Erotik wird als Synthese vitaler Impulse verstanden, als Lebensenergie, als LebensArt, als „Ästhetik der Existenz“ (Foucault), als „Lust am Menschsein“ (Baudrillard). Die subversiven Wirkungen von Erotik sollen „menschliche Transformation“, Verwandlung und Integration individueller, gesellschaftlicher und politischer Krisen bewirken. Dementsprechend kommt Erotik auch in den Aufführungen in all ihren Facetten zum Ausdruck: zum einen als Ware, als Topos, als Mittel der Repräsentation, als vom Geist her negativ bestimmte Sinnlichkeit, als hinter die Kulissen von Wissenschaft und Sprache verlegte „Sexualität“, gegen die sich das *Teatro Oficina* wenden will. Zum anderen wird Erotik verstanden und eingesetzt als Mittel der Subversion, als verräterische, zersetzende Bewegung, als inneres Begehren, als hinter erotischen Masken verborgene Lebensenergie.

In diesem Sinne wird Erotik auch in der vorliegenden Studie vornehmlich aus anthropologischer Perspektive betrachtet, wobei ich mich insbesondere auf den „Erotismus“ des französischen Philosophen Georges Bataille stütze.

Doch das *Teatro Oficina* lässt sich nicht mit einer Erotiktheorie fassen. Vielmehr entzieht sich die Kompanie mit ihrer Aufführungspraxis allen Kategorisierungen, wengleich sich in etlichen, zum Teil divergierenden Erotikkonzepten ein Aspekt findet, der sich für die Analyse der Theaterarbeit des *Teatro Oficina* eignet. Dies liegt

einerseits an der Strategie der Gruppe, denn – wie ein Akteur in einem Interview sagt: „Alle Dinge, die die Menschheit erfunden hat, nehmen wir in unsere Aufführungen auf: Es gibt Kolonialismus, Gewalt, Pornographie, Liebe, Friede, Kampf, Gegensätze, denn wir wollen nicht bei einer einseitigen Darstellung bleiben.“ Dieses synthetische Denken und Handeln ist charakteristisch für das Erotische in der Aufführungspraxis des *Teatro Oficina*. Die in der abendländischen Tradition verbreitete Differenzierung zwischen einer seelisch-geistig bestimmten platonischen Erotik und leidenschaftlich-körperlicher Sinnlichkeit hat im Erotikverständnis des *Teatro Oficina* keine Gültigkeit. Andererseits muss in Betracht gezogen werden, dass europäische Erotikkonzepte, welche durch die Kolonisierung in Brasilien verbreitet wurden, mit verbliebenen Spuren der indigenen Erotikkultur und der afro-brasilianischen Erotiktradition ineinander greifen. Infolgedessen sprengt das erotische Handeln der Kompanie abendländische Erotiktheorien.

Deshalb habe ich mich entschieden, die vorliegende Studie so anzulegen, dass die hierzulande wenig bekannte Aufführungspraxis des *Teatro Oficina* im Zentrum und die Erotiktheorien in der Peripherie stehen. So wird denn auch mit einem historischen Einblick in den Werdegang der Kompanie begonnen. Es folgt ein halb theoretisch, halb praktisch angelegter Teil, der einigen zentralen Prinzipien nachgeht, die das *Teatro Oficina* seiner Aufführungspraxis zugrunde legt. Die Bedeutung der erotischen Grundsätze des *Teatro Oficina* wird anhand ausgewählter Theorien erläutert und an Beispielen aus der Theaterpraxis oder Aussagen der Akteure/innen beziehungsweise des Regisseurs veranschaulicht. Ausschlaggebend für die Auswahl der Theorien war einerseits die Frage nach ihrer Eignung im Hinblick auf das jeweils zu erklärende Prinzip, andererseits richtet sich mein Blick auch auf Theorien, mit denen sich der Regisseur und die Gruppe identifizieren. Denn auch ich will eine einseitige Darstellung vermeiden. So werden europäische Erotiktheorien mit der Aufführungspraxis des *Teatro Oficina* konfrontiert und umgekehrt, um der Relevanz von Erotik in der Theaterarbeit der brasilianischen Kompanie auch im Hinblick auf die hiesige Theaterlandschaft nachgehen zu können. Dabei wird eine künstlerische Linie von der deutschen Spätromantik (Friedrich Nietzsche) über die europäische (Georges Bataille / Ludwig Klages) und brasilianische (Oswald de Andrade) Avantgarde bis hin zum Neobarock / Postmoderne (Jean Baudrillard) verfolgt. Die theoretische Vielfalt und die Tatsache, dass dabei die Erotikkonzepte zuweilen einer freien Interpretation ausgesetzt oder in manchen Aspekten widerlegt werden, mag als wissenschaftliches Manko betrachtet werden, ist aber durch die Komplexität des Untersuchungsgegenstands – *Teatro Oficina* – bedingt. Diese von mir so genannten Lebensprinzipien werden in für sich abgeschlossenen Kapiteln behandelt und sind durch Fußnoten gleichsam miteinander verlinkt, weswegen auf eine Überleitung zwischen den Kapiteln verzichtet wird.

Im dritten Teil der Arbeit wird der aktuelle Aufführungszyklus *Os Sertões (Krieg im Sertão)* in Anlehnung an die Lebensprinzipien untersucht. Trotz der heute in der Theaterwissenschaft zum Teil verbreiteten Abwendung von dem dramatischen Text ist ein erster Abschnitt der vielschichtigen literarischen Vorlage gewidmet, da die Inhalte

und auch der Text von entscheidender Relevanz für das Projekt *Os Sertões* des *Teatro Oficina* und daher meiner Ansicht nach unentbehrlich für ein Verständnis sind. Anschließend werden die Adaption des Romans im Probenprozess, die Besetzung und die Dramaturgie des Aufführungszyklus beleuchtet, gefolgt von einer Analyse ausgewählter Szenen, anhand derer Aspekte des theatralen Diskurses im Hinblick auf Erotik herausgearbeitet werden. Am Ende steht eine gegenüberstellende Momentaufnahme der Rezeption des Aufführungszyklus in Brasilien und Berlin.

Die Materialien, auf die ich mich stütze, setzen sich aus der Forschung in São Paulo, der Rezeption der Aufführungen bei dem Gastspiel des *Teatro Oficina* in Berlin und der schon erwähnten Recherche zur Erotik zusammen. Ein dreimonatiger Brasi-lienaufenthalt im Rahmen einer vom DAAD (mit)finanzierten Forschungsreise ermöglichte mir eine empirische und theoretische Forschung vor Ort. Teil der empirischen Forschung ist die teilnehmende Beobachtung an den Proben, an dem Körper- und Wahrnehmungstraining sowie anderen damals im Rahmen des Theaters stattfindenden Aktivitäten. Dazu gehören außerdem informelle Gespräche und Leitfaden orientierte Interviews mit siebzehn Akteuren/innen der Kompanie und der Regieassistentin Camila Mota. Mein Interesse galt dabei weniger der mystifizierten Person des Regisseurs als dem „Theaterkollektiv“ (wie die einzelnen sich darin verorten und wie mit der Heterogenität der Gruppe umgegangen wird), der Schauspielarbeit und dem Kontakt der Akteure/innen mit dem Publikum in Berlin. Um den Akteuren/innen selbst eine Stimme zu geben, sind die meisten Interviews im Anhang abgedruckt. Da ein Interview mit dem Regisseur aus zeitlichen Gründen nicht möglich war, wurde ein für die Studie relevantes Interview übersetzt, das im Anhang einzusehen ist.

Die theoretische Forschung vor Ort stützt sich auf den Aufenthalt an der Universidade de São Paulo (USP), die mir Zugang zur theaterwissenschaftlichen Bibliothek sowie den dort vorhandenen Materialien zum *Teatro Oficina* gewährte und Gespräche mit den Professoren Flavio Aguiar und João Roberto Faria ermöglichte.

Die Arbeit basiert außerdem auf der Sichtung der Verfilmung der *Teatro Oficina*-Inszenierung von „O Rei da Vela“, Videoaufzeichnungen der ersten drei Teile des Aufführungszyklus von 2003, älteren und aktuellen Programmheften zum Zyklus, den aktuellen Textbüchern zu allen Aufführungen und der von Berthold Zilly übersetzten zweisprachigen Fassung der Texte für das Gastspiel der Kompanie an der Volksbühne Berlin, ferner einer Videodokumentation zur Teilnahme des *Teatro Oficina* an den Ruhrfestspielen in Recklinghausen von 2004, der Aufzeichnung der BRISANT-Sendung „Pornotheater“ vom 15.9.2005, dem gesamten Pressespiegel sowohl zu den Aufführungen in Berlin als auch in Recklinghausen.