

ABLENKUNG UND LENKUNG

SERGE HONEGGER
ZU DEN REGIEBEMERKUNGEN BEI
JOHN VON DÜFFEL, PETER HANDKE
UND FRANZ XAVER KROETZ

SCHWABE VERLAG



Serge Honegger

Lenkung und Ablenkung

**Zu den Regiebemerkungen bei John von Düffel,
Peter Handke und Franz Xaver Kroetz**

Schwabe Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur
Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Erschienen 2019 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpf

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-3896-4

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-3931-2

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind
Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabeverlag.ch

Inhalt

Zweiter Teil: Analyse der Dramentexte	127
4 Das Mündel will Vormund sein (Peter Handke)	129
4.1 Inhaltsübersicht zum vierten Kapitel	129
4.2 Uraufführung und Rezeption	130
4.3 Steuerungshandeln: Der Antrieb des Wollens	131
4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell'Arte	136
4.5 Autorität und symbolisches Kapital von Texten	142
4.6 Selbststeuerung: Fluch und Segen eigenverantwortlichen Handelns	149
4.7 Aufstand gegen autoritäre Inszenierungen der Schrift	154
4.8 Ergebnisoffene Spiele als Steuerungsziel	158
4.9 Die Vormundschaft des Textes	163
4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell'Arte	136

4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell'Arte

Mündel und Vormund bringen seit Hunderten von Jahren in unterschiedlichen Personifikationen und Konstellationen das Spannungsfeld zwischen Befehlen und Gehorchen, Steuern und Gesteuert-Werden zur Darstellung. *Das Mündel will Vormund sein* stellt allerdings keine postmoderne Version der Commedia dell'Arte dar. Handke setzt das eng mit dieser Theaterform verbundene erzählerische Motiv des Konflikts zwischen Herr- und Dienerschaft ein, um zu einer produktiven Auseinandersetzung mit der Rezeption dieser schriftlosen Theaterform einzuladen. Diese hat ihre Wurzeln in der griechischen und römischen Antike. Handke lotet die Differenz zwischen einem Geschehen aus, das präskribiert ist, und einem, das nicht ins Wort gehoben und der individuellen Konstruktion der Rezipienten überlassen

wird. Die Commedia dell'Arte steht seit Mitte des 16. Jahrhunderts für eine volkstümliche, theatrale Ausdrucksweise, bei der nicht das von einem Text vorgegebene Reden im Vordergrund steht, sondern das nicht gesprochene Geschehen sowie improvisatorische Elemente (vgl. Klotz 2013:89–94).¹²⁵ Sie verkörpert einen bedeutenden Traditionsstrang des Theaters, der nicht so sehr an die Schrift gebunden ist. Entsprechende Aufführungen setzen auf die individuellen Freiheiten und Improvisationskünste der Schauspieler: «Was auf der Bühne abläuft, stützt sich lediglich auf ein skizziertes Szenario. Es vermerkt die Schauplätze sowie den Gang der Handlungen und die Szenenfolge.» (Klotz 2013:91) Dasselbe gilt für die populären Pantomimen in England, die gemäss Grund (2002:99) zwar auf einer Textvorlage basierten, «die aber in der Aufführungspraxis zumeist bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde». Die traditionell subversiven Erzählstränge der Commedia dell'Arte lenken die Sympathien des Publikums auf die Seite der Diener, Mündel und Untergebenen. Diesen gelingt es, mit Witz und Schlaueit den Sieg gegenüber den Obrigkeiten davonzutragen. Handke löst diese von Gegensätzen bestimmte Dramaturgie auf. Das Agieren und die Charaktereigenschaften von Vormund und Mündel stützen sich in seinem Damentext nur lose auf die traditionellen Handlungsraaster der Commedia dell'Arte, wie sie in der Studie von Jaffe-Berg (2015) oder in der Interviewsammlung von Sesso (2015) kommentiert werden.

Von den Regiebemerkungen in *Das Mündel will Vormund sein* wird die Bühne als von Seitenbegrenzungen sowie von einem abgeschlossenen Hintergrund und einem Vorhang eingefasst beschrieben (vgl. Handke 1969c:157).¹²⁶ Die Erzählinstanz lässt die Bühne hell und dunkel werden, bestimmt über Sichtbares wie auch Verborgenes und verordnet, wann sich der Vorhang öffnet oder schliesst. Sie spielt mit «dem ihm immanenten Versprechen, sich zu öff-

¹²⁵ Bessenbacher (2015) diskutiert die Wiederbelebung der Commedia dell'Arte sowie ihre motivische Verarbeitung in der Dramatik des 20. Jahrhunderts in seiner Studie aus dem Jahr 2015. Dort behandelt er neben Handkes *Kaspar* (1968) Damentexte von Hugo von Hofmannsthal, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ödön von Horváth, Wolfgang Hildesheimer, Thomas Bernhard, George Tabori und Botho Strauß.

¹²⁶ Die Bühnensituation in *Das Mündel will Vormund sein* ruft damit auch den bekannten literarischen Topos vom Theater im Theater auf (vgl. Fischborn 2013:11).

4 Das Mündel will Vormund sein (Peter Handke)

4.4 Gioco estemporaneo e senza controllo della Commedia dell'Arte (traduzione in italiano da traduttore google)

Per centinaia di anni, protezioni e guardiani hanno rappresentato la tensione tra comandare e obbedire, controllare ed essere controllati, in diverse personificazioni e costellazioni. *Das Mündel will Vormund sein*, tuttavia, non rappresenta una versione postmoderna della Commedia dell'Arte. Handke utilizza il motivo narrativo del conflitto tra padrone e servitore, strettamente legato a questa forma di teatro, per invitare un produttivo esame della ricezione di questa forma di teatro senza scrittura. Ciò affonda le sue radici nell'antichità greca e romana. Handke esplora la differenza tra un evento prescritto e uno non verbalizzato ed è lasciato alla costruzione individuale del destinatario.

Dalla metà del XVI secolo la Commedia dell'Arte rappresenta una forma espressiva popolare e teatrale, in cui l'accento non è sul discorso dettato da un testo, ma piuttosto sugli eventi non detti e sugli elementi improvvisati. Incarna un importante filone della tradizione teatrale che non è così legato alle scritture. Le performance corrispondenti si basano sulla libertà individuale degli attori e sulle capacità di improvvisazione: "Ciò che accade sul palco si basa esclusivamente su uno scenario abbozzato. Annota i luoghi, il corso delle azioni e la sequenza delle scene". (Klotz 2013:91)¹²⁵ Lo stesso vale per le pantomime popolari in Inghilterra, le quali, secondo Grund (2002:99), erano basate su un testo, "ma nella pratica esecutiva questo veniva solitamente modificato in modo irriconoscibile". I filoni narrativi tradizionalmente sovversivi della Commedia dell'Arte dirigono le simpatie del pubblico verso i servi, i reparti e i subordinati. Riescono a vincere contro le autorità con arguzia e intelligenza. Handke dissolve questa drammaturgia determinata dagli opposti. Nel suo testo drammatico, le azioni e i tratti caratteriali del tutore e della tutela **si ispirano solo vagamente agli schemi narrativi tradizionali della Commedia dell'Arte, come commentato nello studio di Jaffe-Berg (2015) o nella raccolta di interviste di Sesso (2015).**

Dai commenti del regista in *The Ward Wants to Be a Guardian*, il palcoscenico è descritto come circondato da confini laterali, nonché da uno sfondo chiuso e da un sipario (cfr. Handke 1969c: 157).¹²⁷ L'istanza narrativa rende la scena chiara e oscura, determina ciò che è visibile così come ciò che è nascosto e detta quando il sipario si apre o si chiude. Gioca con "la promessa intrinseca di aprire e rivelare ciò che è nascosto" (Landfester 1995:237).¹²⁷ Tuttavia, il palcoscenico del proscenio, come previsto dal testo drammatico di Handke come cornice esterna dell'azione, non è il luogo di origine principale delle rappresentazioni estemporanee. Il palcoscenico del proscenio è parte di un sistema teatrale che, a differenza delle compagnie teatrali itineranti, funziona secondo regole che si sono sviluppate solo nel corso dell'istituzionalizzazione della forma d'arte teatrale (cfr. Pfister 1997: 42-44). Secondo Schöne (1964:217), il principio architettonico del proscenio risale al tardo Rinascimento. Fu ulteriormente sviluppato in epoca barocca e perfezionato nel teatro borghese. Il palco del proscenio non soddisfaceva solo le esigenze della rappresentanza politica. Dal XVIII secolo in poi fu inteso anche come istituzione disciplinare, educativa o di intrattenimento. La disposizione architettonica serviva sia a regolare il comportamento e le direzioni di visione del pubblico, sia a incanalare il libero gioco degli attori sulla scena. La disposizione della scena e dei posti a sedere sul palco del boccascena si basa sulla posizione ideale dei sovrani. Sono gli unici che possono seguire ciò che accade dalla prospettiva centrale (cfr. Cristiani 2016:67). Per tutti gli altri spettatori del pubblico, questo modello rappresenta una costruzione che li assegna a una posizione di osservatore meno privilegiata. Handke utilizza un espediente simbolico per rappresentare gli eventi dei suoi due personaggi in lotta per la tutela. Ciò implementa architettonicamente un programma culturale che si concentra sul consolidamento delle gerarchie sociali, sulla separazione tra il palco e il pubblico e sulla chiara distinzione tra "forme non illusionistiche e illusionistiche" (Müller-Wood 2009: 152).¹²⁸ Gli eventi scenici sono separati dalla vita quotidiana come immagine attraverso la cornice del portale, che invita il pubblico a interpretare gli eventi simbolici presentati. Allo stesso tempo, viene loro offerta anche l'opportunità di seguire a distanza gli eventi sul palco e di impegnarsi in un approccio critico e riflessivo su ciò che viene presentato. Il ricorso di Handke al modello della *peep-box*, associato all'autorità e al punto di vista dell'osservatore ideale, rappresenta una provocazione e una critica teatrale nei confronti del testo drammatico *The Ward Wants to Be a Guardian*.

¹²⁵ Bessenbacher (2015) discute nel suo studio del 2015 della rinascita della Commedia dell'Arte e della sua elaborazione motivica nel dramma del XX secolo. Lì si occupa di Handkes Kaspar (1968) Testi drammatici di Hugo von Hofmannsthal, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ödön von Horváth, Wolfgang Hildesheimer, Thomas Bernhard, George Tabori e Botho Strauß.

¹²⁶ Anche la situazione scenica di *The Ward Wants to Be a Guardian* richiama il noto topos letterario del teatro nel teatro (cfr. Fischborn 2013:11).

¹²⁷ Secondo Barthes (1981:84), il palcoscenico italiano è uno spazio di inganno: "Tutto accade qui in un interno di surrettizia apertura, un interno che è sorpreso, osservato e assaggiato da uno spettatore seduto al buio. Questo spazio è teologico, è lo spazio della colpa".

¹²⁸ Müller-Wood (2009:153 ss.) mostra gli sviluppi storico-teatrali basati sui diversi possibili usi dello spazio scenico: "Questi sviluppi si muovono all'interno di uno spettro di forme non illusionistiche e illusionistiche, con il teatro ambientale a un'estremità l'area di gioco e l'auditorium si fondono completamente l'uno nell'altro (ad esempio nel teatro medievale così come forme teatrali sperimentali istituzionalizzate (come il teatro di strada); dall'altro, il palcoscenico del boccascena, che separa nettamente il palco e il pubblico, creando l'impressione di un'illusione assoluta". (ibid.)

Il dispositivo incarna un contrasto fondamentale rispetto alle norme considerate valide nell'organizzazione della convivenza sociale dei tempi moderni.¹²⁹ D'altra parte, Handke utilizza il modello del *peep show* per illustrare le strutture gerarchiche inerenti all'istituzione teatrale. Ciò si riflette, ad esempio, nella divisione del pubblico nell'auditorium. Agli spettatori vengono assegnate posizioni di osservatore più o meno privilegiate (anche attraverso appositi modelli di pricing). Il pensiero gerarchico è evidente anche nella lotta per la leadership tra le autorità autoriali dei produttori di testi drammatici e quelli responsabili della regia, o nell'inclusione ed esclusione di certi discorsi considerati rilevanti o irrilevanti per il programma culturale dominante.

La Commedia dell'Arte, a cui Handke fa riferimento nel suo testo drammatico, appartiene a una forma di teatro che veniva rappresentata anche sui palcoscenici istituzionalizzati. Tuttavia, si basa su un ambiente esterno alle strutture rappresentative in cui coloro che detengono posizioni di potere politico e sociale amano riflettersi. La Commedia dell'Arte ha celebrato i suoi maggiori successi prima che iniziasse la letterarizzazione della pratica teatrale (cfr. Theile 1997:43). Come mostra il testo drammatico di Handke, la produzione drammatica attinge fino ai giorni nostri a motivi e personaggi da questa fonte (cfr. Vollmer 2011: 9). Nel XVIII secolo si tentò di sradicare il carattere incontrollato, anarchico e imprevedibile di forme teatrali come la Commedia dell'Arte (cfr. Primavesi 2008: 37–41). Rafforzando il ruolo del testo letterario-drammatico come mezzo per dirigere e controllare gli eventi drammatici sulla scena, a partire dall'Illuminismo si tentò di trasformare la scena in un'istituzione educativa e morale. Uno di questi galleggiava, tra le altre cose. Johann Christoph Gottsched raccontò i suoi pensieri nel 1730 nel suo saggio *Tentativo di poesia critica* (1730/1973) (cfr. anche Scherer 2013:65). In un teatro determinato dal linguaggio e dalla scrittura non c'era più spazio per il provvisorio, l'incompiuto, il momentaneo e l'imprevedibile. Consapevole della sua "debolezza" nel non fissarsi alla scrittura come pratica teatrale, la Commedia dell'Arte ha quindi utilizzato ripetutamente il "registro acuto", il discorso distaccato e orientato alla scrittura, e il discorso complicato dei personaggi come il Dottore a prendersi gioco e a criticare il corrispondente modo di esprimersi (cfr. Giesecke 2007:162).

Le rappresentazioni della Commedia dell'Arte si basano su corsi d'azione tradizionali e fissi e su concetti di carattere schematici (cfr. Klotz 2013:93). Il mercante Pantalone, che viene caratterizzato come "ricco, avaro e sospettoso" (ibid. 94), ha spesso il ruolo di determinare le sorti di un rione. Questo ostacola sempre i suoi piani perché ha piani completamente diversi. In questo senso, la rappresentazione del reparto nel testo drammatico di Handke si basa su uno schema caratteriale noto dalla tradizione per il suo carattere ribelle e la sua intelligenza. Certe caratteristiche della corsia di Handke ricordano anche i cosiddetti Zanni (derivato da Gianni = Hans, Hanswurst). Protestano contro le figure autoritarie Pantalone e Dottore (cfr. Theile 1997:50, Vollmer 2011:19). Le informazioni sul costume nel testo drammatico di Handke possono essere collegate anche alla Commedia dell'Arte. Queste stabiliscono che tutori e persone in custodia debbano indossare semimaschere (cfr. Handke 1969c:158, 160). Questo pezzo di costume rappresenta un elemento importante nella Commedia dell'Arte per caratterizzare chi lo indossa (cfr. Czarniawska 1997:382). Le maschere nascondono il "vero" volto, provocano l'indeterminatezza e l'ambiguità della persona dietro di loro ed enfatizzano il corpo pantomimico come mezzo di comunicazione. Sono inoltre facili da togliere e indossare e ti permettono di assumere una nuova identità e cambiare il tuo codice di abbigliamento in un breve periodo di tempo.

In sintesi, si può affermare che gli eventi drammatici di *The Ward Wants to Be a Guardian* si svolgono all'interno di un modello autoritario. Il testo drammatico non solo utilizza il palcoscenico come "teatro di controllo" per rappresentare gli eventi, ma chiarisce anche il modello attraverso riferimenti all'ordine di scrittura. Il gioco libero e l'improvvisazione hanno con questo un rapporto conflittuale. La sceneggiatura, che specifica nel testo drammatico ciò che dovrebbe essere detto e negoziato sul palco, limita la libertà dell'attore e controlla le azioni mostrate sul palco. Ciò si estende alle complesse strutture narrative conosciute dalle commedie e dalle tragedie, con le quali il testo drammatico lascia che le azioni conducano ad un "lieto fine" o ad una catastrofe. Handke trasferisce questo rapporto carico di tensione tra determinazione e apertura nel processo narrativo con cui scrive gli eventi in scena. Si oscilla tra un modo di comunicazione estremamente dettagliato da un lato e un modo di comunicazione ellittico dall'altro (vedi capitolo 4.9). In tal modo, Handke affronta anche un aspetto importante della modalità di leadership semi-direttiva dei testi drammatici. Nella loro forma scritta, creano la capacità di agire in primo luogo servendo i team di produzione come prerequisito per ulteriori decisioni (cfr. Sandbothe 2003:12). In questo senso, l'ordine della scrittura si basa su un modello che non solo sancisce autorevolmente, ma abilita anche la capacità di risposta – a condizione che il quadro sociale e istituzionale consenta un processo di comunicazione a più voci che consenta la libertà lasciata dal semi – la natura opaca della scrittura del discorso può essere utilizzata in modo produttivo.

¹²⁹ A differenza dell'età barocca, la struttura della modernità è determinata, come scrive Luhmann (2008:313), "dal fatto che non esiste più un luogo adeguato per osservare il mondo. Non esistono luoghi privilegiati dove si possa vedere la situazione e poi comunicarla agli altri. Quindi non esiste più una "buona società" nel senso in cui sei sicuro di non commettere un "passo falso" e in cui sei sicuro di conoscere le regole". Anche il modello *peep-box* è tornato ad essere di nuovo rilevante in modo preoccupante, soprattutto nell'era della tecnologia di sorveglianza, delle attività di raccolta dati e del Grande Fratello. Qui il pubblico barocco e lo spazio scenico si sono scambiati di posto. Il pubblico non vede più nulla. Vengono osservati e valutati in base alle loro azioni da dispositivi tecnologici.

nen und den Blick auf das Verborgene freizugeben» (Landfester 1995:237).¹²⁷ Die Guckkastenbühne, wie sie von Handkes Damentext als äusserer Rahmen des Handlungsortes vorgegeben wird, ist allerdings nicht der primäre Herkunftsort der Stegreifspiele. Die Guckkastenbühne gehört einem Theatersystem an, das im Gegensatz zu den herumziehenden Wandertheatertruppen nach Regeln funktioniert, die sich erst im Verlauf der Institutionalisierung der Kunstform Theater ausbildeten (vgl. Pfister 1997:42–44). Das architektonische Prinzip der Guckkastenbühne stammt nach Schöne (1964:217) aus der Spätrenaissance. Es wurde im barocken Zeitalter weiterentwickelt und im bürgerlichen Theater verfeinert. Die Guckkastenbühne befriedigte nicht nur politische Repräsentationsbedürfnisse. Sie wurde ab dem 18. Jahrhundert auch als Disziplinierungs-, Bildungs- oder Unterhaltungsanstalt verstanden. So diente das architektonische Dispositiv sowohl zur Regelung von Verhaltensweisen und Blickrichtungen der Zuschauer als auch zur Kanalisierung des freien Spiels der Darsteller auf der Bühne. Inszenierung und Sitzordnung richten sich bei der Guckkastenbühne am idealen Standpunkt der Herrschenden aus. Diese können als Einzige das Geschehen aus der Zentralperspektive verfolgen (vgl. Christians 2016:67). Für alle anderen Zuschauer im Publikum stellt dieses Modell eine Konstruktion dar, die sie einer weniger privilegierten Beobachterposition zuweist. Handke greift damit für die Geschehensdarstellung seiner beiden um Vormundschaft ringenden Figuren ein symbolträchtiges Dispositiv auf. Mit diesem wird architektonisch ein Kulturprogramm umgesetzt, das auf die Zementierung gesellschaftlicher Hierarchien, die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum sowie auf die klare Unterscheidung zwischen «nicht-illusionistischen und illusionistischen Formen» (Müller-Wood 2009: 152) setzt.¹²⁸ Die Bühnenvorgänge sind durch den Rahmen des Portals als Bild

¹²⁷ Nach Barthes (1981:84) ist die italienische Bühne ein Raum der Täuschung: «Alles geschieht hier in einem Interieur von erschlichener Offenheit, einem Innenraum, der von einem Zuschauer überrascht, belauert und gekostet wird, welcher im Dunkeln sitzt. Dieser Raum ist theologisch, es ist der Raum der Schuld.»

¹²⁸ Müller-Wood (2009:153f.) zeigt die theaterhistorischen Entwicklungen anhand der verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten des Bühnenraums auf: «Diese Entwicklungen bewegen sich innerhalb eines Spektrums von nicht-illusionistischen und illusionistischen Formen, wobei sich am einen Ende das *environmental theatre* befindet, in dem Spielfläche und Zuschauerraum völlig ineinander übergehen (z. B. im mittelalterlichen Theater sowie

vom Alltagsleben abgesetzt, wodurch die Zuschauer zur Deutung des präsentierten, zeichenhaften Geschehens aufgerufen sind. Zugleich wird ihnen aber auch die Möglichkeit geboten, den Vorgängen auf der Bühne aus einer Distanz zu folgen und mit dem Präsentierten einen kritisch reflektierenden Umgang zu pflegen. Der Rückgriff Handkes auf das mit Autorität und idealem Beobachterstandpunkt verbundene Guckkastenmodell stellt in Bezug auf den Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* eine Provokation und eine Theaterkritik dar. Im architektonischen Dispositiv verkörpert sich einerseits ein fundamentaler Gegensatz zu Normen, die in der Moderne als gültig für die Organisation des gesellschaftlichen Zusammenlebens erachtet werden.¹²⁹ Andererseits veranschaulicht Handke über das Guckkastenmodell die der Institution Theater inhärenten hierarchischen Strukturen. Diese spiegeln sich beispielsweise in der Aufteilung des Publikums im Zuschauerraum. Den Theaterbesuchern werden mehr oder weniger privilegierte Beobachterpositionen zugewiesen (auch über entsprechende Preismodelle). Hierarchisches Denken zeigt sich ebenfalls im Gerangel um den Führungsanspruch zwischen den auktorialen Instanzen von Dramentextproduzenten und Regieverantwortlichen oder im Ein- und Ausschluss bestimmter Diskurse, die entweder als relevant oder irrelevant für das dominante Kulturprogramm erachtet werden.

Die Commedia dell'Arte, auf die Handke in seinem Dramentext verweist, gehört zu einer Theaterform, die zwar auch auf den institutionalisierten Büh-

in experimentellen Theaterformen der Gegenwart wie dem Strassentheater); am anderen die Guckkastenbühne, die Bühnen- und Zuschauerraum klar voneinander trennt und so den Eindruck absoluter Illusion herstellt.» (ebd.)

¹²⁹ Im Gegensatz zum barocken Zeitalter ist die Struktur der Moderne dadurch bedingt, wie Luhmann (2008:313) schreibt, «dass es keinen richtigen Platz mehr für die Beobachtung der Welt gibt. Es gibt keine privilegierten Plätze, wo man sieht, was der Fall ist, und es den anderen dann mitteilen kann. Es gibt also keine ‹gute Gesellschaft› mehr in dem Sinne, dass man sicher ist, keinen ‹Faux Pas› zu begehen, und wo man sicher ist, die Regeln zu kennen». Auch hat das Guckkastenmodell gerade im Zeitalter von Überwachungstechnologie, Datensammelaktivitäten und Big Brother wieder an beunruhigender Relevanz gewonnen. Hier haben der barocke Publikums- und Bühnenraum die Plätze getauscht. Die Zuschauer sehen gar nichts mehr. Sie werden beobachtet und aufgrund ihres Agierens von technologischen Apparaturen ausgewertet.

nen gezeigt wurde. Beheimatet ist sie aber in einem Umfeld, das sich ausserhalb jener Repräsentationsstrukturen findet, in denen sich die Funktionsträger politischer und gesellschaftlicher Machtpositionen gerne spiegeln. Die grössten Erfolge feierte die Commedia dell'Arte, bevor die Literarisierung der Theaterpraxis einsetzte (vgl. Theile 1997:43). Wie Handkes Dramentext zeigt, greift die Dramenproduktion aber bis in die Gegenwart auf Motive und Figuren aus diesem Fundus zurück (vgl. Vollmer 2011:9). Im 18. Jahrhundert wurde versucht, mit der Propagierung eines stärker von der Literatur bestimmten Theaters im Zuge der «Lesekultur der bürgerlichen Neuzeit» (Lehmann 2013:38) das Unkontrollierte, Anarchische und Unvorhersehbare theatraler Formen wie der Commedia dell'Arte auszumerzen (vgl. Primavesi 2008:37–41). Durch die Stärkung der Rolle des literarisch-dramatischen Textes als ein Mittel von Steuerung und Kontrolle des dramatischen Geschehens auf der Bühne wurde ab der Epoche der Aufklärung versucht, die Schaubühne als erzieherische und moralische Anstalt durchzusetzen. Eine solche schwebte u. a. Johann Christoph Gottsched vor, als er seine Überlegungen 1730 in seiner Schrift *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1730/1973) festhielt (vgl. dazu auch Scherer 2013:65). In einem von Sprache und Schrift bestimmten Theater gab es für das Vorläufige, Unfertige, Momenthafte und Unvorhersehbare keinen Platz mehr. Im Wissen um ihre «Schwäche», als Theaterpraktik nicht durch die Schrift fixiert zu sein, nahm die Commedia dell'Arte deshalb immer wieder auch das «hohe Register», das abgehobene, sich an der Schriftlichkeit orientierende Reden sowie das umständliche Sprechen von Figuren wie dem *dottore* zum Anlass, um sich darüber lustig zu machen und entsprechende Äusserungsweisen zu kritisieren (vgl. Giesecke 2007:162).

Die Aufführungen der Commedia dell'Arte beruhen auf überlieferten, festgelegten Handlungsverläufen und schematischen Figurenkonzeptionen (vgl. Klotz 2013:93). Dem als «reich, geizig und misstrauisch» (ebd. 94) charakterisierten Kaufmann Pantalone kommt darin vielfach die Rolle zu, über das Geschick eines Mündels zu bestimmen. Dabei macht ihm dieses immer wieder einen Strich durch die Rechnung, weil es ganz andere Pläne verfolgt. In diesem Sinne lehnt sich die Darstellung des Mündels in Handkes Dramentext durch seinen aufbegehrenden Charakter und seine Intelligenz an einem solchen aus der Tradition bekannten Figurenschema an. Gewisse Eigenschaften von Handkes Mündel erinnern auch an die sogenannten Zan-

ni (abgeleitet von Gianni = Hans, Hanswurst). Diese mucken gegen die Autoritätsfiguren Pantalone und Dottore auf (vgl. Theile 1997:50, Vollmer 2011:19). Auf die Commedia dell'Arte lassen sich im Damentext Handkes auch die Angaben zum Kostüm beziehen. Diese geben vor, dass Vormund und Mündel Halbmasken tragen sollen (vgl. Handke 1969c:158, 160). Dieses Kostümteil stellt in der Commedia dell'Arte ein wichtiges Element dar, um seine Träger zu typisieren (vgl. Czarniawska 1997:382). Die Masken verhüllen das <wahre> Gesicht, bewirken Unbestimmbarkeit und Mehrdeutigkeit desjenigen, der sich dahinter verbirgt, und betonen den pantomimisch agierenden Körper als Kommunikationsmedium. Zudem lassen sie sich einfach aus- und anziehen und ermöglichen, dass man innert kurzer Zeit eine neue Identität annehmen und den vestimentären Code wechseln kann.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich das dramatische Geschehen in *Das Mündel will Vormund sein* innerhalb eines autoritären Modells entfaltet. Der Damentext verwendet dafür in der Geschehensdarstellung nicht nur die Guckkastenbühne als ein <Theater der Kontrolle>, sondern verdeutlicht das Modell auch über die Bezugnahmen auf die Ordnung der Schrift. Zu dieser steht das freie und improvisatorische Spiel in einer konfliktreichen Beziehung. Die Schrift, die im Damentext vorgibt, was auf der Bühne gesprochen und verhandelt werden soll, begrenzt die darstellerischen Freiheiten und steuert die auf der Bühne gezeigten Handlungen. Dies reicht bis zu den aus Komödien und Tragödien bekannten komplexen Handlungsstrukturen, mit denen der dramatische Text die Aktionen in ein <Happy End> oder in eine Katastrophe aufgehen lässt. Handke überträgt diese von Spannungen geprägte Beziehung zwischen Determination und Offenheit auf das narrative Verfahren, mit dem er das Bühnengeschehen verschriftet. Selbiges schwankt zwischen einer äusserst detailreichen auf der einen und einer elliptischen Vermittlungsweise auf der anderen Seite (vgl. Kapitel 4.9). Damit thematisiert Handke zugleich einen wichtigen Aspekt der halb-lenkenden Führungsmodalität dramatischer Texte. Sie stellen in ihrer schriftlichen Form überhaupt erst Handlungsfähigkeit her, indem sie den Inszenierungsteams als Voraussetzung für weitere Setzungen dienen (vgl. Sandbothe 2003:12). Die Ordnung der Schrift orientiert sich in diesem Sinne an einem Modell, das nicht nur autoritär festschreibt, sondern auch ein Antworten-Können ermöglicht – vorausgesetzt, der gesellschaftliche und institutionelle

Rahmen erlaubt ein vielstimmiges Verständigungsgeschehen, das die Freiräume, die vom Semi-Opaken des schriftlichen Diskurses gegeben sind, produktiv nutzen darf.

Mündel und Vormund bringen seit Hunderten von Jahren in unterschiedlichen Personifikationen und Konstellationen das Spannungsfeld zwischen Befehlen und Gehorchen, Steuern und Gesteuert-Werden zur Darstellung. *Das Mündel will Vormund sein* stellt allerdings keine postmoderne Version der Commedia dell'Arte dar. Handke setzt das eng mit dieser Theaterform verbundene erzählerische Motiv des Konflikts zwischen Herr- und Dienerschaft ein, um zu einer produktiven Auseinandersetzung mit der Rezeption dieser schriftlosen Theaterform einzuladen. Diese hat ihre Wurzeln in der griechischen und römischen Antike. Handke lotet die Differenz zwischen einem Geschehen aus, das präskribiert ist, und einem, das nicht ins Wort gehoben und der individuellen Konstruktion der Rezipienten überlassen wird. Die Commedia dell'Arte steht seit Mitte des 16. Jahrhunderts für eine volkstümliche, theatrale Ausdrucksweise, bei der nicht das von einem Text vorgegebene Reden im Vordergrund steht, sondern das nicht gesprochene Geschehen sowie improvisatorische Elemente (vgl. Klotz 2013:89–94).¹²⁵ Sie verkörpert einen bedeutenden Traditionsstrang des Theaters, der nicht so sehr an die Schrift gebunden ist. Entsprechende Aufführungen setzen auf die individuellen Freiheiten und Improvisationskünste der Schauspieler: «Was auf der Bühne abläuft, stützt sich lediglich auf ein skizziertes Szenario. Es vermerkt die Schauplätze sowie den Gang der Handlungen und die Szenenfolge». (Klotz 2013:91) Dasselbe gilt für die populären Pantomimen in England, die gemäss Grund (2002:99) zwar auf einer Textvorlage basierten, «die aber in der Aufführungspraxis zumeist bis zur Unkenntlichkeit verändert wurde». Die traditionell subversiven Erzählstränge der Commedia dell'Arte lenken die Sympathien des Publikums auf die Seite der Diener, Mündel und Untergebenen. Diesen gelingt es, mit Witz und Schlaueit den Sieg gegenüber den Obrigkeiten davonzutragen. Handke löst diese von Gegensätzen bestimmte Dramaturgie auf. Das Agieren und die Charaktereigenschaften von Vormund und Mündel stützen sich in seinem Dramentext nur lose auf die traditionellen Handlungsraaster der Commedia dell'Arte, wie sie in der Studie von Jaffe-Berg (2015) oder in der Interviewsammlung von Sesso (2015) kommentiert werden.

Von den Regiebemerkungen in *Das Mündel will Vormund sein* wird die Bühne als von Seitenbegrenzungen sowie von einem abgeschlossenen Hintergrund und einem Vorhang eingefasst beschrieben (vgl. Handke 1969c:157).¹²⁶ Die Erzählinstanz lässt die Bühne hell und dunkel werden, bestimmt über Sichtbares wie auch Verborgenes und verordnet, wann sich der Vorhang öffnet oder schliesst. Sie spielt mit «dem ihm immanenten Versprechen, sich zu öffnen und den Blick auf das Verborgene freizugeben» (Landfester 1995:237).¹²⁷ Die Guckkastenbühne, wie sie von Handkes Dramentext als äusserer Rahmen des Handlungsortes vorgegeben wird, ist allerdings nicht der primäre Herkunftsort der Stegreifspiele. Die Guckkastenbühne gehört einem Theatersystem an, das im Gegensatz zu den herumziehenden Wandertheatertruppen nach Regeln funktioniert, die sich erst im Verlauf der Institutionalisierung der Kunstform Theater ausbildeten (vgl. Pfister 1997:42–44).

¹²⁵ Bessenbacher (2015) diskutiert die Wiederbelebung der Commedia dell'Arte sowie ihre motivische Verarbeitung in der Dramatik des 20. Jahrhunderts in seiner Studie aus dem Jahr 2015. Dort behandelt er neben Handkes Kaspar (1968) Dramentexte von Hugo von Hofmannsthal, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ödön von Horváth, Wolfgang Hildesheimer, Thomas Bernhard, George Tabori und Botho Strauß.

¹²⁶ Die Bühnensituation in *Das Mündel will Vormund sein* ruft damit auch den bekannten literarischen Topos vom Theater im Theater auf (vgl. Fischborn 2013:11).

¹²⁷ Nach Barthes (1981:84) ist die italienische Bühne ein Raum der Täuschung: «Alles geschieht hier in einem Interieur von erschlicher Offenheit, einem Innenraum, der von einem Zuschauer überrascht, belauert und gekostet wird, welcher im Dunkeln sitzt. Dieser Raum ist theologisch, es ist der Raum der Schuld».

Das architektonische Prinzip der Guckkastenbühne stammt nach Schöne (1964:217) aus der Spätrenaissance. Es wurde im barocken Zeitalter weiterentwickelt und im bürgerlichen Theater verfeinert. Die Guckkastenbühne befriedigte nicht nur politische Repräsentationsbedürfnisse. Sie wurde ab dem 18. Jahrhundert auch als Disziplinierungs-, Bildungs- oder Unterhaltungsanstalt verstanden. So diente das architektonische Dispositiv sowohl zur Regelung von Verhaltensweisen und Blickrichtungen der Zuschauer als auch zur Kanalisierung des freien Spiels der Darsteller auf der Bühne. Inszenierung und Sitzordnung richten sich bei der Guckkastenbühne am idealen Standpunkt der Herrschenden aus. Diese können als Einzige das Geschehen aus der Zentralperspektive verfolgen (vgl. Christians 2016:67). Für alle anderen Zuschauer im Publikum stellt dieses Modell eine Konstruktion dar, die sie einer weniger privilegierten Beobachterposition zuweist. Handke greift damit für die Geschehensdarstellung seiner beiden um Vormundschaft ringenden Figuren ein symbolträchtiges Dispositiv auf. Mit diesem wird architektonisch ein Kulturprogramm umgesetzt, das auf die Zementierung gesellschaftlicher Hierarchien, die Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauerraum sowie auf die klare Unterscheidung zwischen «nicht-illusionistischen und illusionistischen Formen» (Müller-Wood 2009: 152) setzt.¹²⁸ Die Bühnenvorgänge sind durch den Rahmen des Portals als Bild vom Alltagsleben abgesetzt, wodurch die Zuschauer zur Deutung des präsentierten, zeichenhaften Geschehens aufgerufen sind. Zugleich wird ihnen aber auch die Möglichkeit geboten, den Vorgängen auf der Bühne aus einer Distanz zu folgen und mit dem Präsentierten einen kritisch reflektierenden Umgang zu pflegen. Der Rückgriff Handkes auf das mit Autorität und idealem Beobachterstandpunkt verbundene Guckkastenmodell stellt in Bezug auf den Dramentext *Das Mündel will Vormund sein* eine Provokation und eine Theaterkritik dar. Im architektonischen Dispositiv verkörpert sich einerseits ein fundamentaler Gegensatz zu Normen, die in der Moderne als gültig für die Organisation des gesellschaftlichen Zusammenlebens erachtet werden.¹²⁹ Andererseits veranschaulicht Handke über das Guckkastenmodell die der Institution Theater inhärenten hierarchischen Strukturen. Diese spiegeln sich beispielsweise

in der Aufteilung des Publikums im Zuschauerraum. Den Theaterbesuchern werden mehr oder weniger privilegierte Beobachterpositionen zugewiesen (auch über entsprechende Preismodelle). Hierarchisches Denken zeigt sich ebenfalls im Gerangel um den Führungsanspruch zwischen den auktorialen Instanzen von Dramentextproduzenten und Regieverantwortlichen oder im Ein- und Ausschluss bestimmter Diskurse, die entweder als relevant oder irrelevant für das dominante Kulturprogramm erachtet werden.

Die Commedia dell'Arte, auf die Handke in seinem Dramentext verweist, gehört zu einer Theaterform, die zwar auch auf den institutionalisierten Bühnen gezeigt wurde. Beheimatet ist sie aber in einem Umfeld, das sich ausserhalb jener Repräsentationsstrukturen findet, in denen sich die Funktionsträger politischer und gesellschaftlicher Machtpositionen gerne spiegeln. Die grössten Erfolge feierte die Commedia dell'Arte, bevor die Literarisierung der Theaterpraxis einsetzte (vgl. Theile 1997:43). Wie Handkes Dramentext zeigt, greift die Dramenproduktion aber bis in die Gegenwart auf Motive und Figuren aus diesem Fundus zurück (vgl. Vollmer 2011:9). Im 18. Jahrhundert wurde versucht, mit der Propagierung eines stärker von der Literatur bestimmten Theaters im Zuge der «Lesekultur der bürgerlichen Neuzeit» (Lehmann 2013:38) das Unkontrollierte, Anarchische und Unvorhersehbare theatraler Formen wie der Commedia dell'Arte auszumerzen (vgl. Primavesi 2008:37–41). Durch die Stärkung der Rolle des literarisch-dramatischen Textes als ein Mittel von Steuerung und Kontrolle des dramatischen Geschehens auf der Bühne wurde ab der Epoche der Aufklärung versucht, die Schaubühne als erzieherische und moralische Anstalt durchzusetzen. Eine solche schwebte u. a. Johann Christoph Gottsched vor, als er seine Überlegungen 1730 in seiner Schrift Versuch einer Critischen Dichtkunst (1730/1973) festhielt (vgl. dazu auch Scherer 2013:65). In einem von Sprache und Schrift bestimmten Theater gab es für das Vorläufige, Unfertige, Momenthafte und Unvorhersehbare keinen Platz mehr. Im Wissen um ihre «Schwäche», als Theaterpraktik nicht durch die Schrift fixiert zu sein, nahm die Commedia dell'Arte deshalb immer wieder auch das «hohe Register», das abgehobene, sich an der Schriftlichkeit orientierende Reden sowie das umständliche Sprechen von Figuren wie dem dottore zum Anlass, um sich darüber lustig zu machen und entsprechende Äusserungsweisen zu kritisieren (vgl. Giesecke 2007:162).

¹²⁸ Müller-Wood (2009:153 f.) zeigt die theaterhistorischen Entwicklungen anhand der verschiedenen Nutzungsmöglichkeiten des Bühnenraums auf: «Diese Entwicklungen bewegen sich innerhalb eines Spektrums von nicht-illusionistischen und illusionistischen Formen, wobei sich am einen Ende das environmental theatre befindet, in dem Spielfläche und Zuschauerraum völlig ineinander übergehen (z. B. im mittelalterlichen Theater sowie in experimentellen Theaterformen der Gegenwart wie dem Strassentheater); am anderen die Guckkastenbühne, die Bühnen- und Zuschauerraum klar voneinander trennt und so den Eindruck absoluter Illusion herstellt.» (ebd.)

¹²⁹ Im Gegensatz zum barocken Zeitalter ist die Struktur der Moderne dadurch bedingt, wie Luhmann (2008:313) schreibt, «dass es keinen richtigen Platz mehr für die Beobachtung der Welt gibt. Es gibt keine privilegierten Plätze, wo man sieht, was der Fall ist, und es den anderen dann mitteilen kann. Es gibt also keine «gute Gesellschaft» mehr in dem Sinne, dass man sicher ist, keinen «Faux Pas» zu begehen, und wo man sicher ist, die Regeln zu kennen». Auch hat das Guckkastenmodell gerade im Zeitalter von Überwachungstechnologie, Datensammelaktivitäten und Big Brother wieder an beunruhigender Relevanz gewonnen. Hier haben der barocke Publikums- und Bühnenraum die Plätze getauscht. Die Zuschauer sehen gar nichts mehr. Sie werden beobachtet und aufgrund ihres Agierens von technologischen Apparaturen ausgewertet.

Die Aufführungen der Commedia dell'Arte beruhen auf überlieferten, festgelegten Handlungsverläufen und schematischen Figurenkonzeptionen (vgl. Klotz 2013:93). Dem als «reich, geizig und misstrauisch» (ebd. 94) charakterisierten Kaufmann Pantalone kommt darin vielfach die Rolle zu, über das Geschick eines Mündels zu bestimmen. Dabei macht ihm dieses immer wieder einen Strich durch die Rechnung, weil es ganz andere Pläne verfolgt. In diesem Sinne lehnt sich die Darstellung des Mündels in Handkes Dramentext durch seinen aufbegehrenden Charakter und seine Intelligenz an einem solchen aus der Tradition bekannten Figurenschema an. Gewisse Eigenschaften von Handkes Mündel erinnern auch an die sogenannten Zanni (abgeleitet von Gianni = Hans, Hanswurst). Diese mucken gegen die Autoritätsfiguren Pantalone und Dottore auf (vgl. Theile 1997:50, Vollmer 2011:19). Auf die Commedia dell'Arte lassen sich im Dramentext Handkes auch die Angaben zum Kostüm beziehen. Diese geben vor, dass Vormund und Mündel Halbmasken tragen sollen (vgl. Handke 1969c:158, 160). Dieses Kostümteilstellt in der Commedia dell'Arte ein wichtiges Element dar, um seine Träger zu typisieren (vgl. Czarniawska 1997:382). Die Masken verhüllen das «wahre» Gesicht, bewirken Unbestimmbarkeit und Mehrdeutigkeit desjenigen, der sich dahinter verbirgt, und betonen den pantomimisch agierenden Körper als Kommunikationsmedium. Zudem lassen sie sich einfach aus- und anziehen und ermöglichen, dass man innert kurzer Zeit eine neue Identität annehmen und den vestimentären Code wechseln kann.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich das dramatische Geschehen in Das Mündel will Vormund sein innerhalb eines autoritären Modells entfaltet. Der Dramentext verwendet dafür in der Geschehensdarstellung nicht nur die Guckkastenbühne als ein «Theater der Kontrolle», sondern verdeutlicht das Modell auch über die Bezugnahmen auf die Ordnung der Schrift. Zu dieser steht das freie und improvisatorische Spiel in einer konfliktreichen Beziehung. Die Schrift, die im Dramentext vorgibt, was auf der Bühne gesprochen und verhandelt werden soll, begrenzt die

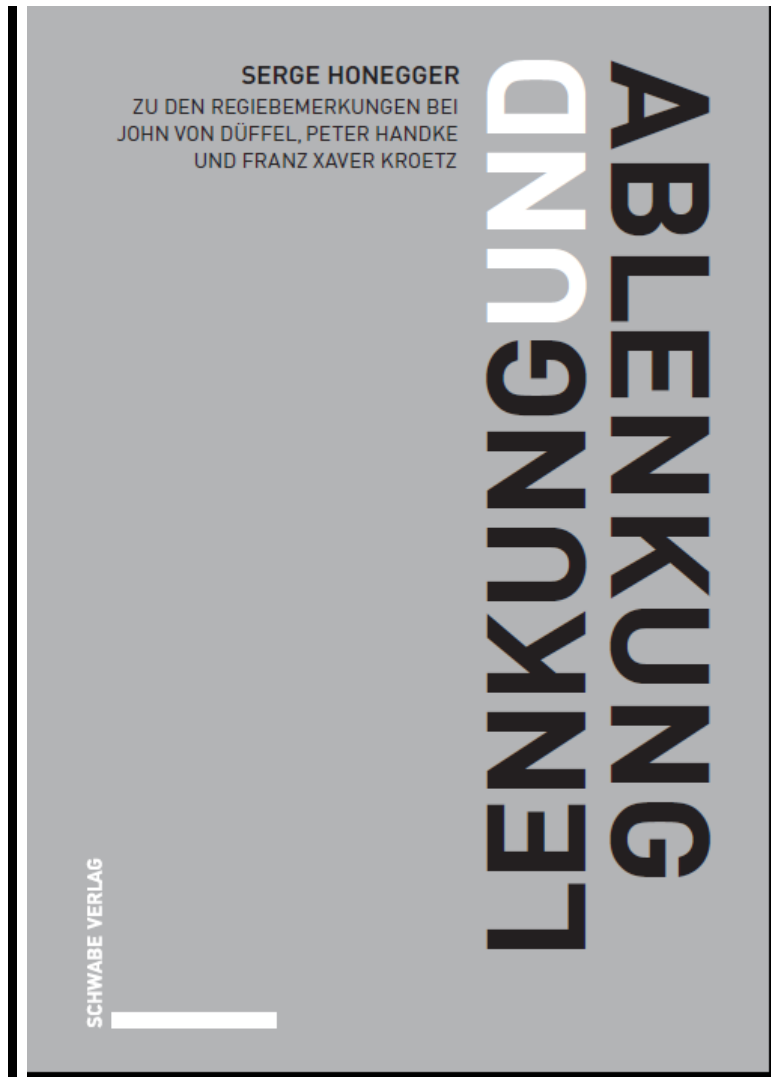
darstellerischen Freiheiten und steuert die auf der Bühne gezeigten Handlungen. Dies reicht bis zu den aus Komödien und Tragödien bekannten komplexen Handlungsstrukturen, mit denen der dramatische Text die Aktionen in ein ›Happy End‹ oder in eine Katastrophe aufgehen lässt. Handke überträgt diese von Spannungen geprägte Beziehung zwischen Determination und Offenheit auf das narrative Verfahren, mit dem er das Bühnengeschehen verschriftet. Selbiges schwankt zwischen einer äusserst detailreichen auf der einen und einer elliptischen Vermittlungsweise auf der anderen Seite (vgl. Kapitel 4.9). Damit thematisiert Handke zugleich einen wichtigen Aspekt der halb-lenkenden Führungsmodalität dramatischer Texte. Sie stellen in ihrer schriftlichen Form überhaupt erst Handlungsfähigkeit her, indem sie den Inszenierungsteams als Voraussetzung für weitere Setzungen dienen (vgl. Sandbothe 2003:12). Die Ordnung der Schrift orientiert sich in diesem Sinne an einem Modell, das nicht nur autoritär festschreibt, sondern auch ein Antworten- Können ermöglicht – vorausgesetzt, der gesellschaftliche und institutionelle Rahmen erlaubt ein vielstimmiges Verständigungsgeschehen, das die Freiräume, die vom Semi-Opaken des schriftlichen Diskurses gegeben sind, produktiv nutzen darf.



SERGE HONEGGER

Grundstrasse 52, CH-8712 Stäfa
Reitmorstrasse 26, D-80538 München
[+49 176 63 72 84 81](tel:+4917663728481)
sh@sergehonegger.com

<https://www.sergehonegger.com/person-und-kontakt>



Lenkung und Ablenkung

This book is on four plays by John von Düffel, Peter Handke, and Franz Xaver Kroetz. The texts show a new understanding of direction and leadership, which is no longer related to hierarchical structured principles of organisation and to determining conceptions of planning and controlling.

Questo libro tratta quattro opere teatrali di John von Düffel, Peter Handke e Franz Xaver Kroetz. I testi mostrano una nuova comprensione della direzione e della leadership, che non è più legata a principi di organizzazione strutturati gerarchicamente e a concezioni determinanti di pianificazione e controllo.



Erith Jaffe-Berg

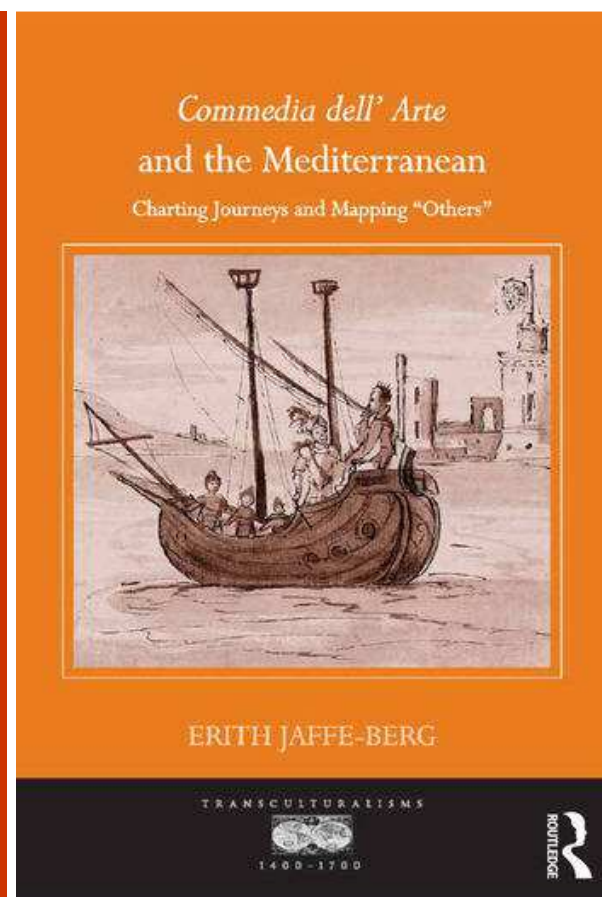
Professor of Theatre, Film and Digital Production

Theatre Film & Digital Prod Dept

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, RIVERSIDE

erith.jaffe-berg@ucr.edu | erithj@ucr.edu

<https://profiles.ucr.edu/app/home/profile/erithj>



1st Edition

Commedia dell' Arte and the Mediterranean Charting Journeys and Mapping 'Others'

By Erith Jaffe-Berg

Copyright 2015

Description

Drawing on published collections and also manuscripts from Mantuan archives, *Commedia dell' arte and the Mediterranean* locates *commedia dell' arte* as a performance form reflective of its cultural crucible in the Mediterranean. The study provides a broad perspective on *commedia dell' arte* as an expression of the various cultural, gender and language communities in Italy during the early-modern period, and explores the ways in which the art form offers a platform for reflection on power and cultural exchange. While highlighting the prevalence of Mediterranean crossings in the scenarios of *commedia dell' arte*, this book examines the way in which actors embodied characters from across the wider Mediterranean region. The presence of Mediterranean minority groups such as Arabs, Armenians, Jews and Turks within *commedia dell' arte* is marked on stage and 'backstage' where they were collaborators in the creative process. In addition, gendered performances by the first female actors participated in 'staging' the Mediterranean by using the female body as a canvas for cartographical imaginings. By focusing attention on the various communities involved in the making of theatre, a central preoccupation of the book is to question the dynamics of 'exchange' as it materialized within a spectrum inclusive of both cultural collaboration but also of taxation and coercion.

Attingendo a raccolte pubblicate e anche a manoscritti provenienti dagli archivi mantovani, *Commedia dell'arte e il Mediterraneo* individua la commedia dell'arte come una forma di performance che riflette il suo crogiolo culturale nel Mediterraneo. Lo studio fornisce un'ampia prospettiva sulla commedia dell'arte come espressione delle varie comunità culturali, di genere e linguistiche in Italia durante la prima età moderna, ed esplora i modi in cui la forma d'arte offre una piattaforma per la riflessione sul potere e sulla cultura, scambio. Pur evidenziando la prevalenza delle traversate del Mediterraneo negli scenari della commedia dell'arte, questo libro esamina il modo in cui gli attori hanno incarnato personaggi provenienti da tutta la più ampia regione del Mediterraneo. La presenza di minoranze mediterranee come arabi, armeni, ebrei e turchi all'interno della commedia dell'arte è marcata sul palco e nel "dietro le quinte" dove erano collaboratori del processo creativo. Inoltre, le performance di genere delle prime attrici partecipavano alla "messa in scena" del Mediterraneo utilizzando il corpo femminile come tela per immaginazioni cartografiche. Concentrando l'attenzione sulle varie comunità coinvolte nella realizzazione del teatro, una preoccupazione centrale del libro è quella di mettere in discussione le dinamiche dello "scambio" così come si è materializzato all'interno di uno spettro che comprende sia la collaborazione culturale ma anche la tassazione e la coercizione.

Serge Honegger

Lenkung und Ablenkung

Zu den Regiebemerkungen bei John von Düffel,
Peter Handke und Franz Xaver Kroetz

Erschienen 2019 im Schwabe Verlag Basel

Schwabe Verlag

4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell'Arte

4.4 Steuerungsloses Stegreifspiel der Commedia dell'Arte 137

bestimmte Dramaturgie auf. Das Agieren und die Charaktereigenschaften von Vormund und Mündel stützen sich in seinem Damentext nur lose auf die traditionellen Handlungsraaster der Commedia dell'Arte, wie sie in der Studie von Jaffe-Berg (2015) oder in der Interviewsammlung von Sesso (2015) kommentiert werden.

Literaturverzeichnis

Quellen

Sesso 2015

Sesso, Fausto (Hg.) (2015): *Commedia dell'arte: Voci, volti, voli*. Bergamo: Moretti & Vitali.

SERGE HONEGGER è specializzato in varie forme di teatro musicale. Come drammaturgo, supervisiona non solo le opere, ma anche le produzioni di balletto classico e contemporaneo, nonché formati interdisciplinari.

Collabora con l'agenzia All Might Change per progetti di comunicazione. Presso Impact Partners supporta progetti strategici e workshop sul tema della raccolta fondi.

Ha studiato storia dell'arte e filosofia tedesca, e ha conseguito il **dottorato** presso l'**Università di San Gallo (HSG)** con una **tesi** sulle modalità di leadership nell'arte (titolo: "**Lenkung und Ablenkung**").

I teatri in cui è stato impegnato per produzioni nei settori della danza, dell'opera e del teatro includono l'Opera di Zurigo, la Staatsoper unter den Linden, il Festspielhaus Baden-Baden, l'Hessisches Staatstheater Wiesbaden, il Theater St.Gallen e lo Schauspielhaus di Zurigo e il Watermill Center di New York.

Dalla stagione 2020/2021 lavora come drammaturgo per il Bavarian State Ballet di Monaco.

I suoi lavori da regista più recenti includono il paesaggio sonoro letterario "Street Ballads", le cui rappresentazioni sono state viste in vari musei in Svizzera e Bulgaria.

<https://www.sergehonegger.com/person-und-kontakt>

Il sito [Academia.edu](https://www.academia.edu) mi segnala la menzione del mio nome in un volume riportato on line.

Il mio saggio **Commedia dell'Arte. Voci, Volti, Voli** (2015) è citato nella **tesi di dottorato**, pubblicata nel 2019, di SERGE HONEGGER, in un paragrafo sulla **Commedia dell'Arte**, riportando la fonte in **Bibliografia**:

«come commentato negli studi di **Jaffe-Berg** o nella **raccolta di interviste di Sesso**».

Erith Jaffe-Berg è una **docente di Teatro** dell'**Università di California, Riverside**, e lo studio citato è "**Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping "Others."** Transculturalisms, 1400–1700" (2015).

Sono **MOLTO LUSINGATO** della citazione del mio saggio nella **tesi di dottorato** di un **artista/studioso** in **tedesco**, tanto più perché collegata allo **studio** di una **docente di Teatro californiana** e **soprattutto** perché **letto in italiano**.

Ma **NON** sono **IN ALCUN MODO SORPRESO**.

In **Commedia dell'Arte. Voci, Volti, Voli** ho intervistato «i più importanti attori, registi e maestri della **Commedia dell'Arte contemporanea**: testimonianze che coprono o almeno rievocano quasi un secolo di storia viva della Commedia dell'Arte, connesse storiograficamente con i secoli precedenti e da consegnare agli uomini del futuro». Non si tratta di «mere, seppur importanti, esperienze artistiche individuali, ma di un **MOVIMENTO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE** che, oggettivamente, esiste al di là della consapevolezza (propria e, soprattutto, altrui) che se ne possa avere. E che questo Movimento ha avuto un Passato, ha un Presente e avrà un Futuro».

Questo **MOVIMENTO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE** è conosciuto e ricercato in **TUTTO IL MONDO**.

È solo un **Paese cialtrone** come l'**Italia** che **NON lo promuove**, non ne fa programmare gli spettacoli nei Teatri Pubblici, **NON ri-conosce la grandezza** di uno dei **più importanti fenomeni teatrali e culturali** di ogni tempo.

Fausto Sesso – www.fuoridalleMura.it

Bergamo, 21 gennaio 2024