

apropos

[Perspektiven auf die **Romania**]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

3 | 2019

Beziehungsweise(n)

REGIEALSFAKTOR. LEBEN = TRAUM.

Calderóns Drama im Raster der Inszenierungsvielfalt

Dominik Frank / Valerie Kiendl

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2019, 3

pp. 133-142

ISSN: 2627-3446



DOI

<https://doi.org/10.15460/apropos.3.1467>

Zitierweise

Frank, Dominik & Valerie Kiendl. 2019. "REGIEALSFAKTOR. LEBEN = TRAUM. Calderóns Drama im Raster der Inszenierungsvielfalt", *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 3, 133-142. doi: 10.15460/apropos.3.1467

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons

Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Dominik Frank & Valerie Kiendl

REGIEALSAKTOR

LEBEN = TRAUM

Calderóns Drama im Raster der Inszenierungsvielfalt

Dominik Frank

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am
FIMT der Universität Bayreuth sowie
Gründer von REGIEALSAKTOR
dominik.frank@uni-bayreuth.de

Valerie Kiendl

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in
der Romanistik der Uni Würzburg
sowie Leitung des *theater ensemble*
Würzburg
valerie.kiendl@uni-wuerzburg.de

“¡Que toda la vida es sueño / y sueños sueños son!” , erkennt Segismundo am Ende seines zweiten großen Monologs. Spanien im 16./17. Jahrhundert hat ein inhärentes Problem mit der Unterscheidung von Wachen und Träumen zu haben. Die Literatur ist voll von Figuren, die an dem Wahrheitsgehalt ihrer Realität zweifeln, sei es durch Listen und Streiche, die ihnen von Mitmenschen gespielt werden, oder durch eine permanent spürbare transzendente Macht. Eines der wichtigsten und bekanntesten Werke ist in diesem Zusammenhang zweifelsohne Calderón de la Barca's *La vida es sueño*, da hier sowohl eine irdische Fiktionsproduktion (durch Basilio), als auch die transzendente Macht spürbar wird, die Segismundo zu Fragen nach dem Status seines Seins anregen.

Möchte man den Inhalt grob zusammenfassen, geht es um folgendes: Der alte König Basilio hat ein Hobby: Astrologie. Leider sagen ihm die Sterne voraus, dass sein ungeborener Sohn Mutter und Vater töten und die Macht im Staate tyrannisch an sich reißen wird. Als die Königin tatsächlich bei der Geburt stirbt, hält Basilio seine Prophezeiung für bestätigt und lässt das Kind in einem finsternen Gefängnis, abgeschottet von der Außenwelt und unwissend über seine königliche Identität, aufwachsen. 18 Jahre später hat sich die Situation gedreht: Den König plagen schlechtes Gewissen und machtgierige Verwandte ferneren Grades - er beschließt, seinen Sohn aus dem Kerker zu entlassen und ihn auf die Probe zu stellen. Wenig überraschend eskaliert die Situation, Basilio überlebt knapp und Segismundo wird zurück in seinen Kaspar-Hauser-Kerker verfrachtet und mit der Notlüge abgespeist, seine Erlebnisse im Schloss seien nur Traum gewesen. Doch nun bricht Revolution im Staate aus: Das Volk (wie es so ist) will seinen wahren Herrscher, den

rechtmäßigen Thronfolger, und befreit Segismundo erneut aus dem Kerker. Dieser glaubt an einen weiteren Traum. Und im Traum, so seine nicht ganz abseitige Logik, hat man alle Möglichkeiten konsequenzlos offen...

Es geht also um Macht, um Machtkontrolle, um Stabilisierung eines bestehenden Herrschaftersystems, um Liebe und Ehre in einem Nebenstrang der Erzählung, und vor allem um Identität(en).



Regiealsfaktor hat sich bei seiner Inszenierung von Calderóns Drama *La vida es sueño* über den Kern einer barocken Grundästhetik oder auch Aufführungspraxis angenähert. Diese zugrunde gelegte sensorische Überfrachtung sollte durch möglichst viele sich abwechselnde Ästhetiken erzielt werden. Dabei wurde auf die Inszenierungsvielfalt gerade des 20. Jahrhunderts zurückgegriffen. Ein zweites wichtiges Anliegen war die Erzählung sich gegenseitig ergänzender Figuren und damit auch Weltwahrnehmungen über die Figureninszenierung; vor allem betrifft das hier die Figuren Segismundo und Clarín.

LEBEN=TRAUM – zur Titelübersetzung

Wie übersetzt man *La vida es sueño* ins Deutsche? Hier wird man bereits mit einem großen, in der Übersetzungspraxis bekanntem Problem konfrontiert, lassen sich doch bestimmte Begriffe nicht ohne Verluste in eine andere Sprache übersetzen. Im Titel dieses wirft Calderón einerseits die Frage nach dem Fiktionsgehalt und damit eines theatralen Gehalt des Lebens auf, bedenkt man, dass der vermeintliche Traum, den Segismundo im zweiten Akt erfahren wird, reine Inszenierung ist, und stellt gleichzeitig die beiden ontologischen Gruppen Wachen und Traum, zwischen denen Segismundo changieren wird, gegenüber. Eine kurze selektive Titelübersetzungsgenealogie: Eugen Gürster übersetzte in der 1955 erschienenen

Reclamausgabe mit *Das Leben ist ein Traum*. Johann Diderich Gries verkürzte 1964 auf *Das Leben ein Traum* und Hartmut Köhler kommt dem Original in seiner Neuübersetzung von 2009 schon näher, wenn er sich schlicht für *Das Leben ist Traum* entscheidet.



sueño ist ein schillernder Begriff, den Calderón mit innerhalb des Dramas aufgeschlagenen Wort-Reihen auf sprachlicher Ebene immer wieder einzuholen und nahbar zu machen versucht, was auch daran sichtbar wird, dass er sich nur schwer oder eigentlich gar nicht ins Deutsche übersetzen lässt, zu zahlreich sind die Bedeutungsschichten, die er in sich trägt. *sueño* ist Traum, Schlaf, Wahn, Illusion, Zerrspiegel, Diffuses, das Phänomen des Einschlafens als nebulöse Schwelle zwischen Wachsein und Schlafen. *sueño* beschreibt einen Zustand, in dem alles möglich ist und von dem aus sich mehrere Möglichkeiten offen legen. Nicht umsonst beschwört Goya mit seinem berühmten *capricho* °43 „el sueño de la razón produce monstruos“ („Der Schlaf/Traum der Vernunft gebiert Ungeheures“) am Übergang zur Moderne gerade diese Bedeutungsvielfalt und Ungewissheit herauf. Und wenn am Ende des zweiten Aktes, nach seiner „Traum“-Erfahrung im Schloss Segismundo in seinem zweiten großen Monolog reflektiert: „Was ist das Leben? Raserei. Was ist das Leben? Hohler Schaum, ein Gedicht, ein Schatten kaum! Wenig kann das Glück uns geben: Denn ein Traum ist alles Leben, und die Träume selbst ein Traum.“ – beschreibt er damit nicht nur die Unwirklichkeits-Status des Lebens, sondern zählt zugleich eine paradigmatische Reihe von Synonymen für „Traum“ auf.

Regiealsfaktor ist sich der Titelsetzung einer Inszenierung durchaus bewusst, schürt sie doch Publikumserwartung, soll die wesentlichen Bestandteile der Inszenierung vorab zeigen und zum nachfolgenden Drama passen. Die künstlerische Leitung hat sich daher für eine gleichermaßen phänomenologische wie ontologische Gleich-

setzung der Begriffe Leben (also Realität, Wachzustand, kontrollierte vernunftwahrnehmung) und Traum (also Fiktion, Schlafen, Kontrollverlust und für uns auch Theater) entschieden, auch mit Blick auf die drei großen Monologe Segismundos, die kontinuierlich im Zuge des dramaturgischen Erkenntnisprozesses das Verhältnis von Leben und Traum je weiter ausloten: LEBEN = TRAUM.

Barocke Affekte: Leibniz'sche Falten und Multiperspektivität

Das Leben als Traum (und weiterer Bedeutungen des *sueño* als Gegenpart zur wachen Wirklichkeitswahrnehmung) zu begreifen, ist im Stück eine immer wieder durchgespielte Idee Calderóns (am prominentesten wohl neben *La vida es sueño* in *El gran teatro del mundo*), es ist die Diesseitserfahrung des Barocks schlechthin. Das Leben als Theaterstück, die Geburt als Auftritt, der Tod als Abgang. Die Wahrheit erwartet uns erst im Jenseits bei Gott. Calderón selbst soll sich ja mit offenen Augen und offenem Sargdeckel zu Grabe tragen gelassen haben, um eben diesen Übergang zwischen Leben (=Illusion) und Jenseits (=Desillusionierung) zu "sehen".



Die eingangs beschriebene Realitätswahrnehmung des spanischen Barock lässt sich am Beispiel der Architektur barocker Kirchen veranschaulichen. Die Kanneluren, Stuckaturen und Figuren gehen von der Plastizität an einem bestimmten Punkt über in Gemälde, wodurch sich zwei Effekte ergeben: einerseits schafft es Malerei, Plastizität nachzuahmen und vorzutäuschen, andererseits sind diese Säulen und Engelchen per se schon Zwitter-Wesen, teils gemalt, teils geformt. Diese Architektur fesselt unseren Blick, lenkt ihn, leitet ihn in Richtung Fiktion und macht den Betrachtenden zum entmündigten Spielball. Der spanische Barock ist

janusköpfig, sieht man der einen Seite ins Gesicht, verzieht die Rückseite lachend das ihre und freut sich über die gelungene Täuschung.

Um die diversen Wahrnehmungen einzufangen, wurde Gilles Deleuzes Überlegung zur Leibniz'schen Falte hinzugezogen, die den Unterschied zwischen dem Leiblichen (Materiellen) und dem Seelischen markiert. Ausgehend von der Falte versucht Deleuze weiterhin Leibniz' Konzept der Monadologie zu rekonstruieren. Die menschliche Seele als Monade ist eine in sich geschlossene Einheit, in der sich die vermeintlich äußere Welt nur als Vorstellung aktualisiert. Die Gesamtheit der Vorstellungen kleiden die Monade aus, sind gefaltet ausgebreitet, wobei die Faltungen unterschiedlich deutlich erscheinen. Seelen können weiterhin einen Körper haben, dieser Körper ist die klarste Vorstellung.



Leibniz und Deleuze lieferten auch zwei Fremdtexthe, die als *entremeses* zwischen den Akten die Bühnenhandlung kommentierten. Dies waren einmal Leibniz' Überlegungen zur Monade und der Viel-Welt-igkeit und zum anderen Deleuzes Überlegung zum Körper als Heterotopie.

Die Inszenierung bediente sich eines Stilpluralismus', der nicht nur unterschiedlich stark unterschiedliche Faltungen der Wahrnehmungschimäre LEBEN=TRAUM aktualisieren sollte, sondern dabei zugleich der Aufführungspraxis am Hoftheater, das damals neben dem Vergnügen der Repräsentation der Macht diente, gerecht zu werden: Große Bühnenentwürfe, Spektakel, geflutete Bühnenflächen, permanent neue Prospekte, sowie Feuerwerk am Schluss. Auf inhaltlicher Ebene äußert sich die Mannigfaltigkeit im Genremix: Calderóns Vorlage ist philosophisches Gedankendrama, Boulevard-Komödie, High-Speed-Katastrophe, Vater-Sohn-Geschichte... das alles in einem Ungleichgewicht aus ewigen Monologen, mehrere Handlungsstränge, die in schnellen Wendungen abgospult und ineinander verschränkt werden und einem beinahe deus ex machina Happy End auf zwei Seiten.

Segismundo im Gender- und Figurentrouble

Im Zentrum der Inszenierungskonzeption steht die Idee, Segismundo erstens mit einer Schauspielerin zu besetzen, die zweitens zudem die Rolle des *gracioso* Clarín übernimmt.



Einerseits wird hiermit Basilios Prophezeiung ad absurdum geführt: Die Voraussagung wies auf einen Sohn hin, der die Mutter töten, den Vater gewaltsam vom Thron stürzen und die Macht im Staate an sich reißen würde. Nach dem schicksalhaften Tod von Basilios Gattin Clorilene bei der Geburt war, so die vorgeschlagene Lesart der Inszenierung, Basilio das Geschlecht des neugeborenen Kindes völlig egal, er ließ sich – trotz einer offensichtlichen Abweichung zur Prophezeiung durch das “falsche” Geschlecht des Kindes, nicht von seiner Überzeugung abbringen und brachte erst dadurch die Geschehnisse in Gang, die er verhindern wollte: die Prophezeiung erfüllte sich erst dadurch selbst.

Andererseits steht die weibliche Besetzung für die inszenierte Verwirrung über die eigene Identität und das Nicht-Begreifen des eigenen ohne einen anderen Körper und verweist gleichzeitig auf die Konstruktion sozialer Geschlechtsidentität: Ausschließlich durch Zuschreibungen von außen (hier: der Prinz, der Mann, der Tyrann) konstruiert Segismundo seine gesellschaftliche Rolle, szenisch versinnbildlicht durch den scheinbar nicht zu diesen Rollen passenden, durch Nacktheit betonten, als weiblich gelesenen Körper.

Dass sich Segismundo, der aus seiner Perspektive Täuschung für wahr und Wahrheit für Täuschung hält, und Clarín, der in seiner Rolle als *gracioso* unwissentlich die Verwirrung entlarvt, an Schlüsselstellen (nämlich Anfang 1. Akt vor Segismundos erstem klagenden Monolog “Ay mísero de mi, ay infelice” und Anfang 3. Akt, also nach Segismundos zweitem Erkenntnismonolog “qué es la

vida?") immer wieder am selben Ort aufhalten und sich gegenüberstehen nimmt die Inszenierung wörtlich und vereint beide Figuren in einer Schauspielerin.

Claríns Tod eröffnet dann die Interpretation, dass Segismundo erst nachdem der Narr, der die Wahrheit kennt aber nicht versteht, überwunden wird, zur Erkenntnis kommen kann, dass die Annahme das Leben sei ein Traum, alle Handlungen konsequenzlos möglich macht.

Bühne: Gefängnis, Schloss und freies Feld auf dem Grillrost

Die Bühne (entworfen und gebaut von Lars Altemann) besteht aus einem schwebenden Gitter, das sich in drei Positionen anordnen lässt: Gitter vertikal hinten: Gefängnis, 1. Akt / Gitter horizontal schwebend: Schloss, 2. Akt / Gitter vertikal vorne: freies Feld, 3. Akt.



Die Bühne ist inspiriert von einer Anekdote aus Kreisen der Schlossarchitektur. Es geht dabei um einen angeblichen Grundriss, der einen überdimensionalen Grillrost nachempfunden und damit eine irdische wie auch eine überirdische Perspektive in sich vereint. Das Wandeln durch die herrschaftlichen Gemächer des Palastes ließ den König dabei jedes Mal das Martyrium des Heiligen Laurentius metaphorisch nachfühlen. Dieser wurde tatsächlich gegrillt und scherzte der Legende nach noch im Sterben, man möge das Wenden nicht vergessen, damit beide Seiten gleichmäßig garen könnten.

Weiterhin schreibt sich die doppelt perspektivische Idee eines barocken Schlosses in das Bühnenbild ein. Die eine ist die göttliche Perspektive, die Ichnographie (Grundriss). Diese auktoriale Sicht von oben auf ein Gebäude sieht sämtliche Informationen gleichzeitig und damit zugleich jede weitere mögliche Sicht, die von den Menschen eingenommen werden kann. Die menschliche Perspektive, die Skenographie (Aufriss), hingegen ist an die Sicht je eines Menschen gekoppelt, sie

lässt sich nicht allgemeingültig definieren, aktualisiert sie ja immer nur einen kleinen Ausschnitt des Ganzen: Wenn nun im ersten Akt das Publikum auf das vertikal stehende Gitter und davor kauern den Segismundo blickt, scheint es zusammen mit Basilio eine gottähnliche, auf jeden Fall mächtige Perspektive einzunehmen; wenn im zweiten Akt das Gitter den Palastboden bereitstellt, blickt das Publikum zusammen mit Segismundo auf eine mögliche Welt, ehe im dritten Akt das Gitter die Figuren ganz nah an das Publikum drängt; wer hier auf wen blickt bleibt offen.

Diesen barocken architektonischen Gedanken weitergedacht und in den Theatersaal hineingetragen ergeben sich während der Vorstellung von LEBEN=TRAUM so viele Sichten wie Zuschauer anwesend sind, die alle allein schon durch die an den Sitzplatz gekoppelte Perspektive minimal voneinander abweichen, aber alle möglich und damit gleichermaßen real sind.

Schauspielstile

Der Schauspielstil der Inszenierung folgt dem "Patch-Up"-Verfahren Calderóns im Text: Wenn etwa Rosaura kurz nach der versuchten Vergewaltigung durch Segismundo von einem Moment in den anderen in einer Verwechslungskomödie (der Bildnis-Szene zwischen ihr Astolfo und Rosaura) landet - und sich scheinbar ungerührt in einem völlig anderen Stück wiederfindet, ist dies nur das markanteste Beispiel für das bruchlose, dem naturalistischen Theater fernstehende, beinahe anti-psychologische Rollenverständnis. Weitere Beispiele für die Kontrastdramaturgie des Stückes sind etwa die großen rhetorischen Auftritte Basilios, die angetäuschte Abenteuerhandlung zu Beginn, die mit Rosaura in Männerkleidung ein völlig anderes Stück (mit Rosaura in der Hauptrolle) erwarten lässt, die Hofschranzen-Parodien Estrella und Astolfo, die fast schon tumbe Komik in der Begegnung der revoltierenden Soldaten mit dem für Segismundo gehaltenen gracioso Clarín sowie die großen monologisch-philosophischen Reflexionen Segismundos.



Die Inszenierung versucht nun gerade nicht, diese Kontraste in einem einheitlichen Regiekonzept zu glätten und damit eine Einheit des Stils vorzutäuschen, die im Text nicht gegeben ist, sondern illustriert die Pluralität mit ebenso diversen Schauspiel- und Regiestilen. Einige Beispiele: Die Reden Basilios als Lesung am Redner-Pult, die Begegnung von Segismundo und Basilio als überhysterisiertes Live-Video-Bankett im überdrehten, brüllenden "Castorf-Stil", die versuchte Vergewaltigung in naturalistischer Darstellung, die Verwechslungskomödie als "Stummfilm" mit Texttafeln, die philosophischen Monologe in zurückgenommener Deklamation mit Performance-Videos der Hauptdarstellerin im Hintergrund.



Diese Schauspielstil-Pluralität verlangt dem Ensemble einiges ab, sind Schauspieler*innen doch meist daran gewöhnt, einen Theaterabend in einer Ästhetik und einem Stil zu spielen. Die ständigen Wechsel erzeugten jedoch den "barocken" Effekt der ständigen Brüche und "gefalteten" Blickwinkel auf einen Stoff und verstärkten den Grundgedanken Calderóns, dass jede*r ständig Rolle/n spielt.



Kontakt: www.regiealsfaktor.de

Bildnachweis: Alle Bilder © Mario Steigerwald