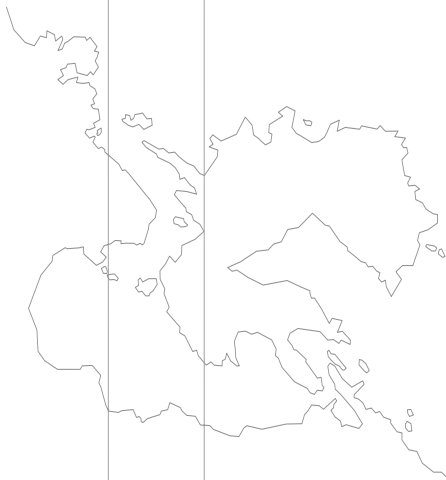


**theatercombinat  
tragödienproduzenten**

„les perses“ genf 2006

„die perser“ wien 2006



**les perses**

november 2006

blackbox im théâtre du grütli genf

**die perser**

dezember 2006

leerraum unter der mariahilferstraße wien

im rahmen von

**tragödienproduzenten**

eine theatrale serie

### **theatercombinat**

arbeitet seit 1996 an der erschaffung neuer, experimenteller aktions- und wahrnehmungsräume zwischen bildender kunst, theater und tanz, theorie und architektur. arbeitsschwerpunkte sind erforschung und veröffentlichung theatraler kommunikations- und handlungsmodelle in schlachthöfen, rohbauten, schwimmstadien, theatern oder am flussufer, in städten wie berlin, düsseldorf, wien, hamburg, podgorica und genf.

**tragödienproduzenten  
eine theatrale serie**



## **programmatisch, raummodelle und recherche**

die ausgewählten texte aischylos' „die perser“, shakespeares „coriolan“ und racines „phädra“ sind dokumente unterschiedlicher epochen: antike, renaissance und barock. die epochen markieren unterschiedliche politische und ästhetische systeme und führen von der demokratie der polis zu konstitutioneller monarchie und absolutismus.

in der serie „tragödienproduzenten“ geht es nicht um die aufführungspraxis der einzelnen texte, sondern um eine theatrale studie im zusammenhang der oder schnitt durch die texte. nicht nur das einzelne stück und seine umsetzung stehen im zentrum des interesses, sondern der dialog, die korrespondenz der texte und umsetzungen zueinander. das interesse ist, mit und in den texten zu recherchieren und über einen zeitraum von zunächst zwei jahren räumliche, historische, demografische und sprachliche untersuchungen vorzunehmen, um aus oder mit der konstellation der historischen modelle perspektiven für zeitgenössisches theater zu entwickeln.

die jeweiligen texte sind speicher spezifischer historischer erfahrung. über ihre sprache sind körperliche praxen, körperbilder und darstellungsmethoden impliziert und zu erforschen. der habitus der darstellung wird durch die textuelle struktur, phonetik, interpunktion, metrik, den spezifischen atem, die „gestimmtheit“ der texte, ihre bilder, ihre zeitkonstruktionen, ihre poesie von bildern, metaphern, das verhältnis der sprache zur emotion und deren beschreibung als handlung, beschreibung oder argument gebildet.

die von theatercombinat seit anatomic sade/wittgestein erarbeiteten körpertechniken und körpercodes sowie die spieltechniken und spracheinsätze von „ou est donc le tableau“ (mit „bildbeschreibung“ von heiner müller und „las meninhas“ von michel foucault) sollen im zusammenhang mit den tragödientexten weiterentwickelt werden, im sinne einer theaterform, die gleichermaßen choreographisch, installativ und über sprache und über die kollision oder das zusammenwirken dieser ebener operiert: an nicht-kunst-orten werden durch das arbeiten mit installationen und choreografien von akteuren und zuschauern diese in ein verhältnis zu metrischer, d.h. künstlicher sprache gesetzt. tanzperformancetechniken für überdimensionierte alltagsräume werden mit nicht-identifikatorischen, präzise verortenden sprechtechniken des theaters konfrontiert und führen zu einer befragung und weiterentwicklung der selbstverständnisse der darstellenden künste.

historisch und kulturtechnisch sollen die politische bedeutung des theaters analysiert werden, sowie die architekturen der situationen, in denen theater in seiner zeit an den jeweiligen orten innerhalb der städtischen anlagen stattfand.

### **theater als politisches archiv und labor von repräsentationstechniken**

was ergibt sich, wenn man die konstellationen und die bedingtheiten der theatralen produktion der verschiedenen epochen und ihre jeweiligen situationskommunikations- und sprachspezifika auf heute überträgt, um daraus gegenwärtige experimentelle versuchsanordnungen zu entwickeln? welche politischen, ökonomischen, räumlichen und öffentlichen verflechtungen würde dies für die heutigen konstellationen der theatralen produktion - als modelle zwischen öffentlichkeit, politik und kunst - ergeben?

in welcher weise konstruieren der alexandrinier des racine oder der blankvers von shakespeare etc. die darsteller, den körper im verhältnis zum text, die theatersituation? welche unterschiedlichen konzepte von theater sind diesen 3 texten in ihren jeweiligen epochen eingeschrieben?

welche politischen verständnisse und gesellschaftlichen entwürfe sind in den genannten sprachmaterialien repräsentiert? wie werden die überlieferten kodifizierten darstellungsformen zum potential für zeitgenössische theatertechniken und darstellungsformen, für rauminstallationen, für körpermaterial, für sprecharbeit?

wie stehen die gebauten und gedachten konzepte von stadt wiederum im verhältnis zu den raum- und repräsentationsstrategien von theater sowie der platzierung des theaters in städtischen anlagen? wie ist das verhältnis der repräsentation des staates, seiner machtorgane, zu funktion, repräsentationstechniken und abhaltungscodes des theaters in den jeweiligen epochen?

die historischen dispositive und techniken des theaters werden als die öffentliche mikroebene des aushandlungsraumes einer staatlichen ideologie und eines politischen konzeptes bearbeitet.

## **raummodelle. prozess in zwei städten und sichtbarkeit des verlaufs**

eine recherche über raummodelle der epochen sollte bei der entscheidung über spielorte als leitfaden dienen. in den jeweiligen städten wurden räume gesucht, die die historie der repräsentation von ökonomie, politik, theater und macht nachvollziehbar machen. oder es wurde eine installation entworfen, die sich in den jeweiligen städten an öffentlichen orten für jedes stück strukturell verändern lässt (siehe beispiel „palais donaustadt“ in wien). die perser in genf fanden in der black box des GRÜ/théâtre du grütli statt, in wien in einem 200 meter langen leeraum der wiener linien unter der mariahilfer strasse, einem städtischen restraum unterhalb der populärsten einkaufsstrasse wiens. für das folgende projekt, „coriolan“ von shakespeare, sind sowohl interventionen in den öffentlichen raum in beiden städten geplant, wie auch eine kombination aus aufführung und massenchoreografie in wien im herbst 2007.

tragödienproduzenten soll für 2008/2009 seine fortsetzung mit „phèdre“ von racine und „bambiland“ von elfriede jelinek finden und mit dem „tragödienmultihybrid“, einer montage aller aufführungen und texte, 2009 seinen vorläufigen abschluss finden.

ein rechercheteam von akteur/innen (gerald singer, christine standfest, doris uhlich) bearbeitet mit der regisseurin claudia bosse die drei texte in einem zeitraum von 2 jahren. für die jeweiligen texte werden gäste für den produktionszeitraum eingeladen wie zb. aurelia burckhardt, marie-eve mathey, werner möbius, jenn bonn (beide musik) u.a.. die produktion betreuen lena wicke und ani mezaduryan. die arbeit wird in wien in unseren räumen derraum! im alten anatomiegebäude am anton von webern platz erarbeitet und an unterschiedlichen orten in wien und genf gezeigt.

in kooperationen mit dem institut für klassische philologie der universität wien (prof. georg danek) wurde die diskussion zum verhältnis von theaterpraxis und theatertheorie etabliert. der arbeitsprozess sollte in die städte, wien und genf, ihre öffentlichen räume, theaterinstitutionen und ausbildungstätten hineinwirken. die aufführungen/diskurse setzten in den einzelnen städten spezifische schwerpunkte – exemplarisch der laienchor von GRÜ500 von ca.. 180 genferInnen in zusammenarbeit mit schauspielschulen der französischen schweiz für „die perser“.

## **gedanken zu theater**

claudia bosse

um bestimmte sehgewohnheiten und rezeptionsgewissheiten zu unterbrechen, bedarf es immer totalitärer akte, die die produktion von bedeutung freigeben, im besten falle haltungen erzeugen beim publikum. eine haltung wird durch künstlerische strategien provoziert, herausgefordert, genauer noch mehrere haltungen, die sich mit dem theater, der lesart des theaters und der produktion des textes und der körper konfrontieren. nur ein willkürliches durchbrechen der alltagsgewohnten wahrnehmung kann einen vorgang der autorisierung des zuschauers ermöglichen, die herrschenden ästhetischen, politischen und kommunikativen strategien in frage stellen über einen theatralen entwurf in der materialisierung eines anderen: einer anderen sprache, anderer körper in anderen situationen etc. das ist die subversion des theaters, vielleicht der grund, warum es in der polis als gefährlich galt und bei den calvinisten verboten war.

das theater hat die möglichkeit, ein labor zugleich gesellschaftlicher als auch ästhetischer als auch repräsentativer praktiken zu sein. das ist sein potential. die eine strategie kann mit der anderen gegengelesen werden, dies aber nur in offenen räumen, in denen jeder die situation teilt und akteur wird. akteur seiner selbst innerhalb eines auszuhandelnden situativen kontraktes und zuschauer der anderen gesellschaftlichen akteure, ihrer miene der zustimmung oder ablehnung. so ist nicht nur der schauspieler schauspieler oder der tänzer tänzer, der beobachtet, sondern alle beobachten sich auf dieser gesellschaftlichen bühne gleichzeitig und agieren in der repräsentation ihrer zugehörigkeit in der verfolgung der beobachtung aller körper, im lesen ihrer ökonomien von aufmerksamkeit.

die willkürliche theatrale situation schafft einen zeitraum und eine konzentration, die im alltagsleben nicht gegeben ist, die man nur individuell herstellen kann. hier handelt es sich aber um einen kollektiven akt der produktion im teilen einer konzentration, im verfolgen des formulierens, der sichtbarkeit der überwindung einer unüberwindbaren distanz.

**aischylos' „die perser“**

### **aischylos: die perser**

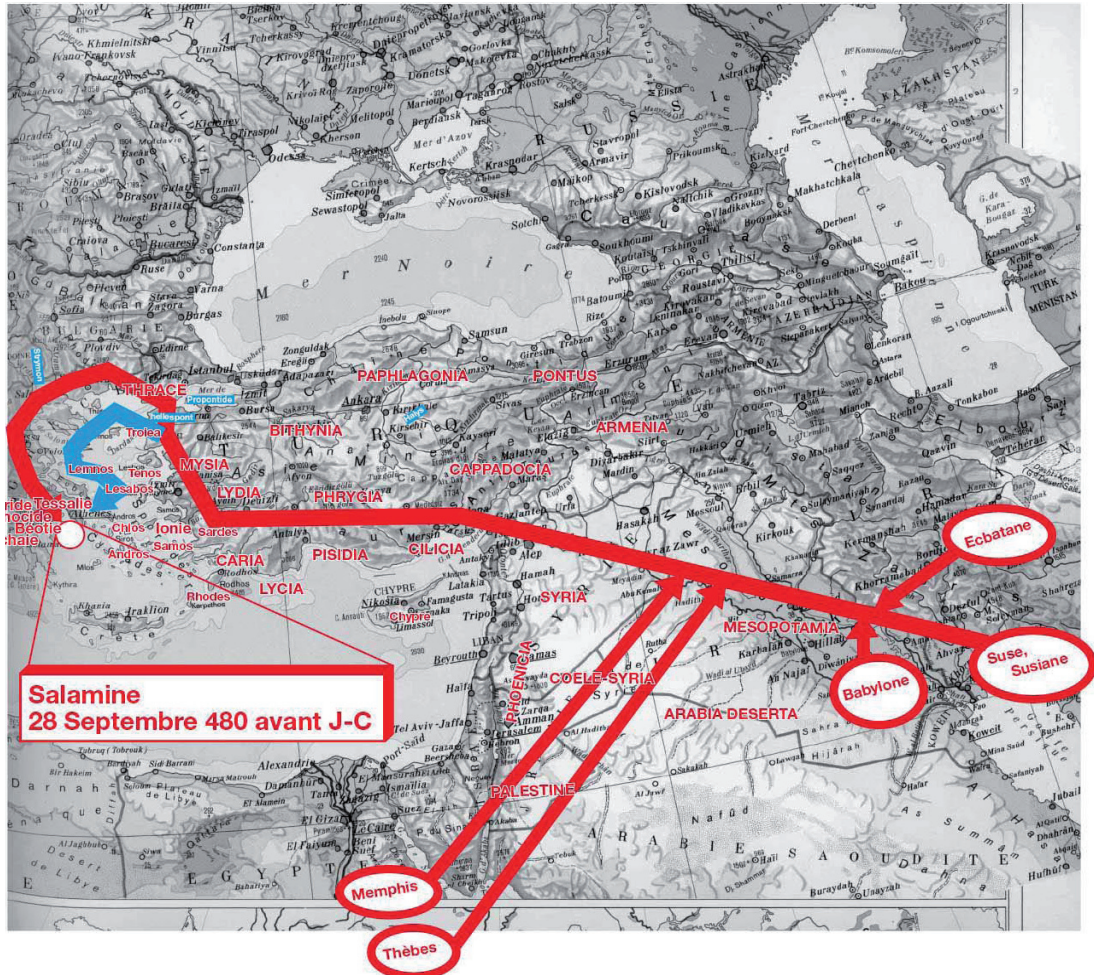
„imperialism linked to territorial expansion offends the gods, and catastrophe results“

aischylos´ tragödie „die perser“ (472 v. chr.) ist ein kriegsstück und das einzig erhaltene zeitstück der antike: der expansionsfeldzug des persischen herrschers xerxes gegen die griechen misslingt nach der zerstörung athens in der seeschlacht von salamis (480 v. chr). die griechen überlisten die zahlenmäßig überlegene persische flotte, die im meer versinkt.

„die perser“ ist die älteste vollständig erhaltene griechische tragödie, ein dokument der entstehenden demokratie in athen. aischylos schreibt aus der perspektive des feindes, ort der handlung ist der persische königshof in susa. zugleich konstruiert er das bild des feindlichen politischen systems: die barbarischen perser, die kriegsmacht, die tyrannenherrschaft. die erzählung des feldzugs und der schlacht in form eines prädramatischen theatertexts mit chören und 4 protagonistenparts ist die erste erhaltene medialisierung von geschichte und krieg im theater.



## feldzug von könig xerxes gegen athen



„die perser“ von aischylos

schlacht von salamis am 28.09.480 v. chr. = 1075 verse

davon

500 chor der perser

205 bote

175 atossa, mutter des xerxes

125 geist von dareios, vater des xerxes

70 xerxes, könig von persien

## **„die perser“ - „les perses“ in wien und genf. modell einer kooperation**

der chor der perser ist ein chor der jeweiligen stadt. das sprechen folgt sowohl in französisch als auch in deutsch einer von der regisseurin claudia bosse erstellten sprechpartitur. gerald singer, christine standfest und doris uhlich sind die protagonisten in wien und genf. für jede stadt existiert ein eigenes arbeitsmodell, für jeden ort werden eine spezifische rauminstallation und choreografie entwickelt.

### **arbeitsmodell - autorität / autorisierung - weitergabe**

#### **wien**

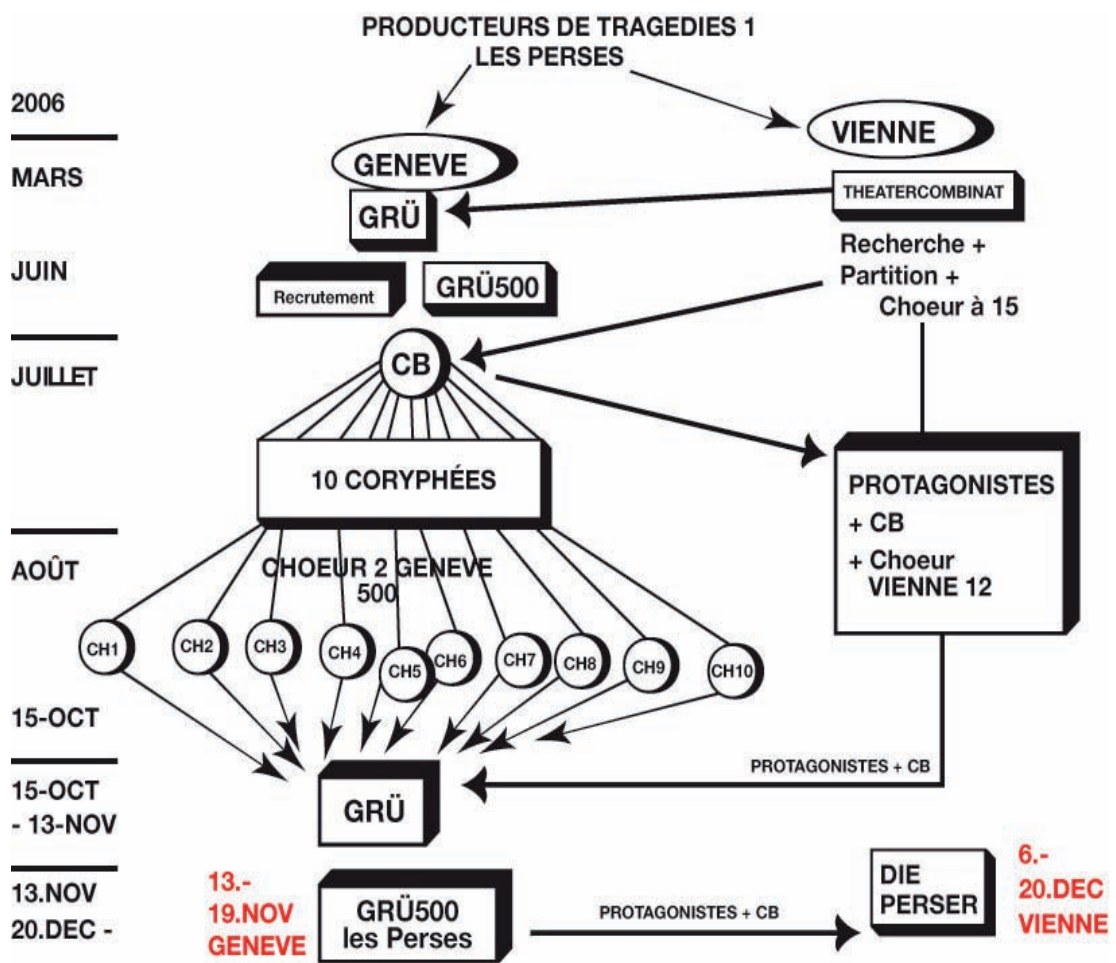
theatercombinat entwickelte in der reherchephase ab februar 2006 die großen linien des projektes und erarbeitete und erprobte die sprechpartitur. ab april wurde der chor der 12 rekrutiert, welcher ab juli unter leitung von claudia bosse zu proben begann.

#### **genf**

12 schauspieler der region wurden von claudia bosse als chorführer ausgebildet. parallel wurde aus der öffentlichkeit der chor der 500 mobilisiert. die chorführer erarbeiteten in den folgenden 3 monaten in kleingruppen zwischen 20 und 40 teilnehmern, bürgern der stadt, entlang der partitur chorpässagen und raumchoreografien. jeder chorführer war für seinen chor zuständig und entwickelte selbstverantwortlich methoden der weitergabe mit texttraining, sprechunterricht, körpertraining, und einer auseinandersetzung mit und über den text.

so wurde die erarbeitung des chores als prozess und labor in die stadt und die region getragen: eine praktische diskussion über theater und demokratie, in der die öffentlichkeit nicht zuschauer, sondern akteur ist. antike demokratische strukturen wurden zum modell einer zeitgenössischen praxis und mit dem lehrstück-gedanken brechts konfrontiert. theater als pädagogium der gesellschaft, der probenprozess der perser ein performativer aushandlungsort.





■ = SHOWTIME  
 CB = CLAUDIA BOSSE

**„die perser“ - ein chortext  
partitur, notation, index  
phonetisches denken**

### **die perser, ein chortext**

der chor der perser ist ein nicht homogener textkörper, der positionen und perspektiven wechselt. die technik der erarbeitung des textes, die reanimation dieser sprache folgen einer partitur, die nach körperlichen kriterien eines phonetischen denkens komponiert ist. diese technik soll durch individuelles ergreifen des denkens und der muskeln im moment der formulierung eines jeden sprechers ein kollektives rhythmisches sprechen formieren. die partitur wurde für die chortexte und den botentext sowohl auf deutsch als auch auf französisch erstellt. die partitur versucht in der übertragung des griechischen originaltextes eine übersetzung der unterschiedlichen grammatiken und syntaktischen strukturen der sprachen.

## auszug aus der sprechpartitur

übersetzung peter witzman, bearbeitung heiner müller

partitur erstellt von claudia bosse

Könige, des Königs Untertänige, des großen	Eilen sie, der großen Heere Aufseher	Bogengewaltig und auch zu Pferde reitend	Schrecklich zu sehen, ungeheuer im Kampf
In ausdauerndem Ruhm der Seele.			
Und Artembares, ein mutiger Rossekämpfer	Und Masistres Und der bogengewaltige, edle Imaios Pharandakes	Und der	Und Sosthanes, der Pferde Treiber
Andere auch hat der große und vielhährende	Nil geschickt: Susiskanos Pegastagon, Ägypten entstammend	Und der	herrscht über die heilige, Memphis
Der große Arsames, die uralte	Thebe verwaltet, Artionardos	Und die sumpfbewohnenden Ruderer der Schiffe	Gewaltig und an Menge unzählbar.
Und der weichlich lebenden Lyder Menge	Folgt soweit sie Festland bewohndes	umgreifen, Volk die Metrogathes heraus	

**auszug partition**

übersetzt von claudia bosse, andreas gölles, cléa redalié, sandy kasper, johanna korthals-altes, michèle pralong ausgehend von der übersetzung myrto gondicas + pierre judet de la combe  
partitur erstellt von claudia bosse

XERXES: Sehnsucht mir					schrecklich sagt.
gewiß	Nach den guten Gefährten	In meine Erinnerung		das Schreckliche	
		rufst du	Der rauh		

	das Herz.	que nous réclamons	chef de dix mille hommes
es schreit mir		LE CHEUR: Et il y en a d'autres encore	Mardón,
Es schreit	von Leiden von Imen		

	seigneurs de cavalerie	insatiable au combat.
Xanthes, Ankharés l'Arien,	Egdadates Luthimnés	Tolmos,
	et	et

	XERXES: GEGANGEN NÄMLICH SAMMLER HEERES.	SIND DIE DES
Je suis effaré, je suis effaré qu'ils ne fassent pas l'escorte	ta tente attelée de roues.	derrière

	XERXES: IE, IE,	
LE CHEUR:	PARTIS PRIVÉS DE LEUR NOM.	LE CHEUR:
ILS SONT	- Oï-,	IO, IO.
		À MOI ! DAMONS

## **notation und index**

erstellt für die chorteilnehmerInnen, sommer 2006

die 5 ebenen sind unterschiedliche sprechintensitäten, die 3. ist die mittlere sprechstärke. und diese ebenen sind jeweils vokalen zugeordnet.

die oberste i,

dann e,

dann a,

dann o,

dann u.

als orientierung, wo die jeweiligen vokale im körper gebildet werden. auf diesen höhen im körper sollen dann die mikrosätze, oder satzpartikel, gebildet werden, jedoch ohne dass der lautliche sprechkorpus einer jeden silbe verloren geht. die grundspannung der mikrosätze ist an den vokalhöhen im körper orientiert.

### **zudem gibt es 5 zeiten:**

längste zeit: drei striche: vers und satzzeichen

zweitlängste zeit: zwei striche: normale vers pause (immer als ein potential eines möglichen anderen verlaufs des satzes zu verstehen, somit eben nicht als pause)

mittlere zeit: im vers, wenn wörter nicht auf anschluss, dh. keine überlappung. das wort oder die wortgruppe davor davor bekommen mehr gewicht und raum zur ausbreitung.

normalzeit: die zeit zwischen wort und wort innerhalb einer wortgruppe, ein sprechen, in dem die worte nicht ineinanderfallen, sondern für sich phonetisch genau plaziert werden.

beschleunigung: bei sich überlappenden wortgruppen mit ebenenwechsel wird die folgende wortgruppe in den schall der vorherigen hereingeschnitten, ohne die nachfolgenden wörter in einer wortgruppe zu beschleunigen

grossbuchstaben: diese wörter werden geschrieen

die sprechpartitur legte verhältnisse fest, war aber nicht metrisch zeitlich fixiert, sondern einen notation von proportionen. somit präzisierte das erstellte das nicht definierte. es wurde als partitur nicht absolut, sondern ein arbeitsmittel in einem arbeitprozess, der paralleles arbeiten von 180 personen erlaubte und deren koordination ermöglichte.

## **index für die sprechpartitur „die perser“ von aischylos**

die partitur ist der versuch eines anderen zugangs zu sprache und sprechen, eine art proportionaler lautlicher sprechgrammatik, die auch für den sprecher gedankliche zuordnungen produziert, der diese im moment produzieren muss und die zusammenhänge bis zum strophenende oder satzende führen sollte. das sprechen versucht denken, phonetisches produzieren der sprecher und das hören der rezipienten zu synchronisieren. die zeiten und die artikulation orientieren sich jeweils an der raumakustik und der zeit, die der schall benötigt, sich im jeweiligen raum auszubreiten.

die skandierung versucht auf der gegenwart im moment des sprechens zu insistieren. der satzsinn bildet sich im hören über die anschlüsse des folgenden und wird im augenblick des sprechens nicht antizipiert. jede silbe im sprechen wird ergriffen und artikuliert. die konsonanten sind jeweils die schwerkraft des wortes, das heisst: sie müssen ergriffen und losgelassen werden. die artikulationshöhen der konsonanten werden nicht über die folgenden oder vorherigen vokale angeglichen.

jede silbe im sprechen wird ergriffen und artikuliert.

die konsonanten sind jeweils die schwerkraft des wortes, das heisst sie müssen ergriffen und losgelassen werden, dh. die artikulationshöhen der konsonanten werden nicht über die folgenden oder vorherigen vokale angeglichen.

claudia bosse

## **phonetisches denken**

für mich ist ein text immer auch ein fremder körper (er kommt vom autor, von den vom autor erfundenen figuren, von einem politischen system, das sich in die kodifizierte form eines textes einschreibt, wie exemplarisch beim alexandriner, der den absolutismus in der sprache, in deren form und fügung repräsentiert). diesen fremden körper möchte ich erkunden, weil mich der körper des textes, der atem im denken und sprechen interessiert.

ein text ist eine lineare zeitlichkeit, weil er fast immer ein nacheinander-geschriebenes ist. diese linearität macht das medium aus und skandiert darüber die zeit. wichtig ist, wann in einem satz was gesagt wird. nicht der gesamte inhalt eines satzes interessiert mich beim sprechen, sondern welches wort auf welches folgt, welche choreografie des denkens daraus entsteht. es geht darum, den verlauf eines satzes zu ergreifen, die wege und irrwege, und darum, auch die möglichkeiten eines anderen verlaufes zu aktivieren, einen möglichen sinn mitzudenken, der folgen könnte, jedoch im nächsten wort eine andere fügung erhält. es geht darum, einen satz nicht zu antizipieren, sondern ihn „wort nach wort“ zu erkunden.

damit diese erkundung materiell und theatral wird, muss man den körper eines jeden wortes ergreifen: seine silben, das folgen der konsonanten auf die vokale, erkunden, welche bewegung dies im mund, im atmen, im sprechen, im raum erzeugt. wenn ich nun einem geschriebenen text folge, ist das phonetische denken der versuch, im sprechen jedes wort in seinem körper, im aufeinanderfolgen des kommenden wortes etc. zu ergreifen und das denken eines wortes klanglich zu produzieren, das dann zum satz wird im sprechen und füllen des raumes. das denken wird medial, theatral.

claudia bosse



**„die perser“**  
**„les perses“**  
**wien und genf**

**wien**

**genf**

**partitur +  
raumchoreografie  
mit**

chor mit 12 wienerinnen  
4 chorführer/ kleiner chor  
3 protagonisten  
60 zuschauer

chor mit 180 genferInnen  
10 chorführer  
4 protagonisten  
100 zuschauer

**rauminstallation**

unterirdischer leerraum  
200x6 meter/ 1200m<sup>2</sup>  
zwischen u3 neubaugasse  
und zieglergasse

black box/ theaterraum  
24x10 meter/ 240m<sup>2</sup>  
théâtre du grütli  
rue général dufour

**übersetzung**

deutsch  
peter witzmann +  
heiner müller

französisch/ deutsch  
kollektive übersetzung  
myrto gondicas +  
pierre judet de la combe

**kooperation**

theatercombinat wien  
[www.theatercombinat.com](http://www.theatercombinat.com)

grü/ théâtre du grütli  
[www.grutli.ch/lesperses](http://www.grutli.ch/lesperses)

im rahmen von

**tragödienproduzenten (2006/2007)  
theatercombinat**

**grü500: „les perses“ in genf  
juni - november 2006**

## **grü500, ein modell für genf**

grü500 beteiligte 180 bürgerInnen der stadt genf aktiv an einem gemeinsamen theatralen prozess: ein körperliches und praktisches konfrontieren mit der antiken tragödie in einem chormodell der gegenwart.

das arbeitsmodell verknüpft elemente der attischen demokratie wie den rat der 500 und die einmal im jahr stattfindenden chorwettkämpfe mit 500 teilnehmern mit komplexen techniken der synchronität von spracherzeugung und denken. die partizipation der genfer bürgerInnen in einem 3-monatigen probenprozess ist eine öffentliche praktische diskussion über die frage, was theater sein kann und ein experimentieren mit den theatralen techniken der kommunikation.

## **eine reihe von gesprächen zum arbeitsprozess**

claudia bosse und cléa redalié, mai - november 2006

### **entretien 1, le 21 mai 2006**

*a la fin d'un passage de quatre jours à genève, afin de mettre en place, avec le théâtre du grütli, le processus de travail des 'producteurs de tragédie1 – les perses', sa nouvelle création entre vienne et genève, la metteure en scène claudia bosse répond à nos questions. quatre jours c'est peu, et c'est beaucoup – suffisamment en tout cas pour que notre interlocutrice exprime ses pensées en français, dans un entretien qui est le premier d'une série qui accompagnera le processus de création jusqu'en novembre 2006.*

**cléa redalié** : claudia, tu as créé plusieurs spectacles à genève au théâtre du grütli en 1995, 1996 et 1998, puis il y a eu une pause. entre-temps, tu t'es véritablement établie à vienne, avec ta compagnie le 'theatercombinat'. vous disposez d'un subventionnement régulier, d'un lieu de répétition rien qu'à vous...

pourquoi ce retour à genève ? qu'est-ce qui t'a donné envie de te lancer dans un travail de création entre deux villes, avec toutes les difficultés que cela implique ?

**claudia bosse** : comme je pense que toute production théâtrale est fortement dépendante de son contexte culturel, c'est pour moi toujours très enrichissant de modifier ce contexte en travaillant dans une autre ville. c'était le cas avec la création de « bartleby » à berlin en 2004, de « mauser » de heiner müller en 2003 au monténégro et en 2004 à hamburg. a chaque fois, ce changement remet en question mes certitudes de travail, ce que je croyais acquis ne l'est plus – cela crée une irritation qui est pour moi très stimulante.

dès les débuts du projet 'producteurs de tragédie', la nécessité de rouvrir le contexte de ces dernières années à vienne s'est imposée clairement. les derniers projets que j'avais menés avec le 'theatercombinat' ou seule avec d'autres collaborateurs étaient basés sur des idées très différentes, parfois même contradictoires. j'ai eu besoin de concentrer mes forces sur un même projet qui s'étendrait sur plusieurs années : une recherche en série sur les archives du théâtre, une coupe à travers son histoire. tout en créant un réseau, dont le point de départ serait vienne, mais qui s'étendrait plus largement, qui nous permettrait de jouer ailleurs mais autrement que dans l'esprit d'un accueil. dès lors, nous avons réfléchi à la façon de créer ce réseau en intégrant

deux stations dans notre dispositif de travail.

a cela s'ajoute une amitié de presque 10 ans avec maya bösch que j'ai souvent invitée à participer à mes créations, et avec michèle pralong aussi que je connais depuis quelques années. le projet des deux nouvelles directrices du théâtre du grütli d'y créer une scène expérimentale correspond à un contexte précis, à un cadre où je trouve le soutien et la confiance nécessaires à la démarche d'expérimentation du 'theatercombinat'.

**cr** : comment définis-tu cette démarche ?

**cb** : elle consiste en un questionnement des éléments de base du théâtre : l'espace, la langue, le corps, le temps. et pour chaque projet, je crée un modèle précis d'organisation du travail. la recherche d'un mode de production adéquat est pour moi la condition nécessaire à un travail cohérent. en six ou huit semaines, on n'a pas assez le temps de réfléchir. un projet comme les 'producteurs de tragédie' à commencé en janvier 2006 à vienne par des recherches et des répétitions avec le 'theatercombinat', il a continué ce printemps à genève avec la recherche des participants au chœur et la prise de contact avec les coryphées... je passe beaucoup de temps à définir précisément les contraintes qui guideront un travail. je les comprends comme des moyens artistiques qui me permettent d'atteindre des buts. par exemple, le dispositif qui est mis en place ici avec les coryphées : ces comédiens suisses romands vont participer à un atelier d'un mois cet été où ils acquerront des techniques de travail du texte (pose de voix, attitudes corporelles...) qu'ils transmettront ensuite chacun de leur côté à la quinzaine de participants constitueront leur groupe et qui, mis ensemble dans un deuxième temps, formeront le chœur des 500. c'est une façon d'autoriser les acteurs, qui sinon sont toujours placés sous la direction de quelqu'un. là c'est eux qui deviennent les agents du projet, qui transmettront à d'autres ce qu'ils ont appris. je cherche à produire en eux ce qui me motive moi dans mon travail : le mélange d'intérêt et de contrainte.

**cr** : pour créer « les perses », tu te fixes comme objectif de réunir 500 personnes qui constitueront le chœur de la tragédie antique. dans la salle du théâtre du grütli, vidée de ses gradins, il y aura ce chœur énorme et seulement une centaine de spectateurs. n'y a-t-il là pas quelque chose d'extrêmement élitaire ?

**cb** : cela dépend de la compréhension du théâtre sur laquelle on base son jugement. pour moi, le théâtre ce n'est pas seulement une représentation, un moment où le

spectateur consomme une pièce. le théâtre est toujours une production collective de sens. dans « les perses », les membres du chœur sont à la fois spectateurs et producteurs, c'est-à-dire qu'ils participent au processus de production d'un discours sur le théâtre d'aujourd'hui. c'est pourquoi le processus de création (les répétitions, les discussions qui les entourent, les questionnements et réflexions que notre démarche va créer dans la ville de Genève) a la même valeur que le spectacle et ses quelques représentations.

pour les participants au chœur, cela signifie : s'engager sur une durée, se confronter aux autres. par la création de groupes artificiels (on met ensemble des gens qui ne se rencontreraient pas sinon), qui vont suivre le texte de la tragédie grecque, on crée un dispositif esthétique et social, qui porte en lui toute une dimension d'étrangeté. alors peut-être qu'on peut dire que c'est élitaire, parce qu'on cherche à tirer les gens hors de leur quotidien, à le considérer autrement. je conçois le théâtre non pas comme une reproduction du quotidien mais comme une *verfremdung* de ce quotidien, un processus qui le rend étrange. et cela mène à une mise en question des contrats qui règlent la vie sociale.

**cr** : peux-tu dire quelques mots sur ce dispositif esthétique que tu mets en place, qui va porter le projet vers quelque chose de plus qu'une simple expérience sociale?

**cb** : d'abord il faut dire que je ne place pas la dimension esthétique et sociale dans une relation hiérarchique. les deux sont pour moi étroitement liés ; un projet théâtral qui serait seulement un projet social passerait pour moi à côté de son but, c'est tout.

concernant ma démarche esthétique : nous développons actuellement à Vienne une technique précise pour dire le texte des Perses (pose de la voix sur différents niveaux, souffle, présence). je la transmettrai aux groupes des Coryphées en juillet, qui à leur tour la transmettront aux membres du chœur dès la mi-août. c'est une technique très contraignante – mais dans le sens positif évoqué plus haut !-, qui mobilise tout le corps.

l'idée derrière tout ça est la suivante : la plupart du temps, les mots que nous utilisons sont des mots d'information, ils sont plats. en me plaçant dans une certaine relation avec l'un des premiers textes contemporains, que je ne peux pas traiter comme une simple information, j'ai besoin de l'idée qu'il existe une pensée phonétique, corporelle. lorsque le texte est dit, je recherche la synchronisation du travail du cerveau (qui pense

le sens du texte), d'un travail organique (les sons que produit la bouche, le souffle) et de la réception. on assiste à la formation d'un corpus phonétique, où la forme et le sens deviennent plastiques, tridimensionnels. les mots qui se construisent dans la bouche de celui qui les dit se propagent dans l'espace autour d'eux dans une sorte d'écho, c'est comme cela qu'ils parviennent au récepteur qui est à son tour inclus dans le processus. le spectateur devrait être ainsi marqué par la plasticité des mots, par la façon dont ils occupent l'espace. dans ce travail, il n'y aura aucune image, seulement des sons en trois dimensions ! cela me paraît nécessaire car aujourd'hui, dans nos pays, nous percevons la guerre seulement à travers des images plates.

**cr** : les perses - le titre de la pièce est le nom du peuple qui pour les grecs, était l'autre par excellence. c'est comme si le théâtre occidental, et donc notre culture, s'était constituée dès le départ sur la base d'une confrontation, d'un conflit avec la culture de l'autre. mais peut-être qu'en parlant ainsi, je reste enfermée dans ma perspective d'aujourd'hui, dans un point de vue qui a trop intégré une certaine dialectique qui glisse facilement vers des idées comme celle du « choc des civilisations »...

**cb** : je ne suis pas sûre de répondre directement à ta question en affirmant ceci : il me semble que la conscience de l'histoire, la connaissance et le respect du passé sont des valeurs qui existent de moins en moins aujourd'hui. on est dans une sorte d'hystérie de la contemporanéité, comme si seul le présent était porteur d'authenticité. on oublie qu'il y a des matériaux qui existent et qui sont des excellents dispositifs pour questionner nos certitudes d'aujourd'hui. il ne s'agit pas d'aller chercher des textes du passé pour les intégrer dans notre présent, mais bien plutôt de placer ces dispositifs d'aujourd'hui dans un contexte historique. je cherche à faire un apprentissage du théâtre à travers son histoire, cette démarche m'aide à percevoir et à comprendre les restrictions, les contraintes contemporaines et à les relativiser.

**cr** : justement, les matériaux textuels que vous utilisez pour les 'producteurs de tragédie' ont tous pour thème la guerre, le conflit... pourquoi ce choix ?

**cb** : plutôt que la guerre ou le conflit en soi, ce qui m'intéresse c'est que tous ces textes parlent de la transition d'une société d'un état à un autre. au départ, il y a une situation d'échec, qui évolue vers un apprentissage. toute expérience, au sens fort du terme, part d'une perte de contrôle, d'une crise. « les perses » a été écrite au moment où la démocratie athénienne était en plein essor. si cette démocratie a pu s'implanter ailleurs en grèce, c'est grâce justement à la victoire sur les perses qui a permis à la cité attique d'asseoir sa domination sur les autres mini-états de la région.



alors « les perses », c'est peut-être la première pièce eurocentriste – mais il faut que je fasse attention en disant cela...

**cr** : le processus que tu veux mettre en place à Genève se comprend comme un « laboratoire de recherche et d'expérimentation sur les origines du théâtre et sur ses formes contemporaines, sur sa place dans la cité et son rapport avec le politique ». quels sont les éléments du théâtre que tu veux questionner ? ou plutôt, pourquoi le théâtre a-t-il besoin à ton avis d'un tel questionnement ?

**cb** : le théâtre est le premier média de masse. il est maintenant placé dans une situation de concurrence extrême, ce qui n'était pas le cas à l'époque. le seul moyen de le sauver est de se concentrer sur sa spécificité, sur ce que le théâtre est le seul à avoir. il n'y a pas d'autre média qui permette la simultanéité de la production et de la réception en un même lieu. et donc la production du sens de façon collective. c'est pour moi cela qu'il faut activer. il y a quelque temps, j'ai eu une sorte de crise, j'ai pensé arrêter le théâtre et me concentrer sur l'installation, qui est un excellent moyen de questionner la vie quotidienne et d'y semer l'étrangeté. mais on estime l'attention maximale accordée à une installation à trois minutes, selon l'intérêt des spectateurs. on perd cette simultanéité de la durée, du temps, il reste un décalage entre la production et la réception. voilà pourquoi je m'accroche au théâtre : il naît toujours dans l'instant et est en même temps voué, par sa nature même, à la disparition. il faut avoir le courage d'accepter et d'affirmer sa propre disparition – ce n'est pas de la modestie, ni de la crainte...

**cr** : es-tu une mégalomane ou simplement une utopiste ?

**cb** : les deux. je suis toujours dans un conflit avec les gestes totalitaires, qui pourtant sont seuls en mesure à rendre évidente la nature arbitraire des règles sociales. c'est un geste arbitraire qui permet la mise en question de l'arbitrarité, qui amène les participants à questionner leurs habitudes et les conventions qu'ils ont acceptées. c'est ainsi que tous les participants au projet, y-compris les spectateurs, à travers leurs réactions et leur positionnement individuel, deviennent ses co-auteurs – des coproducteurs. ce double mouvement de contrainte et d'autorisation, je le vis comme un paradoxe profond. alors j'essaie de donner les moyens à tous de le comprendre : d'oser penser par soi-même face à quelque chose qui est seulement partiellement explicable.

**choraufruf genf, juni 2006**

## **Let's experiment democracy!**

### **Genève 2006 : Un chœur de 500**

Le théâtre du Grütli, en coproduction avec le "theatercombinat" de Vienne, cherche 500 citoyennes et citoyens genevois (par là, nous entendons toute personne vivant sur le sol du canton) afin de former le chœur de la tragédie Les Perses d'Eschyle (472 av. J-C), la plus ancienne pièce occidentale parvenue jusqu'à nos jours.

#### **Qui est le chœur ?**

Le chœur, c'est le personnage principal de la tragédie, une sorte d'entité collective qui dit le texte. D'août à novembre 2006, le processus de création du spectacle sera un laboratoire de recherche et d'expérimentation sur les origines du théâtre et ses formes contemporaines, sur sa place dans la cité et son rapport avec le politique.

Qui participait aux chœurs de l'Antiquité ? Qui sont les citoyennes et citoyens de Genève qui entreront dans le chœur d'aujourd'hui ?

Dans l'Athènes du Ve siècle avant J-C, le conseil central de la polis, qui présentait ses propositions de lois à l'Assemblée du peuple, se composait de 500 membres. Chaque année avait lieu, par ailleurs, un concours choral, qui réunissait 500 participants, venus des 10 parties de la ville d'Athènes. Entre le politique et le choral, le terme 500 fait le lien.

Expérimenter la démocratie signifie ici : entrer dans un théâtre en tant que représentant de la cité, en acteur et non en spectateur. Il s'agit en créant aujourd'hui un chœur de 500 personnes, citoyennes et citoyens de tous les quartiers et communes de Genève, de poser les structures démocratiques et chorales athéniennes comme modèles d'une pratique contemporaine et de lier ce modèle avec celui de la pièce didactique" de Bertolt Brecht, qui abolit la frontière entre le public passif et les interprètes professionnels.

Lors des représentations, une centaine de spectateurs se mêlera au chœur des 500, formant un réseau de corps étroitement tissé.

#### **Conditions de participation au chœur**

Être membre du chœur ne nécessite aucune expérience spécifique dans le domaine du théâtre ou de la musique. En revanche, un engagement en temps et une participation régulière sont les conditions nécessaires. Le processus continu qui représente le travail de répétition fait partie intégrante du projet, parce qu'en lui-même, il est discussion et expérimentation: discussion pratique et publique sur la question de ce que peut être le théâtre; expérimentation de techniques théâtrales.

## **Les étapes du processus**

### **Préparation, de mi-août à mi-octobre 2006**

Entraînement une ou deux fois par semaine en groupes de 15 à 20 personnes sous la direction d'un acteur professionnel (coryphée).

### **Répétitions, de mi-octobre à mi-novembre 2006**

Entraînement un peu plus intensif par groupes constitués de deux, puis de quatre choeurs. La dernière semaine, le choeur entier répètera avec les protagonistes du theatercombinat (Vienne).

### **Représentations, entre le 13 et le 19 novembre 2006**

Environ 6 représentations dans la grande salle du Théâtre du Grütli, entièrement vidée de ses gradins et remplie par le choeur, les coryphées, les protagonistes et les spectateurs.

En raison de la taille du choeur et de la nature même du projet, la participation au choeur ne pourra pas être rétribuée. En échange de votre engagement, nous proposons une expérience théâtrale collective et formatrice.

**à renvoyer à [lesperses@grutli.ch](mailto:lesperses@grutli.ch)**

Questionnaire en deux parties :

Ces informations vont nous aider 1) à vous contacter, 2) à structurer les groupes qui formeront le chœur (ces informations ne seront pas utilisées en dehors du projet *Les Perses*).

**Nom**

**Prénom**

**Adresse e-mail**

**Adresse postale**

**No de téléphone : maison / portable**

---

(Réponses facultatives)

**Homme / Femme**

**Age**

**Activités (professionnelles ou autres)**

**Formation(s)**

**Nationalité / langue maternelle**

**Intérêt pour le projet**

**Disponibilités ou indisponibilités générales?**

tribune de genève, 30. juni 2006

## Le Grütli recherche 500 figurants pour former le chœur des «Perses»

**Claudia Bosse propose aux Genevois de découvrir Eschyle côté scène.**

**Marre d'être** toujours spectateurs, donc forcément passifs? Le Théâtre du Grütli, en coproduction avec le «theater-combinat» de Vienne, invite 500 citoyennes et citoyens genevois (en fait, résidant dans le canton) à quitter leur fauteuil pour former le chœur de la tragédie *Les Perses* d'Eschyle, programmée en novembre.

Claudia Bosse, qui signe la mise en scène, perpétue par ce biais une tradition de l'époque -Ve siècle avant J.-C. - qui consistait à réunir 500 Athéniens pour former les chœurs. «Il s'agit ainsi de lier le modèle du chœur antique avec le modèle de la «pièce didactique» de Bertolt Brecht, qui abolit la frontière entre le public passif et les interprètes professionnels», précise-t-elle.

Nul besoin d'expérience spécifique, ni d'avoir une mé-

moire d'éléphant: la partition sera transférée sur karaoké. En revanche, un engagement en temps et en participation régulière (début de la préparation à la mi-août, répétitions dès la mi-octobre) est indispensable.

Pour l'heure, une centaine de candidats se sont déjà déclarés. Il reste donc de nombreuses places à pourvoir. Si l'aventure vous tente, plus d'infos sur le site Internet: [www.grutli.ch/lesperses](http://www.grutli.ch/lesperses). (lch)

## arbeitsprotokolle claudia bosse

genf, 30. juni 2006

ich überlege nachdem ich heute noch mögliche chorführer getroffen habe, ob der beginn eher eine ideologische oder politische diskussion über theater ist. oder aber direkt ins tun einzusteigen. eine art einwöchige affirmation der folgenden chorarbeit, für die dann jeder verantwortlich ist. einerseits sollen die 9 bis 12 in diesem monat als chor zusammenarbeiten. und andererseits in diesem erarbeiten die fähigkeiten erlernen, bestimmte einsätze, diskurse und techniken weiterzuvermitteln.

genf, 3. juli 2006

mir ist das sprachliche material unklar. ob die übersetzung funktioniert oder doch nicht funktioniert. einige erheben einspruch, sie sei nicht poetisch, aber eben diese grade von poesie oder flachheit kann ich im französischen schwer beurteilen. die übersetzung sei flach. die übersetzungen, die sie dann zeigen, sind sinnexplikativ und eher klassizistisch. schwer den grad abzuschätzen.

die verschiebung der vokale von i, e, a, o, u im deutschen zu i, ü, a, e (als dumpfes e) und o im französischen ist eine recht einschneidene verschiebung. mir nicht ganz klar, wo diese vokale gebildet werden. die gesamte artikulation scheint mehr im lippenbereich und im vorderen mund stattzufinden. eine unsicherheit ebenfalls meinerseits, ob marotte eben dieser darsteller, oder eine eigenheit der französischen sprache. französisch scheint alles mit der kopfstimme zu bilden, kaum eine verbindung zum körper der plazierung. das halten klebt am überatmen und festklammern am atem. atem und artikulation sind nicht autonom und das senken, tiefer sprechen, scheint fast unmöglich. jeder vers wird wie eh schon gedachtes als irgendwie diffuse form präsentiert.

es scheint ungewöhnlich einen vers mit sinn zu halten. wieweit ist die tradition des alexandriners eine prägende verspraxis hier. vers ist gleich sinnabschluss. dagegen muss man stark angehen.

die fragen einiger: wo ist die emotion? wo die poesie?? wenn bei poesie das wort der träger ist, seien das schlechte träger diese worte. schwer zu beurteilen. oh mein gott. ich frage, wo ist der gedanke, das aktive konstruieren. das setzen und manipulieren.

männer eher mit überdruck am beginn. frauen eher mit verhauchen am ende.

überatmen. echt bizzar. andere variante das hochziehen am zeilenende. oder das einschnappen, zurückschlagen lassen am ende der zeile. scheint absolut ungewohnt, satzteile und interpunktion als einheit und sinnabschlüsse zu begreifen.

genf, 9. juli 2006

das leben webt sich zwischen übersetzung am morgen, probe, wobei aufgrund von budget-mangel ich nun auch das körpertraining mache, stöhn, und weiteren budget-sitzungen. mit den vorgenommenen kürzungen gibt es noch ein defizit von 70.000 fr, auch weil eine stiftung auf sept. verschoben hat. etc. etc. deshalb waren 12 chorführer nicht mehr zu finanzieren. aber ein schwerer kampf war, nun 10 durchzubringen, mit dem ungedeckten risiko. modell adé und die textaufteilungs-dramaturgie muss ich wieder neu überlegen.

das schwierige dieser arbeitskonstruktion ist, dass einige in diesem sogenannten grü-kollektiv sind und andere nicht. jetzt bereits eine aus dem kollektiv geflogen ist, eine ältere dame, die aber mit ihren französischen manierismen und ihren aufmerksamkeitserpressungen wirklich unerträglich war (sie war eine derer: das sei nicht poetisch etc, aber im habitus wenn sie poesie zeigte zum wegrennen). die anderen nun 5 im kollektiv.

man könnte die weibliche und männliche endung des alexandriners fast auf die sprechstile beziehen: frauen überhauchen am ende, männer überdrücken am beginn. der atem ist verklebt mit dem sprechen. der atem ermöglicht nicht das sprechen, sondern zeigt die verbindung. ich bin gerade am herausfinden wie weit das französische mit schwerkraft zu versehen ist. das sprechen hat immer keinen ort. geht nach vorn aber spricht von nirgendwo aus. die meisten stimmen im kopf und nicht im körper. gerne dann rausdrücken des gaumens oder aber mit feststellung des kinns. die wa wa wa übung fast unmöglich, so dass der kiefer gelockert wird. das meiste artikuliert sich vorne über die lippen. viel zu tun auf dem gebiet.

bisher text gelesen einmal ganz in übersetzung und einmal in der partitur mit übersprungenen stellen. diskussionen kontext, hintergrund text und theatermodelle. einsatz der perser. und dann seit drei tagen den text am umgraben entlang der überarbeitung der übersetzung. stück für stück. nun bis ende erstes chorlied. in dem sehr sorgfältig. sie haben vorgeschlagen einen wechselnden dirigenten zu nehmen. so üben wir seit drei tagen. interessant, weil mit jedem eine andere interpretation der zeiten entlang der partitur. jedes mal anders. sie sollen bis montag bis eben da den

text lernen. mühe mit den höhen.

die franzosen sind so drauf getrimmt wenn vers, ist am versende sinnende. eben vom alexandriner. so dass es ganz ungewohnt ist, den sinn darübergehend zu halten und in bezug zu setzen. das offene ineinander ziehen markiert hier den satz, also ist es sehr schwer den grad der in bezugsetzungen zu finden, der den inhalt nicht abreissen lässt. das ist auch mein problem gerade, in den mikrosätzen, dass sie trotzdem sinnmässig differenziert werden und nicht nach vorn geschickt in eine tube gesprochen. das ist alles hinzubekommen. braucht aber zeit und übung.

am freitag kamen fragen nach dem stehen, wenn das stück länger als eine stunde dauert. da musste ich sagen länger als 2 1/2 stunden. panik ein wenig, wie in der zeit zu vermitteln und zu halten. ich denke, wie auch ich, waren alle nach der ersten woche recht platt. körperübungen, sprache, text, textlernen. koodinieren, diskussionen etc.

versuche irgendwie das spektrum offenzuhalten, was aber in kurzer zeit echt viel ist. nun 160 inskriptionen. der andreas ist ein hit. gehen nun mit ihm und michelle die übersetzung immer nochmal durch. ich denke, sie wird gut. aber eben viel arbeit.

habe überlegt mit regis dem grafiker, was mit den menschen machen, die sich eingeschrieben haben. was ist das für ein material? die unterlagen sind super! ob man interviews einschleust. etc. noch sehr lose.

die akustik im raum ist flach und trocken. denke deshalb auch angina. inkl. von luka angesteckt. mit dem budget wird es keine kostüme und keine installation im raum geben. aber vielleicht ist das gerade die qualität.

am freitag mal die frage nach den protokollen gestellt. müssen mal sehen. fände wichtig eine praxis des austauschs zu initiieren. auch ab august zwischen genf und wien.

genf 10. juli 2006

ich schlage ihnen aufgrund der frage nach dem langen stehen im grütli (ca 2 1/2h) vor, sie sollen sich routen für stadtpaziergänge überlegen, die im grütli beginnen und dann in die stadt gehen, um dann für den xerxes wieder im grütli zu enden. weiss noch nicht recht, was ich davon halten soll, will aber die möglichkeit ins spiel bringen und auch mehr von der stadt kennenlernen und ihren historischen kontexten.

die arbeit am text setzt sich ab in den körpern, das ist gut. es arbeitet. kurz mit michelle

gesprochen die zugehört hat. es klingt gut, die sprache und ist auch verständlich. das beruhigt mich. habe meinen instinkte im hören, jedoch immer wieder unsicherheiten in der französischen sinnkonstruktion. wann der sinn reisst und wieviel nuancen möglich sind.

j immer noch recht schmal in der stimme, gedrückt, wie bekommt sie eine weite in den lauten, einen raum in der konstruktion. immer im durchschnitt der aussage und nicht in dem material der worte und dem denken von wort zu wort. ich habe angst, dass sie den text allein nicht halten kann. im set bote chor gegenrede wird sie an die wand gesprochen. ganz interessant plötzlich nach fast einer kreisordnung eine ausrichtung der 10 auf eine person. welche energie und das mal 100?! versuchte das einzugslied, was sie schon gut auswendig können und das chorlied ohne papier zu sprechen. beim chorlied stehen sie weit auseinander. text unsicher, die üblichen verzögerungen über die weitere distanz. das hören schreibt sich in das sprechen ein. im textdurchgehen sind wir nun bis zur langen botenrede gekommen. immer mehr sensibilitäten für den text und auch eine akzeptanz der fremdheit. mal sehen wie weiter. ein wenig angst mit der zeit, ob wir durchkommen?! stück für stück. für viel extra aktionen wird keine zeit sein, wie platon lesen etc. schade. sonst schaffen wir den text nicht. mit der überarbeitung der übersetzung ebenfalls bis vor der langen botenrede.



tribune de genève, 2. august 2006

# «Grü 500» commence à compter ses troupes

Les premiers volontaires pour «Les Perses» se sont présentés au Grütli.

BENJAMIN CHAIX

On en parlait sans les avoir vus. Sans même savoir s'ils sortiraient du bois. Il en fallait 500. Il paraît que 250 sont déjà inscrits. Il y en avait une centaine, l'autre soir dans la grande salle du Théâtre du Grütli, venus rencontrer pour la première fois Claudia Bosse.

Chaleur de saison, dans le sous-sol vide, où commencent à se rassembler les personnes qui ont répondu à l'appel de «Grü 500». Dans cet espace libéré de son gradin, aux fenêtres débarrassées de leurs rideaux noirs, une lumière blanche tombe des cintres, sur les arrivants interrogateurs.

Du plafond pendent des fils auxquels sont accrochées, à différentes hauteurs, des enveloppes de format A4. Elles contiennent la marche à suivre de «Grü 500». Il faut attraper la sienne en sautant en l'air, et en tendant le bras le plus haut possible. L'assistance étant composée de personnes de tailles et d'âges très variés, des solidarités se tissent.

## Le conseil des 500

La glace est donc rompue quand la Viennoise Claudia Bosse s'adresse à ses futures troupes. En jupe de voile rayé, corsage rouge foncé à paillettes et baskets argentées, la metteuse en scène a de l'allure. Indifférente aux sonneries des portables qui se déchaînent autour d'elle, la jeune femme rappelle le pourquoi de «Grü 500».

«Le conseil des 500, c'était la base de la démocratie dans la Grèce antique. Le chœur de la tragédie était composé de douze personnes à l'époque d'Eschyle, mais dans notre représentation des *Perses*,



Claudia Bosse s'adresse à ses futurs choristes. Une centaine de volontaires a fait le déplacement. (PASCAL FRAUTSCHI)

nous voulons faire participer 500 citoyens de Genève. Cette tragédie reste particulièrement intéressante, parce qu'elle est la plus ancienne du théâtre occidental, parce qu'elle traite un sujet de l'actualité de l'époque, et parce que cette œuvre regarde la guerre du point de vue des perdants, qui sont en l'occurrence les *Perses*.»

## Six représentations

Dans son français teinté d'accent autrichien, Claudia Bosse expose rapidement tout cela, avant de présenter les dix chefs de chœurs, tous comédiens professionnels, qui

se lancent aussitôt dans une démonstration. C'est avec eux que les volontaires bénévoles travailleront par groupes, dès le 14 août, au rythme de deux répétitions par semaine, de trois heures chacune. Dès le 1<sup>er</sup> octobre, les groupes se réuniront pour travailler ensemble. Le tout aboutira à six représentations publiques des *Perses*, du 13 au 19 novembre 2006, au Théâtre du Grütli.

Les futurs choristes sont maintenant assis par terre ou sur de rares chaises, ou debout, sautillant d'un pied sur l'autre. Les chefs de chœurs donnent leur interprétation de «Femme

royale, vénération des Perses, toi, envoie tes libations vers les chambres souterraines...»

Ils trouvent une manière de remplacer la scansion grecque, modulent, animent, parfois même, ils sautent sur place à pieds joints. Sur la feuille, les mots sont écrits sur une portée de musique, à différentes hauteurs, avec entre les fragments de phrases, des traits verticaux, deux ou trois selon la longueur des silences.

La sonnerie d'un téléphone portable retentit. Un *Perse* de plus?

www.grutli.ch/lesperses

### **reflexions du rencontre 28 juillet 2007 au théâtre du grütli**

Après 4 semaines de travail avec les 10 comédiens qui seront chefs du chœur des citoyens, une première rencontre a eu lieu au Grütli le 28 juillet avec les 120 citoyens inscrits.

Ce jour-là, l'espace vide de meuble du Grütli s'est rempli de personnes intéressées par le projet, de tous les âges, qui s'emparent de l'espace et cherchent leur place. De cette rencontre est née une nouvelle piste de travail théâtral relatif à ce texte étrange(r), écrit il y a 2500 ans. La technique d'approche du texte, la tentative de réanimer cette langue obéit à une partition conçue selon les critères corporels d'une pensée phonétique. Les 10 chefs de chœur présentent à de petits groupes ces principes d'énonciation et les codes de la partition. Une technique qui vise à produire une énonciation rythmique collective, basée sur la maîtrise individuelle, par chaque choreute, de sa pensée et de ses muscles au moment de la formulation.

Cette première rencontre a ouvert une possibilité de se représenter un autre théâtre, comme si le quotidien et l'esthétique perdaient leurs limites et communiquaient entre eux. Le théâtre comme instrument d'une discussion publique.

claudia bosse

le courrier, 29. juli 2006

# Claudia

# BOSSE

**THÉÂTRE** La metteure en scène allemande a convié cinq cents Genevois à jouer le chœur des «Perses», la tragédie antique d'Eschyle qu'elle crée entre Genève et Vienne.

## Chœur à l'ouvrage

SANDRA VINCIGUERRA

«**P**eut-être, c'est un peu chiant comme ça, non?» Claudia Bosse pense à voix haute, regarde intriguée la dizaine de comédiens disséminés dans la salle vidée de ses gradins. Epuisés, ils tenteront une dernière fois de trouver le ton, le rythme, la justesse avant la fermeture des portes. Durant une semaine, la metteure en scène allemande a ouvert au public les répétitions des *Perses* d'Eschyle, le spectacle qu'elle crée et qui sera joué en novembre au Théâtre du Grütli à Genève. L'équipe est anxieuse: dans peu de temps, ces quelques acteurs du coin, transformés en choryphées ou chefs de chœur, devront transmettre leur expérience du texte et du corps à cinq cents Genevois engagés dans l'expérience. Certains conscrits assistaient d'ailleurs déjà aux répétitions, qui assoupi qui enthousiaste. Claudia Bosse, elle, est confiante, carrément emballée: «Je ne sais pas comment ça va se passer, mais je suis convaincue que le résultat sera très intéressant.» A n'en pas douter: alors que les participants devraient être plus de cinq cents, la jauge du public sera fixée à cent spectateurs. Histoire de déséquilibrer un peu les normes du théâtre.

### AFFAIRE D'AUTORITÉ

Ce sont ces «actes autoritaires» qui lui permettent de faire ce métier explique, affable, la trentenaire installée à Vienne. Des spectacles de cent heures aux immenses no man's lands occupés, Claudia Bosse aime depuis toujours ce qui fait frottements avec les règles de la scène, avec les principes immuables de l'espace et de la durée. «Je me suis demandé ce que j'allais faire de cette black box du Grütli, si petite comparée aux espaces dans lesquels j'ai travaillé, et il m'est venu l'idée de la remplir complètement, comme ça on ne la verra plus.»

«On veut faire de cette maison un lieu de recherche, d'expérimentation et de questionnement des méthodes. Claudia, avec son attitude tranchée, sa générosité et son côté très humain, apporte une musculature à ce projet», commente, passionnée, Maya Bösch, nouvelle codirectrice du Grütli avec Michèle Pralong. «Avec elle, j'ai appris un regard, la nécessité de se positionner en tant que personne et en tant qu'artiste», ajoute-t-elle au portrait de son invitée, évoquant son expérience d'assistante et de comédienne auprès de la metteure en scène. Au final, et après avoir créé plusieurs spectacles à Genève, Claudia Bosse sera l'artiste associée du Grütli durant dix-huit mois. Regards mauvais, sourires en coin ou excitation, le choix n'est pas passé inaperçu dans le milieu théâtral, mais que l'on soit d'une école ou de l'autre, la lecture est la

même: les post-brechtiens sont de retour à Genève. A l'occasion du cinquantième de la mort du dramaturge allemand, la nomination de Claudia Bosse tient presque du symbole.

### UNE HISTOIRE D'ÉCOLE

Elle rit volontiers, et se cache le visage: «Est-ce que ça a vraiment un intérêt: je veux bien, mais vous ne connaissez pas. Je viens de Salzburg, c'est une petite ville à la frontière avec l'Allemagne de l'Est, célèbre durant le Troisième Reich pour ses usines. Quand j'y ai grandi, il n'y avait absolument rien à y faire.» Sauf aller à l'école où justement on monte des pièces: «Déjà, je me disais que le metteur en scène - qui était notre enseignant - ne profitait pas assez des énergies qu'il avait à sa disposition». Dans le même lieu, à l'âge de seize ans, elle signe sa première réalisation *Monieur Bonhomme et les incendiaires* de Max Frisch. «C'était clair, je voulais être metteure en scène, même si aujourd'hui, en relisant ce texte...» Elle secoue la tête, incrédule. Dès qu'elle peut, donc, elle sillonne les scènes germanophones en tant qu'assistante à la mise en scène, jusqu'à ce qu'elle entre à la prestigieuse Haute Ecole d'art dramatique Ernst Busch à Berlin. Là, elle côtoie les vieux de la vieille, découvre l'orthodoxie brechtienne, apprend au contact de très grands noms des scènes européennes comme Heiner Müller ou Manfred Karge.

Pourtant, dès 1996, il lui devient difficile de continuer dans la voie d'un «théâtre institutionnel». Elle crée le theatercombinat, une compagnie installée aujourd'hui à Vienne. S'ensuivent installations et projets gigantesques, comme la performance *Belagerung Bartleby* au Hebbel Theater de Berlin pour laquelle elle blanchit littéralement murs et sols d'un théâtre et transforme les spectateurs en copistes, les comédiens en dormeurs, le tout une centaine d'heures durant. On pense aussi à *Palais Donaustadt*, festival de films, danse, concerts, discussions dans un espace industriel à ciel ouvert de 10 500 m<sup>2</sup>. Et le texte dans tout ça? Claudia Bosse avoue en avoir eu assez. C'est même carrément la crise durant quelques années.

### COMMUNAUTÉ D'INTÉRÊTS

«Dans la performance pure, la production exige des moments qui ne sont pas toujours agréables. Avec les années, créer devient chaque fois plus cher, réclame un engagement quelques fois démesuré», se justifie-t-elle. Et pourtant, ces jours, on la découvre aux prises avec la scène, les mots, beaucoup de mots, anciens et dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. «Oui, parce que je construis mes travaux en contradiction avec les précédents,



Claudia Bosse. CARINE ROTH

j'ai besoin de défis.» La metteure en scène ne masque pas sa critique: «Aujourd'hui, on opère une réduction du sens du texte: si à la fin d'une phrase il y a le mot triste, toute la phrase portera l'expression de tristesse... ça manque de finesse, d'intelligence.» Elle confesse une certaine immobilité, «mais, dit-elle, j'ai une bonne intuition du texte et de la manière de le dire pour, qu'il y ait prise de conscience de tous les participants, comédiens et spectateurs.»

Sans surprise, ce qui intéresse Claudia Bosse c'est toujours une forme de politique. «Dans la vie quotidienne, nous obéissons à des contraintes que nous ne considérons plus comme telles, pis, que nous considérons comme une liberté. Le théâtre me permet de poser

d'autres règles, explique l'artiste. Avec ses propres moyens, il est une contre-image de ce qui se passe dehors.» Le média a valeur révolutionnaire: «Les citoyens spectateurs soumis à un régime différent participent à ce changement de règles et pourraient continuer ce questionnement une fois sortis du théâtre.»

«Nous voulions cette attitude qui vient du théâtre et qui va vers le monde», se réjouit Maya Bösch. Mais la metteure en scène allemande de conclure, en riant et avec son expression favorite: «Tout ça c'est quand même mega-complicqué à réaliser!»

Les *Perses* sera joué du 13 au 19 novembre à Genève. Plus d'infos et inscriptions pour le chœur: + 022 328 58 68 ou [www.grutli.ch/perses](http://www.grutli.ch/perses).



## entretien 2

*une pièce les perses, mais deux villes, deux lieux de représentations, deux manières différentes d'appréhender le texte d'eschyle?*

en effet, l'espace de représentations à vienne n'a rien à voir avec un espace théâtral, la pièce se jouera dans un tunnel de métro, espace vide long de 200m, qui relie deux stations de métro et qui, pour l'anecdote, passe sous la rue commerçante de vienne, la mariahilfer strasse. tous les cinq minutes, un métro passe, on entend son bruit sourd au loin, avec un immense écho, à l'opposé de l'acoustique du grütli qui est très sèche. le travail de la parole est donc foncièrement différent et aussi le travail sur la chorégraphie, ce long couloir demande évidemment une toute autre mise en espace. l'autre grande différence c'est le chœur de tragédie avec 12 participants, contre plus de 150 à genève. le chœur y a plus de texte, mais il est composé de moins de gens. il sera présent durant toute la durée du spectacle. le chœur est aussi composé de citoyens, mais il aura un tout autre fonctionnement.

*c'est un immense avantage pour moi de confronter quasi instantanément deux modèles qui se reprécisent l'un et l'autre. les protagonistes et moi faisons la connexion.*

oser expérimenter, rares les gens qui permettent cette prise de risque, car évidemment, tant qu'on n'est pas au bout du processus de travail, on ne sait pas s'il va fonctionner. c'est un peu le leitmotiv de notre société en ce moment: peur d'oser. on doit absolument l'attaquer et oser aller plus loin, essayer, toujours avec la possibilité que les choses puissent ne pas fonctionner. quand j'ai pensé à ce projet, je savais que ce serait juste, mais je n'avais encore aucune de comment le réaliser. il a fallu trouver les chemins pour le rendre possible, comme champ d'expérimentation sociale et esthétique. il y a une grande peur, mais le désir de faire autre chose et de voir, découvrir autre chose existe. je pense que c'est le fonctionnement de base du théâtre pour cette expérimentation concrète avec les gens, le temps, l'espace, les corps, les biographies qui s'inscrivent là-dedans et je crois que le devoir premier du théâtre c'est de questionner et re-questionner le fonctionnement d'une société, du théâtre, fonctionnement actif de remise en question.

cette confrontation de deux approches différentes du même texte soulève en tout cas une multitude de questions sur le théâtre et son fonctionnement: comment entamer un questionnement à la ville d'une part par l'espace et d'autre part par les gens? que

signifie le fait de lancer un processus avec le plus de participants possibles et quels effets cette expérience peut avoir sur eux (je pense pour ma part que cet engagement change profondément l'image qu'ils ont du théâtre). ce qui m'intéresse, ce sont les effets après les perses. y en aura-t-il? et si oui, sur qui? les comédiens professionnels (les coryphées) qui ont incroyablement bien travaillé avec les citoyens?

*pourtant dans les deux versions, tu marques une volonté forte d'amener la société (à genève) au théâtre ou vice-versa (à vienne) et de la questionner.*

oui, on a choisi à vienne un espace fermé mais public dans sa définition et sa présence même dans la ville, séparé par une minuscule frontière physique (un mur, une porte), mais tout à fait perméable aux sons et aux odeurs. le texte les perses est confronté à la vie quotidienne des viennois tout au long de la représentation.

ici, à genève, c'est tout autre chose, c'est l'espace institutionnel du théâtre, mais avec le processus inverse de la cité qui entre dans le spectacle à travers le chœur, composé de citoyens, travail public donc, avec les participants qui sont incroyablement engagés, enflammés par le projet. c'est très intéressant pour interroger le fonctionnement du théâtre avec le fait de la faire ensemble.

*tu as donné un bagage de travail, de réflexion au coryphées cet été qui l'ont eux-mêmes transmis au chœur, avec des techniques imposées mais aussi avec leur personne et leur propre expérience. ce matériau s'est ensuite confronté aux citoyens, à leurs envies, à leurs doutes, .... que découvres-tu à ton retour de vienne aujourd'hui?*

d'abord, il y a eu un profond désir, mais aussi une grande peur: est-ce que ça peut fonctionner? on organise les choses, on fait les plannings, on met tout en place, on essaie de prévoir les imprévus.... et résultat: c'est très émouvant de voir que ça fonctionne et même que ça dépasse tout ce qu'on a imaginé avant.

ce qui m'a aussi beaucoup touchée, c'est de confronter le système du langage, de la partition, de la technique mise en place au plus grand nombre de citoyens réunis dans la salle du grütli. je travaille depuis plusieurs années à ces questions sur les différentes manières possibles d'incarner le chœur. c'est très intéressant de découvrir que cette technique fonctionne vraiment, dans la réunion d'un groupe et son action, le texte est rendu en relief et la pensée par voie de conséquence aussi.

ce modèle choisi pour la mise en scène de genève, c'est le mélange entre le chœur de la tragédie qui était de 12 ou 15 personnes et la compétition des dithyrambes

dans lequel participait le chœur de la ville. ce qui est très intéressant aujourd'hui, c'est la confrontation entre tous ces groupes, leur partition, leur coryphée et donc leur formation. il y a une sorte de compétition bénéfique, lorsqu'il y a rencontre de ces différents groupes. on sent une compétition productive, ça ajoute encore quelque chose juste dans le fait que le chœur se rencontre, entende l'autre. je trouve aussi cette démarche intéressante pour comprendre aussi l'engagement du chœur et de son fonctionnement dans l'antiquité.

*ce choix d'un chœur formé d'un très grand nombre de personnes va à l'encontre de ce qui se fait aujourd'hui lorsqu'on monte des tragédies?*

la tragédie grecque est toujours intéressante pour nous, occidentaux, car elle se situe temporellement au commencement de la démocratie. en ce moment, à cause de la situation politique peut-être, on assiste à de nombreuses mises en scène de tragédies, elles se font souvent dans une conception de représentation, on habille par exemple atossa en mini jupe noir, xerxès en ... ? il est intéressant de voir comment se montent les tragédies, toujours avec des signes forts de reconnaissance.

que signifie cette volonté de réduire la tragédie à cette étrange langue, à cette étrange logique de la parole et surtout pourquoi la réduire à un spectacle de 90 minutes (ça s'est fait à berlin, les perses monté de gotscheff et aussi toute l'orestie). pour moi c'est impensable. je pense que dès le moment où l'on se confronte à la tragédie grecque, avec un matériau développé par une société il y a 2'500 ans, on a besoin d'une autre curiosité pour comprendre qu'est-ce que cela représentait.

souvent le chœur se fait avec un seul comédien en ce moment, car il n'y a apparemment plus de possibilité de collectivité depuis le fascisme, mais c'est une réflexion réduit énormément une conception de représentation du théâtre,

*comment s'organise le dispositif spatial?*

je crois qu'il y en aura plusieurs. le participant va d'abord entourer le spectateur, mais on ne saura jamais qui est quoi ou qui est qui, parce qu'on ne saura jamais qui va parler ou non. mais il y a aussi un hasard qui s'inscrit dans la pièce, qui n'est pas prévisible. il y a d'une part les éléments très concrets, le chœur par exemple qui sera tout le temps dans l'espace et qui va se réorganiser, qui va aller dans l'espace du spectateur qui va se remettre dans l'arrangement selon une chorégraphie précise et il y a d'autre part le spectateur et ce qu'il va faire de cette matière offerte à lui: y

prendre part ou au contraire rester à l'écart.

on a aujourd'hui certaines idées mais nous pourrions seulement le vivre ou le confronter les jours de représentations. je suis curieuse de savoir ce qui va se passer. mais je crois qu'il est important que tous les participants comprennent leur fonction et leur plateau de jeu, que chaque participant sache qu'il peut guider les différentes situations, qu'il sache qu'est-ce qu'il faut et peut faire.

*tu as invité sophie klimis, philosophe et universitaire, rencontrée aux débats logos en septembre dernier*

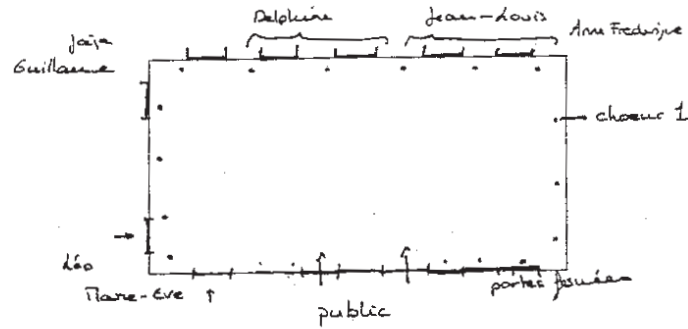
lorsque j'ai entendu ce qu'elle proposait durant les débats, je me suis dit qu'elle comprenait parfaitement l'idée du projet, c'est-à-dire cette tentative d'avoir une pièce esthétique et un grand dispositif politique derrière. elle l'a qualifié de poético-politique. je pense qu'elle a une bonne compréhension de cet essai de transmettre cela dans un modèle de travail et de voir comment il implique déjà ce côté politique, et, après dans cette organisation-là, de le confronter de nouveau avec la poésie et le langage de la pièce. j'espère que sa présence va enrichir la discussion, elle peut amener du matériau aux gens pour comprendre encore mieux ce qu'ils font.

oser expérimenter, rares les gens qui permettent cette prise de risque, car évidemment, tant qu'on n'est pas au bout du processus de travail, on ne sait pas s'il va fonctionner. c'est un peu le leitmotiv de notre société en ce moment: peur d'oser. on doit absolument l'attaquer et oser aller plus loin, essayer, toujours avec la possibilité que les choses puissent ne pas fonctionner. quand j'ai pensé à ce projet, je savais que ce serait juste, mais je n'avais encore aucune de comment le réaliser. il a fallu trouver les chemins pour le rendre possible, comme champ d'expérimentation sociale et esthétique. il y a une grande peur, mais le désir de faire autre chose et de voir, découvrir autre chose existe. je pense que c'est le fonctionnement de base du théâtre pour cette expérimentation concrète avec les gens, le temps, l'espace, les corps, les biographies qui s'inscrivent là-dedans et je crois que le devoir premier du théâtre c'est de questionner et re-questionner le fonctionnement d'une société, du théâtre, fonctionnement actif de remise en question.

**raumchoreografie I**  
**black box, théâtre du grütli**



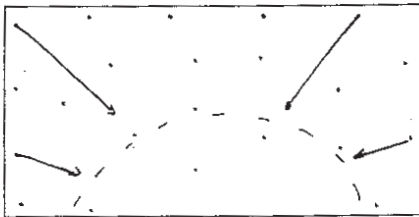
## Chœur 1



Entrées :

1. Public
2. Chœur 5 (Jacqueline/Guillaume)
3. Chœur 2 (Anne-Frédérique/Jean-Louis)
4. Chœur 3 (Léonard/Marie Eve)
5. Chœur 4 (Delphine)

Le chœur 1 se resserre en demi-lune :

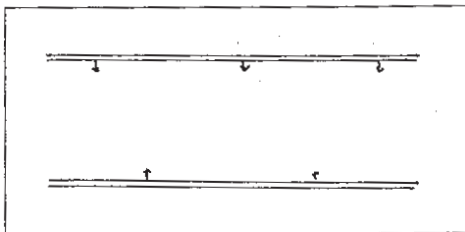


Attitudes :

Chaque chœur entrant soutient par son attention la parole de l'autre et vient physiquement grossir le/s groupes déjà en place.

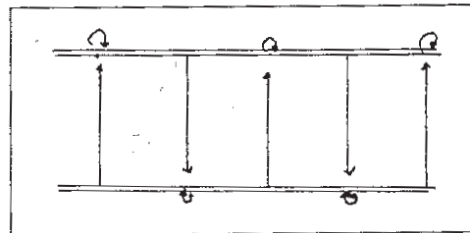
## Chœur 2

Pendant la pause, entre « ... qui s'étire » - Pause - « Elle est passée déjà... »



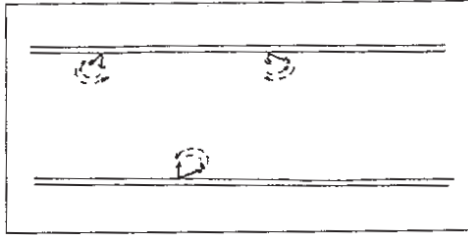
Face à face, confrontation

Pendant la pause, entre « ... sur le cou de la mer. » - Pause - « Et celui qui... ».

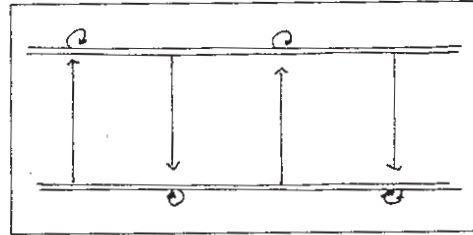


Nouvelle argumentation

Pendant la pause, entre « ...égal aux dieux » -  
Pause - « Dardant noir... »



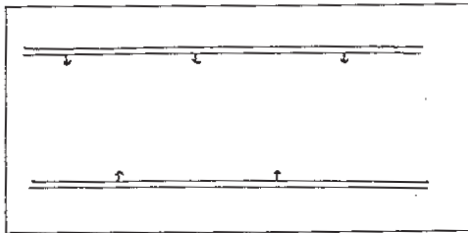
Pendant la pause, entre « ... a l'arc qui tue. » -  
Pause - « Et nul n'est... »



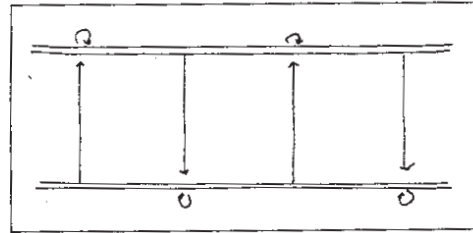
Epode : « Mais la tromperie rusée d'un dieu... »

- diction désynchronisée
- s'adresser l'un à l'autre

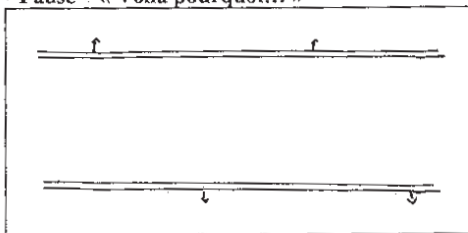
« Car un destin venu des dieux... » : diction  
synchronisée



Pendant la pause, entre « ... renversements de  
villes. » - Pause - « Ils sont appris... »

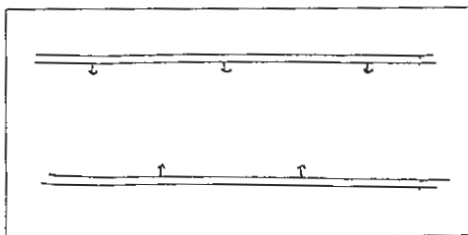


Pendant la pause, entre « ... passeuses de peuples. »  
- Pause - « Voilà pourquoi... »

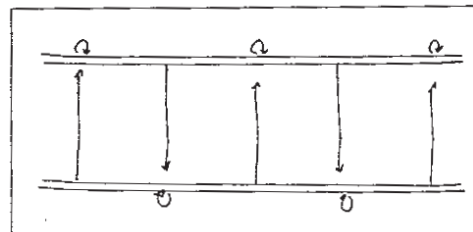


Demi-tour synchronisé  
Regard droit, face au mur

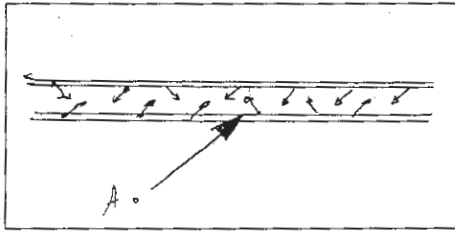
Entre « ... déchirant leur robe de lin »  
- Pause - « Car ce peuple... »



Pendant la pause entre « ... aux deux pays. »  
- Pause - « Et les lits en manque... »

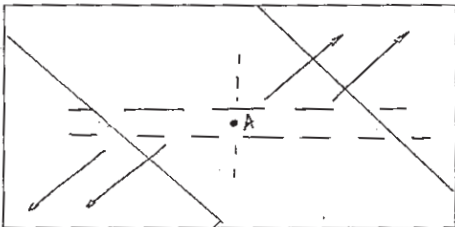


Pendant la pause entre « ... seul au joug. » - Pause - « Vous, Perses, il est temps de siéger... » :



Chuchoter, en s'adressant aux autres choreutes ; directions variables

« Mais lumière égale... » jusqu'à « ... paroles de salut. »



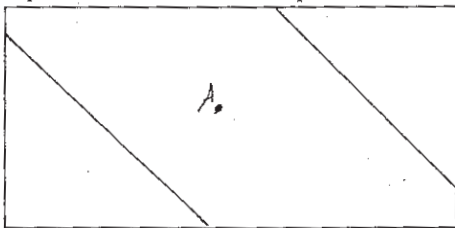
Changer l'axe du regard et le diriger sur Atossa.

Le groupe se partage par le milieu et recule vers les coins opposés de la salle.

Diction légèrement timbrée

## Dialogue Atossa

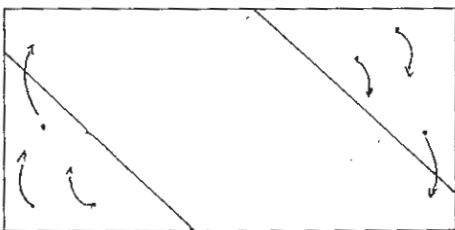
A partir de « Ô souveraine à la profonde ... »



A haute voix !

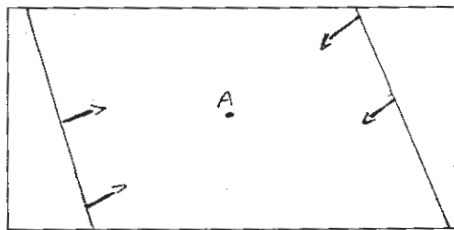
L'attention est dirigées sur Atossa, à qui l'on s'adresse.

Rêve d'Atossa : Attention sur Atossa



Intervir ses positions au sein du groupe et l'élargir

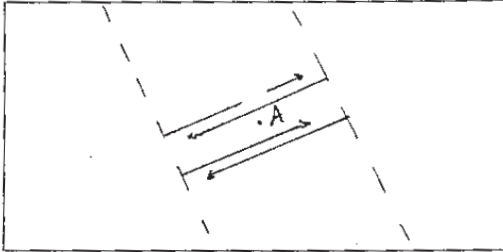
Après « Ein Mann ist er. »



Faire trois pas en avant, s'arrêter et commencer le Dialogue Atossa (« Nous ne désirons... »), sans attendre que la reine ait fini de parler...

Regards sur Atossa.

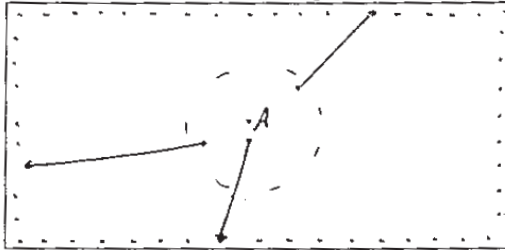
Lorsque Atossa dit « Schreckliches sagst du... »



Se regrouper autour d'Atossa, en commençant par les personnes les plus en arrière.

## Annoncement du Messenger / Dialogue Messenger

Pendant le silence après « ...qui ne se trompe pas. »

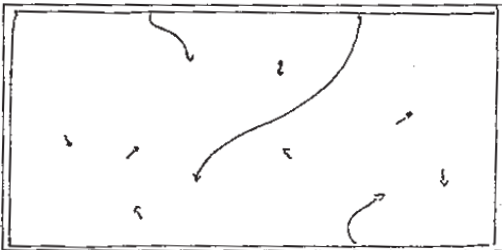


Regards :

- sur le messenger au début, jusqu'à « l'armée des barbares est complètement détruite »
- Avant « Douleur, douleur » : regard au centre, sur le public
- Dès que Atossa parler : regards sur messenger

## Dialogue Atossa/Messenger ; Récits du messenger

A partir de « Artembarès est battu... » et durant l'énumération des 15 noms propres qui suivent :



Le nom sert de signal au départ du mouvement.

Regarder les personnes qu'on croise du regard. Garder le visage ouvert.

Sur « Klagelaute » jusqu'à « ... la ville de la déesse Pallas » : commencer à émettre le son Mmmm.

A partir de « au commencement de tout le mal... » : possibilité de recommencer les murmures.

A partir de « Quand le soleil brûlant avec ses rayons... » jusqu'à « ... ceux que comptaient encore l'armée barbare » :

Se coucher au sol le plus lentement possible !

Garder les yeux ouverts.

Ne pas croiser les pieds, ni les mains sur la poitrine.

A partir de « maintenant la lutte est au-dessus de tout » : possibilité pour les personnes allongées de recommencer le son Mmmm.

A partir de « On tombait les uns sur les autres : heureux celui qui... » :  
Relever la tête vers le plafond et se préparer au chœur 3.

### Chœur 3

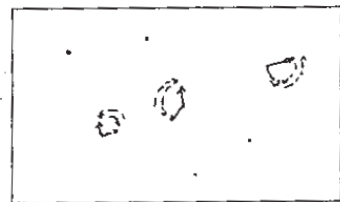
A partir de « Tout cela est vrai... » :  
Commencer de se relever.  
Une fois debout, activer immédiatement la tenue du bassin.  
Les regards portent sur des membres du chœur, dans des directions différentes. Ne pas regarder Atossa.

A partir de « ô Zeus... »,

Entre « ... un deuil opaque » - Pause - « Nombre de femmes... »

Entre « ... leur part de souffrances » - Pause - « Les femmes perses... »

Entre « ... insatiables plaintes. » - Pause - « Et moi aussi... »



Entre « une foule de douleur » - Pause - « Maintenant toute entière... »

Petite marche (3-5 pas), pour se tourner dans la direction indiquée,  
en s'avançant vers la régie.



Entre « ... des hommes de Suse ? » - Pause - « Fantassins... »

Demi-tour, dans le sens des aiguilles d'une montre.



Entre « ... lourds de tempêtes » - Pause - « Ceux qui sont morts... »

Quart de tour



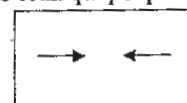
Entre « ... dans un triste abolement » - Pause - « Déchirés par la mer... »

Demi-tour



Strophe 3 : Entre « ... ils entendent toutes la souffrance. » - Pause - « Mais ceux qui peuple... »

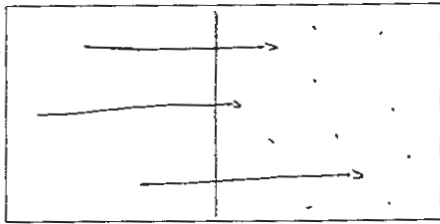
En se partageant par le milieu, se tourner rapidement, face à face



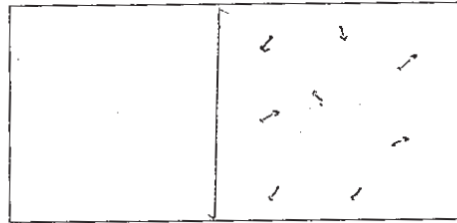
## Chœur 4

Tourner les regards sur Atossa, au moment où elle commence à parler.

Après « Nous, par nos chants... »



A l'arrêt, se tourner dans des directions variées



Les sauts :

« ... il – 1 Saut – pourra en dire le terme. » - Pause – 3 sauts.

A partir de « Est-ce qu'il m'entend... » : regarder au sol.

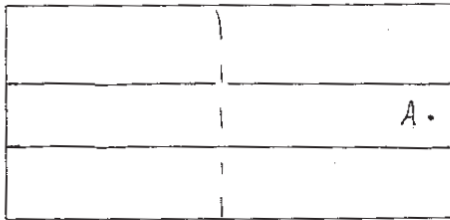
« ... de là-dessous m'entend-il » - Pause – 3 sauts.

« Le roi divin Dareios » - Pause – 3 sauts.

« Père pur de tout mal. Oï » - Pause – 3 sauts.

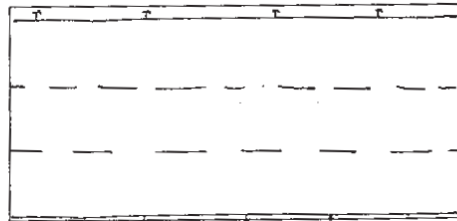
« Père pur de tout mal. Oï » - Pause – 3 sauts – Pause – 10 sauts.

Apparition de Dareios :  
dès qu'il commence de parler



Regards au sol.  
Se mettre en ligne

Sur « Durch und durch vernichtet ist »



Regard droit devant soi.  
marcher lentement vers le mur



Marche rapide et souple dans l'espace.  
Chaque groupe s'arrête dans un coin.

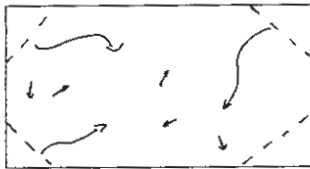
## Dialogue Dareios

« Mais dis-nous, seigneur Darios, ... » : Changement d'intention, adresse marquée à Darios

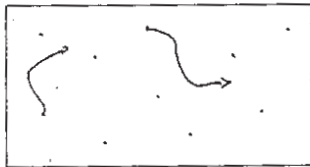
« Que dis-tu ? » : Fort, pousser dans la hauteur

« Que je souffre à entendre... venir » : chuchoter, puis crescendo : de plus en plus fort.

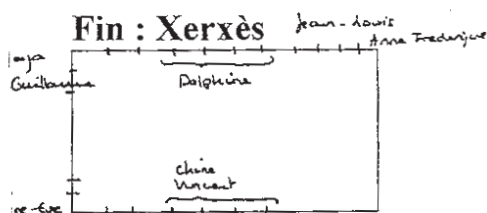
Lors que Dareios descend sans à l'étage, commencer de se répartir, l'un après l'autre, dans toutes la salle.



## Chœur 5



A chaque coupure de Trois Barres : faire, silencieusement, les gestes correspondant au premier vers suivant.  
Pour ceux qui ne sont pas du chœur 5 : imiter simplement les gestes des personnes les plus proches.



Dès que Xerxès arrive et crie « Io, Io » :  
Aller chercher les feuilles dans les couloirs.

Le rythme s'intensifie : oublier des 3 barres, dynamiser les enchaînements.  
Attention : respecter les pauses internes aux vers, qui sont maintenues.

A partir de « SCHREI AUF MIT GLEICHEM TAKT JEZT » (p. 46) : enchaîner le « Ô deuil deuil deuil » directement sur la fin de la parole de Xerxès. Et ainsi de suite jusqu'à la fin : ne plus attendre qu'il finisse ses phrases.

**reaktionen auf „les perses“**



## ein poeto-politisches experiment

in genf versammelten sich 180 genferInnen unter der überschrift **grü500** „let's experiment democracy“ in der black box des théâtre du grütli. „500“ verbindet symbolisch den „rat der 500“ in athen, der der volksversammlung gesetze vorschlug, und die dythiramben-wettkämpfe, die 500 bürger aus den 10 stadtteilen athens zu chorwettbewerben versammelten, als „poeto-politisches“ experiment.

auszüge aus „feed-back journées LOGOS“, symposium im théâtre du grütli, von sophie klimis

Logos : « discours, langage, langue, parole, rationalité, raison, intelligence, fondement, principe, motif, proportion, calcul, rapport, relation, récit, thèse, raisonnement, argument, explication, énoncé, proposition, phrase, définition, compte/conte... » Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles, éd. B. CASSIN, Paris, 2004, p. 727.

Il me semble que l'intérêt principal de ces journées a résidé dans la tentative de faire dialoguer « théoriciens » et « praticiens » autour d'une question : celle de l'origine du théâtre occidental, placée sous le signe du logos, soit d'un questionnement plus général sur l'origine et le statut du langage et de la rationalité. Puisque, au moins depuis Aristote, le logos est le trait distinctif de l'humain, associé à l'organisation politique (et non pas simplement sociale), il s'agissait aussi de réfléchir ensemble sur le sens et la fonction « politiques » du théâtre, soit le rôle qu'il peut jouer dans la vie des citoyens. (...)

un véritable dialogue n'est pas un donné préalable, mais un processus, dont on n'est a priori jamais certain qu'il pourra aboutir. Avoir entrepris de faire dialoguer théoriciens et praticiens, c'est avoir cherché à faire se rencontrer deux mondes, qui fonctionnent la plupart du temps de façon totalement indépendante. (...)

il me semble qu'un tel dialogue a pu se construire de manière féconde en explorant une piste qui est celle de la « réactivation » de la tragédie. Ceci signifie : non pas la tentative de recréer la tragédie athénienne telle qu'elle était (l'équivalent de ce que Nietzsche dénonçait dans sa Seconde considération intempestive comme « l'histoire pour antiquaires »), mais de réactiver les dynamismes et les questionnements qui la traversent, compte tenu de notre situation aujourd'hui. Ceci ne veut pourtant pas dire que la liberté de ré-interprétation soit totale. Plus précisément, c'est en tant

qu'elle devrait se situer dans certaines limites, que cette réactivation me semble pouvoir être infinie: il y a d'abord la « limite » d'un travail très minutieux sur les textes, puisque c'est la seule trace qui nous reste de ces tragédies...mais cette « limite » ouvre à l'infini du processus d'interprétation, tant au niveau de l'herméneutique des textes, que du processus de leur remise en corps et en voix. Il y a ensuite la « limite » de la nécessité d'une auto-critique permanente : les Grecs, et singulièrement la tragédie, ont joué depuis le 17<sup>ème</sup> siècle un rôle de « miroir » pour les Modernes, chaque époque, chaque courant de pensée, chaque penseur, chaque philosophe, se forgeant « ses » Grecs. Il y a par exemple eu les Grecs du miracle de l'avènement de la raison, les Grecs du surgissement de l'élan vital dionysiaque, les Grecs « nos ancêtres en ligne directe », les Grecs costumés en exotiques étranges et étrangers, etc. Il s'agit donc pour chaque théoricien ou praticien de la tragédie, d'être conscient de la position qu'il occupe dans le champ interprétatif et de revendiquer en la justifiant cette position, sans « excommunier », voire tout simplement ignorer, les positions autres et adverses. (...)

Par l'appel à un collectif de citoyens genevois pour monter les Perses d'Eschyle, il me semble que Claudia Bosse a osé prendre le risque de proposer un projet poético-politique pour aujourd'hui. J'utilise ici un terme composé pour essayer d'exprimer l'unité indissociable du poétique et du politique. La question de fond qui me semble sous-jacente à un projet de ce type est celle de la puissance performative de la poésie . Autrement dit : comment la poésie peut-elle être un acte politique, et pas uniquement une re-présentation (mimésis) du politique, comment peut-elle avoir une efficacité directement politique ?

A un premier niveau, Claudia Bosse a expliqué le choix de chercher 500 choreutes en référence au nombre de membres du Conseil athénien (la boulè) composé de 500 membres. Elle a aussi fait référence aux chœurs de dithyrambes : il y avait en effet lors des Grandes Dionysies des concours de tragédies, de comédies, mais aussi de dithyrambes. Chacune des 10 tribus d'Athènes proposait un chœur de 50 hommes ou garçons, ce qui revient à nouveau au nombre de 500. Or, si les dithyrambes, poèmes chantés en l'honneur de Dionysos, existent partout en Grèce, il semble que l'organisation d'un concours de dithyrambes soit une spécificité athénienne, contemporaine des réformes démocratiques de Clisthène. Afin de limiter le pouvoir des grandes familles aristocratiques, Clisthène a en effet proposé une nouvelle répartition de la population, non plus en quatre tribus, mais en dix, ce qui permet un brassage et un mélange beaucoup plus important de la population, et casse les

alliances purement généalogiques. Ainsi, on pourrait considérer que l'institution des concours de dithyrambes a constitué une manière d'incarner cette nouvelle répartition de la population—par le biais d'une mise en corps et en souffle, pour que les citoyens « intériorisent » leur nouvelle appartenance (aussi bien les spectateurs, qui seront assez logiquement « pour » le chœur de leur nouvelle tribu, que pour les chanteurs). On peut donc constater ici une belle continuité poético-politique, la nécessité qu'un nouvel ordre politique s'inscrive dans l'imaginaire commun via des représentations artistiques.

Les rencontres avec les acteurs en ont donné un autre témoignage : dans la « partition » des Perses, il y a de longs silences, entre les strophes. Ayant demandé à un acteur s'il y avait un « chef » qui donnait le signal de la reprise, ou une notation écrite qui indiquait le nombre de temps à compter avant de reprendre, ce dernier m'a répondu que non, il y avait une sorte d'accord implicite entre eux tous, d'alchimie qui faisait qu'à force de répéter, ils reprenaient « spontanément » tous ensemble le texte. On a là il me semble un beau témoignage de l'importance politique du rythme, rythme au travers duquel se crée, même à un niveau non réfléchi, une harmonie collective, et pourtant fonction de la spécificité de chacun des acteurs (un autre collectif aurait sûrement donné un autre « rythme »).

Dernier exemple, la lecture des extraits d'Hérodote pendant ces journées : deux micros ont circulé entre toutes les personnes présentes, si bien que chacun a vu arriver l'un d'eux et donc s'est vu proposé de lire un extrait, sans en avoir été averti auparavant, avec seulement le début du passage qui lui était indiqué par la porteuse de micro. Étrangement, au travers de la multiplicité et de la diversité des voix et des accents, on a pu à nouveau constater le rôle structurant de l'unité du rythme : tous, nous nous sommes implicitement et sans y réfléchir, calqués sur le tempo de la première personne qui a lu, relativement lentement. Et les lectures se sont enchaînées de façon fluide, comme si cet enchaînement avait été travaillé, alors que chacun ne disposait comme information que de la donnée du moment de son « entrée en lecture ». Cette importance structurante du rythme pour une parole collective, fait aussi écho à un autre exposé de ces journées, celui de Christophe Triaud et Martin Mégevand, où il a été souligné que les phrenes (poumons ou diaphragme, selon les commentateurs), désignaient chez les Grecs à la fois un organe corporel et un processus psychique, en l'occurrence, le fait de penser . Ceci me permet de préciser que la continuité poético-politique qui est ici visée a pour condition de possibilité «l'unité discordante» du corps, de l'affect et de la raison.

Sophie KLIMIS, FNRS-FUSL, Bruxelles.

## **archiv und kollektiv. der antike chor in zeitgenössischen aufführungen griechischer tragödie**

vortrag gehalten von matthias dreyer am 9.12.2006 anlässlich der konferenz des sonderforschungsbereichs „transformationen der antike“ in berlin (auszüge)

die österreichisch-schweizerische koproduktion der perser gehört gemeinsam mit racines phädra und shakespeares coriolanus zu einem drei- teiligen projekt der gruppe theatercombinat. darin definieren sie die dramen bezeichnenderweise als „archive historischer erfahrung“, aus denen sich „die bedingtheiten der theatralen produktion“ auf verschiedenen historischen stufen beobachten lassen. es sollte also weniger darum gehen, die perser von 476 v. chr. – das älteste überlieferte theaterstück überhaupt – in zeitgenössische konventionen zu übertragen. vielmehr sollte das antike stück als ein historisches material untersucht werden.

die idee der inszenierung bestand in der vergrößerung des chores der perser, der in der antike zwischen 12 und 15 chormitglieder umfasst hatte, auf einen 500-köpfigen chor aus citoyens der stadt genf. durch die einbeziehung von laien bezog sich das projekt auf die antike institution der khoregia, die bürger athens zur aktiven partizipation im tragödien-chor aufforderte, mit dem ziel, das theater in der polis zu verankern. dies antike modell sollte auf die stadt genf des 21. jahrhunderts übertragen werden, womit das projekt auf die schweizer tradition der unmittelbaren volksherrschaft anspielte, die alle stimmfähigen bürger unter freiem himmel versammelt. es war somit folgerichtig, das antike partizipationsmodell mit einem anderen antiken modell, dem der dithyramben, zu verknüpfen. (...) jeder der zehn attischen verwaltungsbezirke entsandte jeweils 50 knaben oder männer, um kollektive balladen zu singen. dies massenspektakel der 500 wurde in genf als ästhetisches organisationsprinzip eingesetzt. denn die teilnehmer des genfer perser-projekts wurden in 10 gruppen trainiert und choreografiert. nach zweimonatigen proben blieben schließlich circa 180 amateurs verschiedenen alters und milieus, die den chor der persischen greise verkörperten. (...)

der zuschauer kann sich, wie in einer ausstellungshalle, frei zwischen den personen wie zwischen ausstellungsstücken bewegen. wenn schleef mit seinen lauten chören gegen die trennung von bühne und zuschauersaal anrannte, ist diese distanz hier gänzlich aufgehoben. daraus ergibt sich jedoch, dass der rezipient in dieser begehbaren, lebenden installation nie eine totale außenperspektive erhält. die gruppe als gesamtes wird nie zum objekt des blicks. der betrachter ist in das innere des

chors versetzt, hereingenommen in die masse. (...)

auf den ersten blick scheint sich nichts weiter zu ereignen, als dass 180 menschen in einem theaterraum gemeinsam die übersetzung eines fast 2500 jahre alten textes sprechen. diese inszenierung der historizität durch die betonung der distanz führt das stück somit auf eine vermeintliche faktizität des antiken materials zurück.

im spiel ist dabei sicherlich eine monumenthafte auratisierung des antiken stücks, das gewissermaßen aus der fernen vergangenheit in das heute hineinragt. man denke an die perser-übersetzung von peter witzmann und heiner müller, mit der die regisseurin claudia bosse das projekt entwickelt hat. es ist genau diese gleichzeitigkeit des pathetisch-opaken und des nüchternen, die die aufführung und die übersetzung auszeichnet. gerade die leere, der umstand, dass der chor über weite teile nichts darstellt, produziert ein geheimnis – oder eine imaginierte nähe zur antike.

dies gilt auch, wenn sich die verstreute masse der choreuten in bewegung setzt. wie von geisterhand gruppieren sich verschiedene lager, oder bilden sich phalanxartige reihen (siehe raumnotation I).

in diesen bewegungen scheint das persische heer aufzuerstehen, das dunkle kriegsgeschehen der vorzeit, die monumentalität des antiken krieges (in dem sich noch kämpfer gegenüberstanden) lässt sich imaginieren, ohne dass er gespielt wird. (...)

matthias dreyer ist theaterwissenschaftler in berlin und mitarbeiter des sonderforschungsbereichs „transformationen der antike“

## **trace ephemeres, souffle de citoyen**

**sophie klimis**

(auszüge)

aus: publikation „les perses“, théâtre du grütli 11/2006, übersetzung lena wicke

claudia bosse hat einen aufruf an 500 genfer bürger gestartet, ohne zu wissen, ob diese symbolisch, in referenz zu der zahl der mitglieder des athener rates gewählte zahl erreicht würde, und ohne irgendetwas von denjenigen voraussetzen zu können, die diesem antworten würden. eine erste poetische und politische geste, um heute das demokratisch-attische projekt zu reaktivieren: den zufall in eine logik einschreiben, so, wie die griechen die tyche (zufall), per definition unbeherrschbar, kanalisiert, in dem sie sie in die politischen verfahren integrierten: die richter und die mehrheit der magistrature wurden im losverfahren gewählt. (...)

etwa 180 personen nehmen heute an diesem abenteuer teil: 18 bis 80 jahre alt, studenten, arbeiter, angestellte, selbständige, hausfrauen, arbeitslose, rentner, alle schichten der bevölkerung sind repräsentiert. so ist ein zweites, der attischen demokratie eigenes charakteristikum vom ruf des grütli reaktiviert: das, was platon ihre mannigfaltigkeit (poikilia) nennt, eine unbeschreibbare Mischung aus differenzen und andersartigkeiten, welche jeder möglichen form von unifizierung widersteht. für die philosophen markierte diese mannigfaltigkeit die grenze der demokratie, chaotisch und letztendlich ungerecht weil mehrheitlich. (...)

die worte bewohnen, die stille/das schweigen verkörpern, die rede dynamisieren, die bewegung verflüssigen... man muss an dieser stelle präzisieren, dass dies alles ermöglicht wird durch die partitur, die claudia bosse komponiert hat. der text von aischylos ist effektiv in einer form „wiedergeschrieben“ worden, die mit 5 verschiedenen tonhöhen arbeitet. diese partitur, die nicht im traditionellen sinne dieses wortes musikalisch ist, versucht zum ausdruck zu bringen, was claudia bosse „phonetisches denken“ nennt, und was man im fahrwasser des philosophen cornelius castoriadis die „musikalität des sinnes“ nennen könnte, oder besser noch, mit dem linguisten und dichter henri meschonick, den „poeto-politischen rhythmus“. (...)

so gelingt der partitur von claudia bosse einzig durch ihre form, die klippe der „psychologisierung“ der tragischen rollen zu vermeiden, in dem die perspektive vom ethos zum logos, vom charakter der rolle zu der strukturierung des diskurses

verschoben wird. jede interpretation des sinnes, welche die interne organisation des textes übersteigt, erweist sich also nicht nur als überflüssig, sondern vor allem verzerrend. claudia bosse liest aischylos wie glenn gould, der bach spielt: ihre „interpretation“ besteht vor allem aus einer arbeit der askese, welche eine maximale reinigung von allen „arabesken“ und dem überspielten pathos vornimmt, um die partitur in der purheit und der simplizität ihrer ursprünglichen melodischen linie erklingen zu lassen. (...)

sophie klimis ist philosophin an der FNRS-FUSL, brüssel



# Bain de foule pour une tragédie choc

**Théâtre** Dirigés à Genève par Claudia Bosse, 180 choreutes prêtent souffle à Eschyle et réinventent la tragédie. Passionnant et déroutant



180 choreutes sur un plateau nu. Ces acteurs racontent d'une voix une défaite apocalyptique. NOVEMBRE 2006

Alexandre Demidoff

La démesure tragique, au pied de la lettre. Jamais au théâtre on ne vit ça. Entrer dans une salle vaste comme un terrain de basket, 23 mètres de longueur sur 10 mètres de large, se heurter à une foule d'anonymes habillés comme vous et moi, et se demander alors qui est spectateur, qui est acteur. Au Grütli à Genève, chaque soir jusqu'à dimanche, on éprouve ce doute: on ne sait plus et on jouit de ne plus savoir.

Au milieu de cet essaim, inutile de chercher un gradin – il n'y en a pas. C'est debout que le spectateur dévisage, en préambule, ses voisins, et qu'il repère parfois ceux qui connaissent le cap de la soirée. Les initiés, ce sont les 180 choreutes enrôlés par l'Allemande Claudia Bosse, 180 amateurs qui répètent depuis mi-août, à raison de deux fois par semaine, *Les Perses* d'Eschyle. Ce soldat et poète se souvient, en -472 avant J.-C., de la bataille de Salamine.

Cœur de la tragédie? La débâcle de la flotte perse, mille vaisseaux au moins, souffle l'auteur, détruits par les forces grecques du côté de l'île de Salamine. Coup de génie de l'écrivain: il adopte le point de vue de l'ennemi. C'est aux vieillards perses restés au pays qu'il donne la parole. Ils attendent des nouvelles du large. Elles seront terrifiantes.

Mais voici que les anonymes de tout à l'heure se déploient sur deux rangs, comme une armée. Et qu'on entend ceci, entre autres: «Nul n'est qualifié pour résister à ce flux humain.» 180 bouches racontent l'an-

goise de ceux qui sont condamnés à spéculer sur le sort, et quand survient la nouvelle de la catastrophe, 180 corps se raidissent.

Au-delà de la prouesse, à quoi tient la réussite de Claudia Bosse? D'abord, à une architecture de l'espace qui privilégie le courant d'air. Une aire fluctuante au gré des mouvements, manière de rêver la tragédie en s'émancipant des modèles – l'amphithéâtre avec des acteurs en costumes et un public tremblant au loin, pour autant qu'il soit bien disposé.

*A dix mètres de hauteur, un désaxé masqué court, nu comme le vaincu à l'heure du sépulcre*

Découlant de ce parti pris-là, l'autre réussite, c'est d'avoir donné du volume et une étendue à la parole tragique. Ce qui ne signifie pas la rendre plus intelligible – l'écoute est flottante. Mais en révéler la force et l'efficacité. Cette parole agit certes sur les choreutes, yeux tournés vers soi, concentrés comme on l'est seulement devant un autel. Mais pas seulement.

Malgré sa part d'opacité, malgré ses litanies qui nous restent étrangères, *Les Perses* ébranle, comme la vague qui s'éloigne pour mieux chambouler au retour. C'est la dimension requiem de la tragédie. Sa voix sacrée.

Exemple? Un homme corpulent se met à sauter sur place. Une demoiselle fait de même. Comme 178 de leurs camarades. Ces endeuillés appellent à l'aide le monde d'en bas – c'est dans le texte. Invoquent Dariois, roi défunt, leur protecteur. Et il est là, à présent, dans le ciel du Grütli: une actrice en blanc glisse à l'horizontale sur un rail. Le fantôme ne console pas. Les inconsolés peuvent alors gronder: «Deuil, deuil, deuil!» Et sur les passerelles, à dix mètres de hauteur, un désaxé masqué court, nu comme le vaincu à l'heure du sépulcre. C'est Xerxès, monarque qui devait conduire les siens à la victoire, Xerxès hors de lui, hors jeu.

*Les Perses* de Claudia Bosse sont obsédés par l'inconnu, c'est leur beauté, par l'ombre qu'Eschyle fait remonter à la surface, cette ombre qui noie les certitudes, qui balaie les positions acquises, qui légitime le rituel. Des gestes pour dire la nécessité de la communauté. Le théâtre fantasma parfois sur ceci: une communauté se soude malgré les désastres alentour, elle trouve en elle la force de ne pas sombrer, de raconter l'histoire, comme on fait la toilette des morts. Sans état d'âme apparent. Mobilisée par le cérémonial. A la fin, l'autre soir, après l'ultime silence de ces *Perses*, des bouchons de champagne ont sauté au milieu des choreutes. Et on a bu avec eux, remplis de leur veillée.

*Les Perses*, Genève, Théâtre du Grütli, rue Général-Dufour, jusqu'au 19 novembre (loc. 022/328 98 78). 2h30.



## Les Perses ENVAHISSENT GENÈVE

Véritable champ de bataille conceptuel, la scène du Grütli fera entendre, en novembre, les mots d'Eschyle à travers la bouche de plus de 180 citoyens genevois. Conduite par la guerrière teutone Claudia Bosse, l'antique tragédie grecque devrait, en six représentations, donner un coup de fouet aussi bien au public qu'aux protagonistes.

L'idée paraît un peu folle : organiser un super casting afin de ressusciter un chœur tel qu'il existait à Athènes aux environs de 500 ans avant notre ère. Pour ce faire Maya Bösch et Michèle Pralong, les directrices récemment nommées du théâtre du Grütli à Genève, se sont associées à l'une des fondatrices du Theatercombinat de Vienne, Claudia Bosse. Dans le cadre d'une saison divisée en trois parties, et dont le premier temps, celui du discours, fait la part belle à la Grèce classique, *les Perses* marquent un prologue détonant. En effet, plus ancienne tragédie grecque connue à nos jours, la pièce n'aborde pas les thèmes récurrents de la mythologie, ne met pas en scène les pauvres mortels soumis aux caprices des déesses et des dieux de l'Olympe. Représentée pour la première fois à Athènes, huit ans après la bataille de Salamine (480 av. J.-C.) à laquelle Eschyle participa, elle retrace les événements historiques à travers le regard du peuple perse et de ses souverains. De la promiscuité entre l'intime et le collectif jaillit l'émotion.

**LES CHOREUTES FONT L'OPINION**  
Eschyle tisse à nouveau les fils de l'histoire et donne sa lecture politique des faits passés. Le théâtre est arène politique, les choreutes font l'opinion publique. « *Mettre en scène une pièce telle que *les Perses* apprend beaucoup sur la représentation d'un conflit politique, culturel. Comment la guerre y est décrite ? Et avec quelle stratégie temporelle ? Quel rôle Eschyle donne-t-il à Xerxès le grand roi des Perses ? La manière dont Eschyle refait l'histoire est très contemporaine* », commente Claudia Bosse. La connaissance de son ennemi ne passe-t-elle pas la reconnaissance de sa valeur ? « *Il est*

*très intéressant de constater l'utilisation de patronymes à consonances orientales. Eschyle présente dans sa version originale des rythmes d'ioniques, de trochées, c'est-à-dire une langue à la musicalité orientale. Eschyle était connu pour être un conservateur. Bien qu'il évoluât dans une société qui avait le sens de la démocratie, la construction du drame n'en reste pas moins exclusive. C'est le moyen pour les Grecs de se réapproprier l'évènement historique. Il s'agit du rayonnement politique d'Athènes. Huit ans après la bataille, les mots construisent une identité nationale dans un contexte bipolaire : Europe/démocratie-Orient/tyrannie. C'est très actuel.* »

### LA FORCE DU VERBE

L'interprétation de Claudia Bosse interpelle le citoyen contemporain. Véritable grille de lecture du discours politique actuel, la pièce donne de nouvelles clefs de compréhension. « *La rhétorique antique rejoint, selon moi, le logos dominant des hommes politiques relayé dans les médias. Le Chœur composé de plus de 180 amateurs qui ont travaillé ensemble, concrètement et physiquement, va être animé par les mots d'Eschyle. L'acte politique réside dans les vers, l'émotion va naître des mots, du Chœur présent dans la salle vidée de ses sièges. Le Chœur adopte différents points de vue au long de la pièce. Cette pratique collective transmettra aux spectateurs en infériorité numérique la force des mots. Il m'intéresse de changer le rapport entre le public et la représentation théâtrale, entre le récepteur et le producteur. Il y a ici une participation active du spectateur qui sentira le souffle du Chœur.* »

### LA GUERRE DES MOTS

La volonté de comprendre, de décortiquer et d'analyser les codes de la tragédie et plus largement du théâtre im-

prègne tout le processus de création. Elle s'inscrit de fait dans une démarche qui depuis 2 500 ans n'a eu de cesse de se réinventer. « *Les Chœurs athéniens ont représenté après l'instauration des fondements de la démocratie par Clisthène (fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), le nouvel ordre social. Travailler aujourd'hui avec ces citoyens genevois a été pour moi une expérimentation de cette pratique performative et concrète.* »

Le théâtre d'Eschyle se base exclusivement sur une narration non linéaire, le dialogue, la force de la langue, l'absence d'action : « *Tout réside dans la subtilité avec laquelle Eschyle a utilisé tel ou tel mot. Les Perses représentent l'autre, ils sont aussi le miroir dans lequel les Grecs viennent s'admirer. La guerre est dans le mot. En tant que metteur en scène, cela m'oblige à sensibiliser chacun sur la construction grammaticale, phonétique et linguistique.* »

### ESCHYLE, UN HUMANISTE ?

À la vision déformante et romantique des hellénistes du XIX<sup>e</sup> siècle, Claudia Bosse oppose un Eschyle plus pragmatique, conscient des enjeux politiques du théâtre athénien, intimement lié à la vie sociale des citoyens. « *Je ne sais pas si Eschyle était un humaniste. Je me demande quelle stratégie politique était derrière les Perses. Il me semble qu'il n'y a rien d'innocent. L'essor d'Athènes à cette époque laisse à penser qu'une double lecture est aisément envisageable.* » La relecture de Claudia Bosse s'appuie sur une luxueuse opportunité d'être entendue au Grütli, à l'adresse d'un public curieux. Les dialogues des comédiens germanophones seront surtitrés, ce qui on l'espère n'entamera pas l'ambition du projet. Le Chœur (francophone) des citoyens fera souffler sans nul doute un vent démocratique dans la salle subventionnée.

Fabien Franco

*Les Perses* d'Eschyle, mise en scène Claudia Bosse, du 13 au 19 novembre 2006, au théâtre du Grütli, Genève.

www.grutli.ch  
www.theatercombinat.com



# 164 amateurs envahissent la scène

«Les Perses», au Théâtre du Grütli,  
est une véritable expérience.

BENJAMIN CHAIX

«Pssst, le suis coincé», se plaint timidement un homme en pull-over qu'un spectateur empêche de bouger. Une fois libéré, l'acteur entame d'un pas décidé sa traversée de la salle. Qui est spectateur? Qui est comédien? Dans la salle vide et violemment éclairée où se joue la tragédie *Les Perses* d'Eschyle, tout le monde ressemble à tout le monde. Public et chœur antique se mêlent et composent une même foule de gens d'âges et d'allures variés, habillés normalement.

Seuls les rôles principaux sont identifiables dès qu'ils se montrent. Qu'on en juge: la reine perse Atossa (Doris Uhlrich), avancée masquée et le torse nu, juchée sur des cothurnes de fortune. Le fantôme de feu son mari (Christine Standfêr) se déplace suspendu au-dessus de nos têtes. Quant à leur fils

dans une promiscuité chaude et parfois odorante.

Pris au piège d'un spectacle qui s'annonce radical dans la forme et dans la durée (2 h 30 et même plus), tel spectateur pourrait vouloir prendre la poudre d'escampette. Qu'il attende de repérer les lieux. Il trouvera dans le couloir qui fait le tour de la salle quelques chaises pliantes invitant à un léger repos. Il découvrira avec soulagement la table aux verres d'eau.

Et s'il persévère, il se sentira partie prenante d'un travail exigeant, dont les plus beaux fruits sont les évolutions et les prises de parole de ce chœur populaire, impressionnant de cohésion et d'engagement.

## Le spectacle

■ *Les Perses*, au Théâtre du Grütli, jusqu'au 19 novembre, tous les soirs à 20 h, sauf dimanche à 17 h.  
Rés. 022 328 96 78.



«Les Perses» au Grütli. Les choréutes étendus par terre évoquent les morts de la bataille. (FEDERAL)

## «J'ai vaincu mon horreur du groupe»

ils s'appellent Alain, Catherine, Charles, Christophe, Dubra, Georgette, Janine, Marco, Marie, Martini, Nemezia, Paola, Ricardo, Sylvie, Zoé et j'en passe. Ils sont 164, des femmes en majorité, une trentaine d'hommes seulement, tous volontaires bénévoles pour dire en chœur les vers d'Eschyle et bouger de concert dans la salle du Grütli.

Rien ne paraissait destiner ces femmes et ces hommes d'âges et de styles très variés à participer ensemble à une création théâtrale. Il leur a fallu beaucoup de volonté, de disponibilité et de force de travail pendant les trois mois

qui ont précédé les représentations. Tous amateurs, ils sont à la ville employés dans différentes institutions, secrétaires, étudiants, préretraités ou retraités.

L'un revient de l'étranger et veut rencontrer du monde. L'autre a saisi l'occasion de monter sur les planches car sa femme est comédienne.

Prenons Catherine Trivollet, l'une des trois Catherine engagées dans le projet. Elle dit qu'elle a répondu à l'appel des Perses à cause de l'imprévu que

cette expérience ne manquerait pas d'apporter dans sa vie. «J'ai vaincu mon horreur du groupe», ajoute-t-elle. «Nous sommes nombreux dans le chœur à être venus avec des défis à relever. Défi à la limite, défi à la mémoire, défi aux limites qu'on se met dans la vie quotidienne.»

Défis relevés et gagnés. Il fallait voir Martial Curchod, ancien imprimeur et pompier volontaire, déboucher le moussoux après la première. Le bonheur! (bch)

■ Des âges et des styles variés, photos de g. à dr., Catherine Tröbber, Dabir Arnaud, Miriam Kapperschmitt et Martial Curchod.

■ Des âges et des styles variés, photos de g. à dr., Catherine Tröbber, Dabir Arnaud, Miriam Kapperschmitt et Martial Curchod.





# Ich bin ein Perser!

GENÈVE • Jusqu'à dimanche, au Grütli, «Les Perses» d'Eschyle fait l'objet d'une expérience théâtrale inédite orchestrée par Claudia Bosse.



Cent soixante-quatre habitants de Genève ont accepté de jouer les choristes des «Perses». WWW.FEDERAL.LI

## SANDRA VINCIGUERRA

C'est une grande inspiration qui soudain lance la foule dans le poème d'Eschyle. Par groupes, les choristes traversent la salle d'un pas assuré, se rangent contre les murs, ignorent délibérément la petite minorité de spectateurs. Le voilà, donc, le gigantesque projet de la metteuse en scène Claudia Bosse, adaptation des *Perses* pour 170 choristes amateurs et comédiens. A Genève, il a intrigué tout l'été. Jusqu'à dimanche au Grütli, il brise le cérémonial du théâtre pour proposer une cohabitation inédite, expérience frontale et troublante.

## Maison de passage

Toutes portes ouvertes, gradins démontés, la salle n'est plus vraiment la salle, elle est une scène de passage où équipe et public se partagent le sol, la première exécutant de mystérieux bal-

lets, tandis que le second cherche une place toujours mouvante – y compris dans le foyer resté ouvert. Dans cette installation-là, il y a qui dévisage et, à peu de centimètres, qui dévide, regard fixe, nuque raide, les vers d'une tragédie antique.

Celle-là narre la fin d'un peuple d'Asie mineure, le massacre de ses hommes, la disparition de sa flotte et la victoire des Grecs. En 472 av. J.-C., Eschyle, ancien soldat, adopte le point de vue des vaincus et versifie leur attente, leurs lamentations. Mais au Grütli, plus que des enjeux contemporains ou une poésie antique, c'est un véritable souffle qui est donné à entendre, une respiration bruyante, une prosodie qui tient du chant. Fable et temps de la démocratie athénienne font place à une douleur unanime qui émeut lorsqu'elle est exprimée avec simplicité – des corps meurent, des hommes baissent la

tête. Elle électrise lorsque cette masse compacte se retourne contre ses rois, ses dieux. Elle inquiète enfin, quand l'un ou l'autre des ces choristes chancelle dans son interprétation. Car, ici, tout est troublé. Qui sont ces doubles souffrants?

Au jeu des *Perses*, on finit par vouloir dire quelques mots, jeter un cri de guerre ou une interjection avec la foule des anonymes. Alors qu'on avait, plus tôt, cherché à discriminer, par jeu aussi, à trier l'acteur du spectateur, à reconnaître tel ou tel visage. Mais cette représentation-là exhibe avec éclat tout ce que le théâtre porte en lui de collectif. C'est la grande force d'un objet qui n'en finit pas de demander que, simplement, l'on se lie. |

A 20h, sauf dimanche à 17h, jusqu'au 19 novembre, Théâtre du Grütli, 16 rue Général-Dufour, Genève. Rens: ☎ 022 328 98 78, www.grutli.ch



## t h é â t r e

au théâtre du grütli

# Les Perses

**Du 13 au 18 novembre, la « black box » du Grütli sera investie par près de 200 citoyens genevois, pour la création, entre Vienne et Genève, des « Perses », la tragédie antique d'Eschyle, dont ils formeront le chœur. Claudia Bosse, sa metteuse en scène, a accepté de nous en dire plus.**

*Les Perses* est le premier volet d'un projet intitulé « producteurs de tragédie », initié par le « theatercombinat » de Vienne, compagnie que Claudia Bosse fonde en 1996 à Berlin et qui a désormais pris résidence dans la capitale autrichienne. En coproduction avec le Théâtre du Grütli, le projet consiste en une série d'expérimentations théâtrales basées sur des textes d'époques différentes. Ainsi, sur deux ans, se succéderont *Les Perses* d'Eschyle, *Coriolan* de Shakespeare et *Phèdre* de Racine.

**Comment est né le projet « producteurs de tragédie » et celui des *Perses* en particulier ?**

Claudia Bosse : Après avoir majoritairement travaillé ces dernières années sur des installations, des chorégraphies et rarement avec de l'écrit, j'ai naturellement éprouvé le besoin de m'atteler à nouveau à des textes plutôt classiques, sachant que je viens de ce théâtre-là. Puis, je me suis intéressée à ce que l'on pouvait apprendre aujourd'hui sur le monde qui nous entoure par le biais du théâtre. Mes recherches à travers diverses époques m'ont amené à découvrir la complexité de différents systèmes politiques et sociaux, ainsi que les manières distinctes d'appréhender l'espace au théâtre. Il s'agissait ensuite de voir comment, à partir de cette manne culturelle et politique, on pouvait développer une esthétique de travail contemporaine. C'est pourquoi j'ai tenu à réunir trois textes d'époques différentes, chacun révélant un modèle politique et social différent. Tout d'abord vient l'Antiquité avec *Les Perses*, où y sont représentées les prémices de la démocratie. Puis, dans *Coriolan* de Shakespeare, notre travail se focalisera sur la monarchie constitutionnelle pendant la Renaissance et avec *Phèdre* de Racine sur l'Absolutisme. Tous ces textes sont construits selon des modèles et des fonctions théâtrales diverses. Chaque texte, à différents niveaux, met en exergue les points de transformation de ces systèmes politiques. Dans *Phèdre* par exemple, l'éventualité de la mort de Thésée menace toute une société. C'est cette idée de jeu, de transformation de la société qui m'intéresse et qui est aussi expérimentée dans ce projet.

**La démarche du « theatercombinat » est avant tout expérimentale. Votre collaboration avec le Grütli permet-elle d'apporter une nouvelle perspective à votre démarche artistique ?**

Le projet « Grü 500 » est une immense occasion pour nous, compagnie indépendante. J'ai déjà collaboré à plusieurs reprises avec Maya Bösch, elle connaît ma manière de travailler et j'ai développé avec elle ainsi qu'avec Michèle

Pralong une amitié au fil des dernières années. J'apprécie leur travail et suis ravie que le Grütli rende possible un projet aussi unique ! Actuellement, sur le marché des productions théâtrales, la tendance est à la création de spectacles de même type, qui, reproduit, peut assurer un certain succès. Pour ma part, j'ai tendance à travailler avec des formats différents, car chacun d'entre eux reflète une formulation esthétique propre.

**Un nombre important de personnes participent à ce projet, dont près de 200 Genevois. Concrètement, comment se passe le processus de création de la pièce et comment le gérez-vous ?**

Je le gère comme un chaos complet (rires). Plus sérieusement, nous avons déjà travaillé avec des personnes non issues du milieu professionnel, mais jamais selon ce modèle esthétique complexe ! Le contexte de la démocratie antique est fascinant. En effet, dans la Grèce antique, le Conseil des 500 formait le chœur, lequel présentait ses propositions de lois à l'assemblée du peuple. En essayant de créer aujourd'hui un chœur de 500 personnes, cela nous permet d'appréhender la démocratie et la tragédie antiques comme exemple d'une pratique actuelle. Les citoyens genevois sous la direction de coryphées (chefs de chœurs), des comédiens locaux, se voient plongés dans un système démocratique antique, puisque leurs opinions et leurs suggestions tout au long de la création de la pièce jouent un rôle essentiel. En effet, elles représentent des éléments cruciaux pour notre recherche sur le théâtre. Lors des représentations, le spectateur « expérimentera la démocratie », en devenant lui-même acteur puisqu'il se mêlera au chœur. Le nombre élevé de participants, je l'avoue m'effraie et m'enchant à la fois. Il est clair que toute nouvelle aventure apporte son lot d'inconnu. Et comme cette expérimentation est menée avec une certaine éthique et pour des raisons valables, c'est une occasion pour nous de remettre en cause, de manière concrète, le fonctionnement esthétique et politique du théâtre. Le processus devient alors un matériau de réflexion sans fin !



*Les Perses*

***Les Perses* vont mélanger des comédiens autrichiens à des citoyens genevois, impliquant deux langues. Ne craignez-vous pas que ce bilinguisme ne se transforme en obstacle pour la compréhension de la pièce par le public ?**

Le bilinguisme est à l'origine du projet et fait partie intégrante du processus. Derrière les deux langues se cache une méthode de travail propre, et il sera intéressant d'observer ce qu'une des langues peut transmettre à l'autre et ce que cela peut produire. Je suis impatiente de faire venir les comédiens autrichiens à Genève, afin d'une part de témoigner de notre travail effectué en Autriche et d'autre part de confronter concrètement ces deux mondes linguistiques. Ce sera certainement très intéressant, car nous sommes toujours dans un processus de création. Quant à la compréhension de la pièce par le public, nous allons expérimenter différentes méthodes lors des prochaines répétitions collectives, et nous pensons notamment à une certaine forme de sous-titrage. Voir la partition des « Perses » défilier apporterait une dimension graphique de la langue très intéressante.

*Propos recueillis par Magali Jank*

*Les Perses* d'Eschyle du 13 au 19 novembre au Théâtre du Grütli, black box, [www.grutli.ch/lesperses](http://www.grutli.ch/lesperses) - Réservation 022 328 98 78

**„die perser“ in wien  
april - dezember 2006**

### **modell wien, tragödienchor**

ein sich bewegender und sprechender bürgerinnenchor wird nach dem modell des antiken griechischen tragödienchores, der aus 12 bürgern der stadt athen bestand, über 6 monate experimentell erarbeitet. ort ist ein leerer u-bahngang von 6 m breite und 200 m länge, ein urbanes zwischenstück ohne funktion.

eine choreografie von körpern, sprache und gedanken in einem raum unter der stadt wien. der zuschauer wird zeuge und teilnehmer des bewegten chores, der akustisch-installativen besetzung und prozessierung « phonetischen denkens » im raum.



**choraufruf wien, april 2006**

**experiment tragödie:**

**let's experiment democracy!**

theatercombinat sucht chor-sprecherInnen für die erarbeitung und aufführung der antiken tragödie "**die perser**" von **aischylos** (bearbeitung heiner müller) im rahmen des projektes **tragödienproduzenten**.

**wer ist der chor?**

ein sich bewegender und sprechender (möglichst grosser!) laienchor soll nach dem modell des antiken griechischen chores, der aus bürgern der stadt athen bestand, experimentell erarbeitet werden.

die aufführungen zwischen dem 6.-17.12.2006 werden in einem nicht-konventionellen theatersetting stattfinden. dieses experiment kann leider nicht entlohnt werden, sondern versucht den austausch von wissen. der chor wird sich, einer erstellten sprechpartitur folgend, räumlich und akustisch mit einer installativen theatersituation auseinandersetzen.

**aischylos: „die perser“**

**this is fictional life based on factual death** (samuel fuller)

„die perser“ (472 v. chr.) ist ein zeitstück über den untergang der persischen flotte unter der führung von könig xerxes in der schlacht von salamis (480 v.chr.) gegen die griechen und die athenische polis. „die perser“ ist die älteste vollständig erhaltene griechische tragödie. aischylos schreibt aus der perspektive des feindes: ein identität stiftendes dokument der griechischen, genauer attischen demokratie, in der konstruktion des „anderen“: die barbaren, die perser. die erste erhaltene medialisierung von geschichte, von krieg, im theater, eine medialisierung aus der perspektive der „siegreichen abendländischen kultur“.

**teilnahme im chor**

um einen aufeinander aufbauenden arbeitsprozess zu ermöglichen, finden während der probenphase 2mal wöchentlich verbindliche chorproben statt. die proben beinhalten trainings und sprechübungen. (die probenzeiten werden mit den arbeitszeiten der beteiligten abgestimmt.) trainiert wird in den räumen von theatercombinat im 3. bezirk.



die aufführungsphase ist anfang bis mitte dezember 2006. alle interessierten sind eingeladen zum workshopwochenende am 24.juni ab 12.00h und 25.juni ab 14.00h. um anmeldung wird gebeten. adresse: anton von webern platz 1, 1030 wien derraum!

### **anmeldung und infos**

mail an: [produktion@theatercombinat.com](mailto:produktion@theatercombinat.com)

wir sind telefonisch unter der nummer 01/5222509 von 10-18 uhr zu erreichen, (ausser mittwochs).

ani mezaduryan /produktionsbüro

### **termine chor:**

während des sommers workshops:

24.06.um 12.00h und 25.06. ab 14h bis open end

1.07. + 2.07. von 10h bis 16h und

18.und 19.08. von 13h bis 19h und am 20.08. von 10h bis 16h.

alle proben finden statt im derraum!

ab dem 2.09. regelmässig samstags zwischen 13h und 18h und dienstags und mittwochs im wöchentlichen wechsel 19h-22h. in der ersten septemberwoche am  
5.09.

intensiveres proben vor der aufführungsphase.

der standard, watchlist

21. juni 2006

#### Theater Wien

► **Aufruf zum Mitsingen!** Das theatercombinat erarbeitet eine Darstellung der Tragödie **Die Perser** von Aischylos (nach Heiner Müller), anberaumt für 6.-17. Dezember 2006. Dieses Stück behandelt den Untergang der persischen Flotte in der Schlacht von Salamis 480 v. Chr. „Geprobt“ wird jetzt schon. Es werden noch Chorsprecherinnen und -sprecher gesucht, die einer Partitur folgend in dem nicht konventionellen Theatersetting agieren werden. Leider ohne Entlohnung, aber schön. (afze)  
► theatercombinat, *Anmeldung und Infos: [produktion@theatercombinat.com](mailto:produktion@theatercombinat.com), (01) 522 25 09, [www.theatercombinat.com/tagoedie.htm](http://www.theatercombinat.com/tagoedie.htm), Workshop am 24./25. 6. ab 12.00*

der standard, kulturschau, 22. juni 2006

#### „theatercombinat“-Chor gesucht

**Wien** – Die Wiener Gruppe „theatercombinat“ sucht durchaus laienhafte „Chor-SprecherInnen“ für die Erarbeitung der *Perser* von Aischylos im Rahmen des Projektes *tragödienproduzenten 1*. Interessenten des textgenauen Laienchorwesens können sich am 24. und 25. Juni, jeweils um zwölf Uhr, am Anton-von-Webern-Platz 1, 1030 Wien, voraussetzungslos einfinden. Die Aufführungen sollen zwischen 6. und 17. Dezember stattfinden. Claudia Bosse erarbeitet im Verein mit Gerald Singer, Christine Standfest und Doris Uhlich eine „theatrale“ Spielserie mit Anknüpfungen an Aischylos, Shakespeare, Racine. (poh)











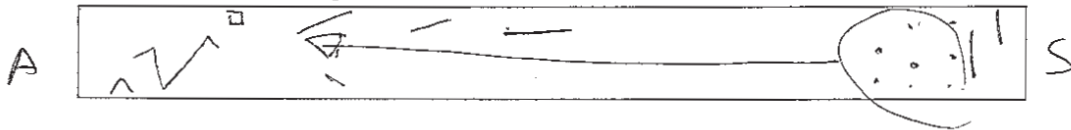
**raumchoreografie II**  
**leerraum der wiener linien**

aischylos: die perser

einzug des chores

LANGSAMES GEHEN VON ZIEGLERGASSE ZU NEUBAUGASSE RAUMVERDRÄNGEND,  
widerstand zur sprache

text: kartografie und kriegsmacht des persischen reiches



„hingelangt ist das persische schon“

ZURÜCKWEICHEN VON ATHEN RICHTUNG SUSÄ

STEHEN BLEIBEN EINER NACH ANDEREM, ACHSE NACH EINEM ZUSCHAUER AUSRICHTEN



STEHEN BLEIBEN EINER NACH DEM ANDEREN, EINZELN VERORTEN IM RAUM, ACHSE UND BLICKE  
ZU EINEM ZUSCHAUER AUSRICHTEN (MUSS NICHT IN DER NÄHE SEIN)

ADRESSIERT AN ZUSCHAUER: GEMEINSAMER EINSATZ (impuls von mitte der chorformation)

„ihr perser kommend“ ... „lasst und setzen weil“

„Oder der speerköpfigen Lanze Kraft gesiegt hat.“

KOPF DREHEN, AUFMERKSAMKEIT ZU ATOSSA LENKEN

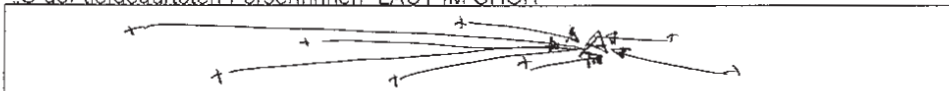
Schritt Atossa, dann:

„Aber, die den Augen der Götter gleich...“ „...alle reden sie an“



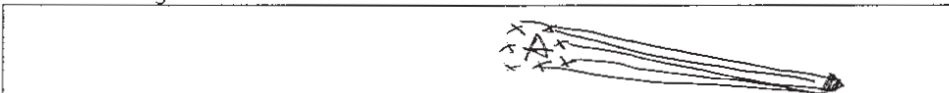
SCHNELLER GANG / LAUFEN ZU ATOSSA HIN (ähnlich wie bei o zeus), SIE UMZINGELN

„O der tiefbegürteten Perserinnen“ LAUT IM CHOR

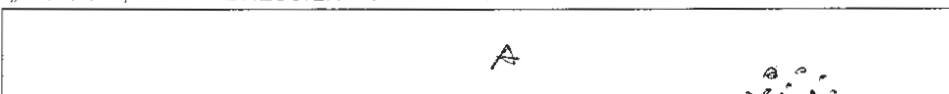


GEMEINSAMER GANG WEG VON ATOSSA, IN DER FORMATION BLEIBEND

REFORMIEREN IM RAUM, IN DISTANZ ZU ATOSSA ab atossa: „und mich zerfleischt im  
herzen die sorge“



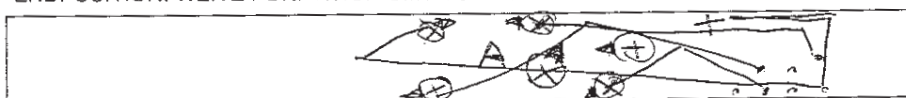
„Wisse das, du...“ ADRESSIERT AN ATOSSA



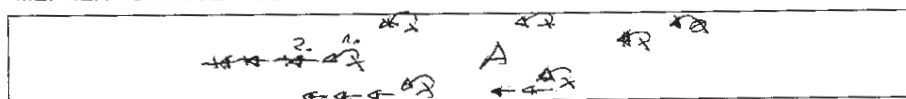


ab „die beiden hatten streit“

während des traumes von atossa = politische parabel über persien und griechenland  
MIT „HÖRENDEM BECKEN“ JEDER ZWEI GÄNGE IN UNTERSCHIEDLICHEM RYTHMUS,  
funktion: raum kontrollieren um atossa als formation  
ENDPOSITION: WEITE FORMATION UM ATOSSA

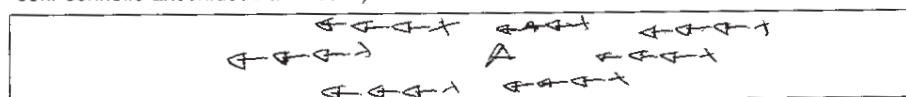


1. atossa: „rechenschaftspflichtig der stadt“ SICH RICHTUNG ATHEN WENDEN
2. „wird er des landes herr sein“ KÄMPFERISCHER GANG, GEMEINSAME ENERGIE, MEHRER SCHRITTE WEG VON ATOSSA HIN ZU ATHEN

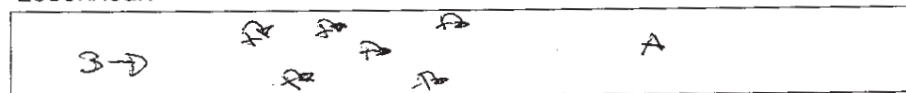


„fern...bei den untergängen“

dialog atossa – chor IN DEN VERSPAUSEN DER ANTWORTEN DES CHORES  
GEMEINSAME SCHRITTE GEGEN ATHEN (attacke der sprache und rythmus im gehen:  
sehr schnelle anschlüsse an atossa)

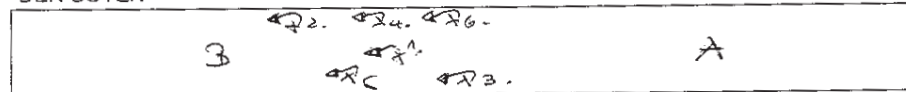


Stichwort Atossa: „Schreckliches sagst du zu FÜRCHTEN  
REINSCHNEIDEN „Doch scheint mir, bald wirst du wissen...“ VERÖFFENTLICHUNG UND  
ANKÜNDIGUNG BOTE AN ZUSCHAUER  
NIEDERLAGE DES PERSISCHEN FELDZUGES, BIS DAHIN BLICK ZUM BOTEN  
NACH „das ganze heer ging zu grunde der barbaren“ ZEIT:, DER AUSSAGE RESONANZ  
LASSEN  
DANN GEMEINSAMES SCHNELLES UMDREHEN, VERÖFFENTLICHUNG DES  
SCHRECKENS GEN SUSA, TEXT GEMEINSAM MIT GESTEN  
MIT ABGEWANDTEM RÜCKEN ZU BOTEN, HANDLUNGSANWEISUNGEN AN  
ZUSCHAUER



ab atossa: „ich schweige lange“

EINZELN UND NACHEINANDER UMWENDEN UND AUFMERKSAMKEIT UND BLICK AUF  
DEN BOTEN

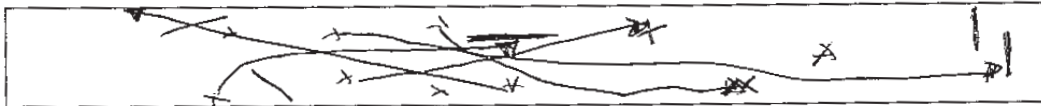


„artermbares unzähliger“ ACHTUNG: es werden 15 feldherrennamen genannt  
 BEI JEDEM NAMEN AUS CHORFORMATION EINZELN LÖSEN, DEN RAUM ERWEITERN,  
 KLAR ENTSCHEIDENER GANG, DABEI DAS ZENTRUM DER CHORFORMATION  
 KREUZEN

raumformation: CHORHOCKER BEI SUSA MIT AUF ZUSCHAUERINSELN HINTER  
 ZUSCHAUERN ODER IM RAUM

funktion: RAUM KONTROLLIEREN MIT BLICKEN UND PRÄSENZ UND  
 AUFMERKSAMKEIT AUF BOTE LENKEN

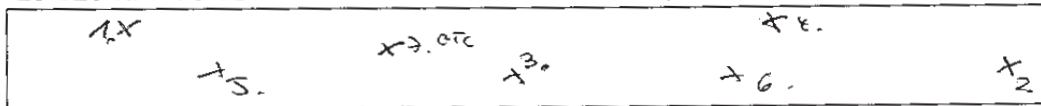
im verlauf der botenrede ENTSCHEIDENE WEGE IM RAUM AN ANDERE  
 RAUMPOSITIONEN



ende der botenrede „ das ist alles wahr...herabgeworfen hat ein gott“

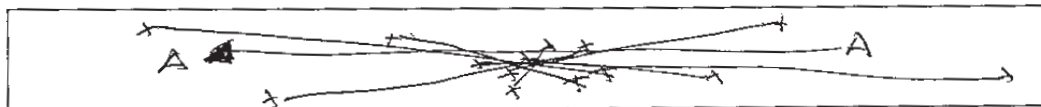
DIREKTER EINSATZ „o übelleidvoller daimon, wie allzu schwer“

ES BEGINNT VON DEN RAUMENDEN DER FORMATION, JEDER FOLGENDE SETZT

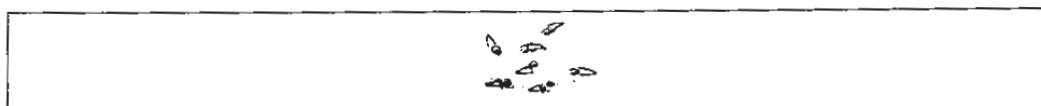


nach atossa „schlecht allzusehr habt ihr es beurteilt“

ZUSAMMENZIEHEN DES CHORES MIT SEHR SCHNELLEM GANG UND GEMEINSAMEN  
 ANKOMMEN IN FORMATIONSMITTE. DABEI MUSS JEDER DIE MITTE  
 DURCHSCHREITEN UND DIE ENERGIE DES GANGES AUFRECHT ERHALTEN



DIREKT NACH gemeinsamen stehen bleiben nach „o zeus“ JEDER ADRESSIERT IN  
 UNTERSCHIEDLICHE RICHTUNGEN (STERNFORMATION)



„die stadt susa und agbatana“ RUHIGES UMDREHEN GEN SUSA



ab „viele mit schwachen händen“ LANGSAMER GANG MIT WIDERSATND ZUM TEXT  
 NACH SUSAN  
 EINER NACH ANDEREM VERLÄSST LEISE DEN RAUM, FÄHRT MIT U-BAHN ZU  
 NEUBAUGASSE

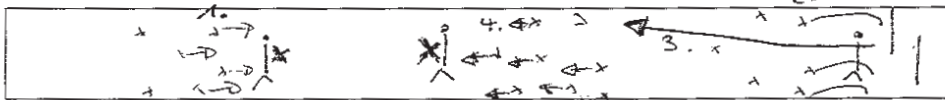


„opopoi eine große und eine gute art zu leben“ EINER NACH DEM ANDEREN ERSCHEINT  
 AUS DER MEERESENGE, UM SICH ALS GROBRÄUMIGES GEFÜGE NEU ZU  
 FORMIEREN, IN OPOSITION ZUM KLEINEN CHOR. RAUMKONTROLLE



sobald xerxes vor dem chor auf dem boden, GEIMEINSAMER RAUMVERDRÄNGENDER  
 GANG, GERADER BLICK, WENN ZUSCHAUER IM WEG, DANN DIESE DIREKT  
 ANBLICKEN (KEINE VIERTE WAND!), GEMEINSAMES VORANTREIBEN DES XERXES  
 AM BODEN

textanschlüsse für gesamten xerxeschor: sehr hart, xerxes beinahe das wort abschneiden  
 (ACHTUNG: BEI SCHREIEN JEDE SILBE GREIFEN, BEI ÜBERGANG SCHREIEN-  
 SPRECHEN SEHR KLARE UND RASCHE SPANNUNG IN DER SPRACHE!) 2.



ab „gegangen sind nämlich die sammler des heeres“ SIND DIE VERSZEITEN SCHNELLER  
 UND PAUSE IM VERS IST LÄNGER ALS DIE ZEIT DES VERSUMBRUCHS  
 bei raumende RHYTHMUSWECHSEL UND SCHNELLES DRÜBERSTEIGEN ÜBER  
 XERXES, SOFORTIGES UMDREHEN UND WIEDER LANGSAMER RHYTHMUS  
 MIT BEGINN DES SCHREIENS KANN GANG ETWAS LANGSAMER WERDEN

Ihr lieben GENERELL:

PRÄSENZ: versuchen mit der ANDEREN ZEIT, die durch die bewegungen und den text  
 erzeugt wird, mit genuss zu arbeiten. wechsel nicht vorwegzunehmen. versucht zu profitieren  
 von dem gemeinsamen atem und eurer gemeinsamen koordination. versucht alles in der  
 konzentrationen mit entspannung und gleichzeitig bestimmtheit im körper zu führen (das ist  
 sehr schwer!!!) und nicht über ein äusseres körperbild zu arbeiten.

VERHÄLTNIS ZUM ZUSCHAUER: der zuschauer ist wie der zweite chor, der aber einen  
 anderen rythmus hat als ihr.

den BLICK zum zuschauer immer offen halten (und auch nicht blicke zum zuschauer  
 spielen), ohne euch im zuschauer zu verlieren, sondern immer zu wissen, wo ihr im raum  
 seid und in welchen verhältnis zu den anderen chorteilnehmern und den anderen spielern  
 oder zum kleinen chor. damit wir nicht gefahr laufen wie mit 4. wand zu spielen. (ausser bei  
 stellen wo ganz klar die aufmerksamkeit auf den boten oder atossa gerichtet wird)

jedes HANDELN mit dem körper oder mit dem text, sollte immer klar sein und die situation  
 im raum und mit den zuschauern immer transparent bleiben, somit in diesem sinne nichts  
 spielen

uns allen TOI TOI TOI !

**reaktionen auf „die perser“**

hauptstadt.at, der navigator  
dezember 2006



### Theatercombinat: Die Perser (nach Aischylos)

9., 12., 13., 16. & 19.12. (jeweils 19.30 h), 10. & 17.12. (14 h), Leerraum in der U3 Station Neubaugasse (Abgang Schadekgasse, gegenüber Café Ritter), [www.theatercombinat.com](http://www.theatercombinat.com)

Kultur ist etwas, das man gerade im Shoppingwahnsinn der Mariahilfer Straße eher weniger vermutet. Schon gar nicht zur Vorweihnachtszeit. Doch während sich oben auf Straßenniveau Menschen um Konsumgüter und etwas Bewegungsfreiheit balgen, wird weiter unten, im undurchschaubaren Labyrinth der U-Bahn, ein ganz anderer Kampf ausgetragen.



Tyrannenherrschaft gegen Demokratie. Barbaren gegen Zivilisation. Expansionsfeldzug und Zerstörung. Wem das jetzt irgendwie bekannt vorkommt, der hat sich nur um etwa 2500 Jahre geirrt. Denn in "Die Perser" von Aischylos, der ältesten vollständig erhaltenen griechischen Tragödie, stehen einander Perser und Griechen gegenüber. Bezüge zur Gegenwart sind sicher nur ganz zufällig, das Stück gilt wiederum als erste erhaltene Medialisierung von Geschichte und Krieg im Theater.



Für die szenische Umsetzung zeichnet die Gruppe Theatercombinat verantwortlich. Bespielt wird ein 200 Meter langer Tunnel zwischen den U-Bahnstationen Neubaugasse und Zieglergasse, in dem auch schon, so hört man, Martin Kippenberger ausgestellt hat.

Im November wurde "Die Perser" bereits in Genf aufgeführt. Wie in der dortigen Inszenierung besteht auch in Wien der das Geschehen kommentierende Perserchor aus LaiendarstellerInnen der Stadt. Während in Genf allerdings 170 Darsteller auf der Bühne standen, beschränkt sich das Wiener Pendant auf den Tragödienchor der 12, drei Protagonisten und 60 Zuschauer.

Bedenkt man die Passantendichte ein paar Meter über dem Aufführungsort, könnte ein Ausflug in die griechische Antike, trotz des kriegerischen Themas, in den nächsten Tagen durchaus angeraten sein.



# Echozeiten eines 2500 Jahre alten Textes

Claudia Bosse bewegt Aischylos' „Die Perser“ mittels Sprechpartitur

Margarete Affenzeller

Wien – An eine Welt, die behauptet, einer ihrer ehrwürdigsten Dichter wäre von einer vom Himmel fallenden Schildkröte erschlagen worden (ein Adler ließ sie ungünstig fallen), knüpft sich schwer an? Eigentlich nicht. Aischylos, der vorgeblich derart zu Tode gekommene „Preisabstauber“ bei den attischen Dionysien anno 472 v. Chr., hielt viel auf seine eigene Nation und hinterließ mit *Die Perser* ein Historiendrama, dessen zumindest identitätsbildende Implikationen für ein Publikum von heute von Interesse sein müssten.

Claudia Bosse: „Der Sinn des Textes muss aktiviert werden!“ Die Regisseurin erarbeitete für Theaterversionen in Genf und jetzt in Wien nach einem eigens entwickelten Notationsprinzip – nach fünf, den Resonanzräumen von Vokalen zugeordneten Höhenniveaus (von hoch i bis tief u) – eine jeweilige Sprechpartitur.

Aber der Reihe nach: *Die Perser* handelt von der im September vor 2526 Jahren geschlagenen Schlacht von Salamis (heute Zypern), in der die Griechen die angreifende persische Übermacht mit Tat und List niederwarfen. In diesem Text, dem ersten erhaltenen Drama überhaupt, passiert rein gar nichts. Das historische Geschehen wird erzählerisch vor allem vom Chor und einem elendslangen Botenbericht eingebracht. Man könnte sagen: Mit dieser Form der „Prädramatik“ (Bosse) setzt das theatercombinat die Postdramatik fort.

Unter den Direktiven der in Wien wahlbeheimateten Regisseurin, die jederzeit Begriffe wie „Denkchoreografie“ ins Spiel bringt, befragt die Gruppe theatercombinat die Medialisierung dieses Ereignisses. Anders gesagt: Auf welchem

sprachlichen Weg wird Inhalt erzeugt? Wie formiert sich der Sprechvorgang?

Bosse: „Es geht um eine Reanimation der Sprache im Moment des Sprechens.“ Das kulturelle Wissen über die Schlacht von Salamis und die antiken Kulturen, der Kampf einer Demokratie (Griechenland) gegen eine Tyrannei (Perser), das alles soll über das Insistieren auf einer bestimmten Form des Erzählens „erschüttert“ werden. Das heißt für das Publikum nichts anderes, als ein (teilnehmender) Zeuge eines Sprechaktes zu werden, der die Erzeugung des Sinns offen legt.

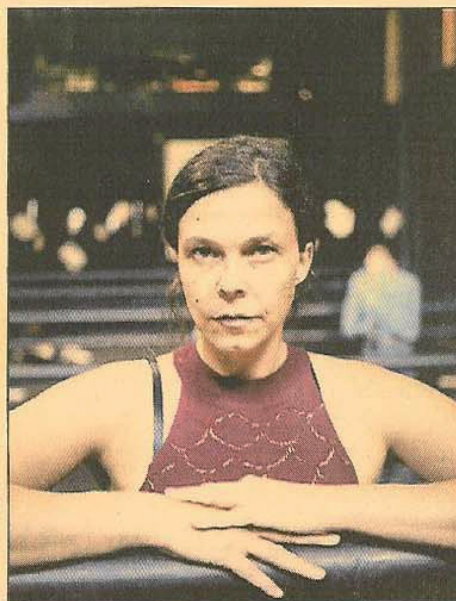
## Von Genf nach Wien

Die bereits vor Jahren von Berlin nach Wien erfolgreich importierte Off-Gruppe wird nach einer im November realisierten mammutgroßen Theaterversion in Genf (mit einem Chor aus 180 für das Projekt „inskribierten“ Bürgerinnen und Bürgern) nun einen 200 Meter langen Untergundtunnel zwischen den U-Bahn-Stationen Neubaugasse und Zieglergasse „ersprechen“. Diesmal aber „nur“ mit einem Dutzend Chorleuten, denn die Echozeit des betreffenden Betonschachtes ist enorm.

Das theatercombinat, das für jeweils neu erschlossene Theaterräume steht (zuletzt war es die Großbaustelle am UNO-City-Ufer), ist wahrscheinlich die einzige Theatergruppe Wiens, die weiterhin darauf beharren kann, in anderen (soll heißen: verkaufswidrigen) Formaten zu arbeiten. Im Zuge der so genannten Theaterreform wurde sie erfreulicherweise positiv bedacht. Dennoch beklagt Bosse die Entwicklungen:

„Was in der Reform gedacht wurde, ist ein Witz. Es heißt im Grunde: Welcome im neoliberalen Kunstmarkt! Es gibt immer mehr Kulturverwalter, die Kulturformate entwickeln, die dann von Künstlern ausgefüllt werden. So geht es doch nicht! Es wird nur mehr kuratiert. Das ist der Tod des Potenzials, das Theater hat.“

Karten: (01) 522 25 09.



Regisseurin Claudia Bosse: „Man muss auch in anderen Theaterformaten denken.“

Foto: theatercombinat



die presse, 16. dezember 2006

## Ein Leerraum für König Xerxes

*„Die Perser“ in der U3: Das „theatercombinat“ lotet mit Claudia Bosse die Tiefen von Aischylos und Heiner Müller intensiv aus.*

VON NORBERT MAYER

Zu einer Grenzerfahrung hat das „theatercombinat“ „Die Perser“ von Aischylos gemacht. Diese erste erhaltene griechische Tragödie, die 472 vor Christus, acht Jahre nach der Niederlage des Xerxes gegen die Griechen bei der Seeschlacht von Salamis, in Athen uraufgeführt wurde, erhält in Wien etwas Urtümliches zurück. Gespielt wird in einem Leerraum der U-Bahn in der Mariahilfer Straße (Station Neubaugasse), einem 200 Meter langen, wenige Meter breiten Betonschacht, der vom großen und kleinen Chor sowie von drei Protagonisten exzessiv genutzt wird. Während also im Fünf-Minuten-Takt das Grollen der U3 zu hören ist, spielt sich im modernen Keller-Kultraum der tiefe Fall des Perserkönigs ab. Von Salamis bis Susa reicht der vom Chor durchmessene Raum, dazwischen sind die Zuschauer platziert, wie Gaffer auf einer Autobahn.

Leicht wird ihnen der Abend nicht gemacht, zweieinhalb Stunden lang sind sie dem Sprechgesang ausgeliefert, dem raffinierten und doch auch urtümlichen Text des Aischylos in der Übersetzung von Heiner Müller und Peter Witzmann. Der Chor trägt ihn nicht monoton vor, sondern

schreitend, schwebend, mit willkürlich wirkenden Pausen, die bei den Schauspielern noch ihre Eigentümlichkeiten bekommen. Es herrscht eine Strenge, die bei schlechtem Spiel leicht ins Lächerliche kippen könnte, das ist aber überhaupt nicht der Fall. Zu intensiv sind die Beteiligten am Werk, zu liebevoll wurde das Chorwerk von der Regisseurin Claudia Bosse bearbeitet, die unauffällig neben ihrer Kompanie schreitet.

### Schwerer Sturz von den Kothurnen

Leicht haben es vor allem die Schauspieler nicht, sie leisten Außergewöhnliches. Doris Uhlich auf hohen Kothurnen spielt die trauernde Königinmutter Atossa, die vom Unglück des Sohnes erfährt. Mehrfach stürzt sie so schwer auf den Beton, dass man Schlimmstes befürchtet, schließlich spielt sie auch den besiegten König, der sich bis Persien im Staub wälzt. Das hat zuvor auch Gerald Singer als Bote getan; die beiden und Christine Standfest als Schatten des Dareios sind in der Sprechtechnik vorbildlich, selbst ihr Flüstern trägt weithin. Eine bemerkenswerte und konsequente Aufführung.

*Termine: 16. und 19. 12. um 19.30, 17. 12. um 14 Uhr. In der U3-Station Neubaugasse, am Ausgang Amerlingstraße. Freier Eintritt.*



## Auf Minensuche im Perserland

Das theatercombinat erforscht Aischylos

Ronald Pohl

**Wien** – Im Wirrwarr der Wiener Blindtunnel, der im Zuge des U-Bahn-Baus aufgelassenen Röhren und Stollen erfährt der urbane Gestaltungsraum einen nicht mehr für möglich gehaltenen Theaterglanz. Es ist der nach Moder riechende „Untergrund“ der Stadt, der die derzeit bezwingendste Alternative zum großteils sklerotischen Off-Theaterbetrieb bereithält. Denn Claudia Bosses „theatercombinat“, eine Art temporäre Dramenagentur mit festem Kern und jeweils wechselnden Mitarbeitern, pfercht die älteste erhaltene Tragödie, Aischylos' *Die Perser*, in einen sechs Meter breiten und 200 Meter langen Stollen im Umland der U-3-Station-Neubaugasse – ein Oratorium für zwölfköpfigen Chor und drei (streng genommen: vier) Protagonisten, die den Untergang des persischen Heeres bei Salamis in so streng wie genießerisch skandierten Versen beklagen.

Auf genagelten Schachteln nehmen die dutzendweise hereingelassenen Zuschauer Platz. Manche der Tunnelbegeher werden von dem Stollen aufgesogen, unbefangene Flaneure und Tiefenforscher von der lockeren Formation des Chores an den rauen Wandverputz gedrängt.

### Raster von Zäsuren

Die antiken Chorlieder wirken förmlich durch ein Raster von Zäsuren gepresst, das in Peter Witzmanns Übertragung (Bearbeitung: Heiner Müller) immer wieder Löcher des Verstehens aufreißt – aufgrund der geradezu wahnwitzigen Auseinandersetzung der Verse, die von der stolzen Hybris der „Barbaren“ kündigen, wobei Letztere das demokratische Athen via Seeweg verheeren wollen und doch selbst von den „Eisensporen“ der attischen Schiffe auseinandergepflügt werden.

Die Tragödie *Die Perser* erhält einen zusätzlichen Reiz durch die Uneigentlichkeit der Perspektive: Aischylos, der meisterliche Dramenproduzent in den Jahren um 472 vor Christus, projiziert das In-

strument des Chors zurück auf ein autokratisches System, das mit der urbanen „Vielheit“ einer Stimme nichts Rechtes, weil nichts Demokratisches anzufangen weiß. Der Text ist daher „CNN“ – er deklariert sich als Faktensammlung schauernd am Jammer der Kriegsgegner, die als Subjekte ihre Katastrophe beklagen. Er bereichert die Propaganda aber auch um das Mittel der Stimmenprüfung – wer spricht und in wessen Namen, wenn er die Zermalmung durch den „Daimon“ (das fehlende Kriegsglück) erfährt?

Bosses Zugriff auf dieses Dokument ist daher nichts weniger als spektakulär: Indem sie den Chor in ruhigen Brandungswellen durch den Stollen „pumpt“, macht sie seine Rekrutierung aus der Mitte der Stadt unmittelbar erfahrbar. Zugleich werden die mit sparsamen Zeichen zur Kenntlichkeit gebrachten Protagonisten aus dem Schoß der anonymen Menge herausgegriffen und mit wenigen Gesten in ihrem Schmerz, mit ihren Wehklagen als Adressaten der „Geschichtslektion“ isoliert.

### Sprachzeichen

Eine tiefe Verneigung vor Christine Standfest, Doris Uhllich und Gerald Singer als Atossa, als Bote, als Dareios, als Xerxes: Sie stürzen sich von den hohen Kothurnen der Sprachkunst herab auf den kalten Beton. Sie füllen eine tote, stadtplanerisch de facto aufgegebene „Landschaft“ mit souverän deklamierten Sprachzeichen – und geben einen Begriff von der läuternden Wirkungsweise eines von Bosses als „phonetisch“ bezeichneten Theaters, das die einfachste Sinnfälligkeit mit tadelloser Konsequenz vereinigt.

Wie immer man den städtischen Umtrieben in Sachen Theaterreform gegenübersteht: Allein das Zustandekommen einer Produktion wie *Die Perser* versöhnt mit dem oftmals unklaren Wähen der theatralisch Stadtverordneten. Ein Stück nicht nur für den fernweilenden und gar zu spät abgerufenen Donald Rumsfeld – eine Produktion für ganz Wien.





**rückblick und ausblick**

**tragödienproduzenten**

**„die perser“**

**„coriolan“**

**„phèdre“**

## **protokolle erste recherchephase, wien februar 2006**

### **auszüge**

montag 6.2. bis freitag 10.2.2006

montag. erste arbeitssitzung. geplant für diese woche: alle drei texte des ersten teils der tragödienproduzenten gemeinsam am tisch sitzend zu lesen. tragödie für tragödie. tag für tag. später gemeinsame quer-lektüre der texte ... zunächst beginn mit „die perser“ von aischylos in der übertragung von peter witzmann. (für mich) zunächst eine textwüste, trotz vormaliger lektüre im kopf. im aussprechen der sprache wird die sperrigkeit der interlinearen übersetzung deutlich, die fremdheit der sprache (georg danek wird im rahmen eines später (freitag) stattfindenden treffens anmerken, aischylos auf altgriechisch zu lesen sei schwierig, nur witzmann zu lesen, noch schwieriger). versuch, den vers zu halten. besser: jene übersetzung, deren silbenumfang und –dichte nicht mit der des griechischen originaltextes korrespondiert in eine (neu-)strukturierte form zu übertragen ... müller sagt, man solle witzmanns übertragung so lesen, wie sie geschrieben ist. nicht satzweise. sondern wort für wort. die einzelnen worte sollen, und das wird hier gemeinsam versucht, gewicht, materialität bekommen, ohne jedoch, und darin liegt die schwierigkeit, satzbau, grammatik, sinn, zu zerstören. die versumbrüche sollen gehalten werden, obwohl sie, in dieser übertragung ins deutsche, sich oftmals gegen den sinn sperren (so scheint es mir jedenfalls jetzt). welchen sinn, da ich zunächst gar nichts mehr verstehe? mein versuch, diesen text mir im laut-lesen vertraut zu machen, scheitert: jeder ansatz, ihn in einem mir vertrauten ton zu lesen führt dazu, dass ich die fremden sätze kognitiv mit (mir bekannten) wörtern ergänze, die nicht dort stehen, bzw. notierte wörter im spechen abändere. ...nach dem ersten lesedurchlauf versuch der querlektüre mit der übersetzung oskar werners. absatzweises zwischenlesen, passagenweise, montage der übersetzungen ineinander. blockweise übersetzung, wobei eine übersetzung die andere übersetzt, besser: die übersetzungen gemeinsam das hier am tisch abwesende der originalsprache (re-)konstruieren. oder es noch mehr von hier, von uns weg rücken? interessant, was entsteht, wenn jemand anderer eine übersetzung laut liest, zeile für zeile, und man selbst die andere übersetzung im kopf dazu liest, ebenfalls zeile für zeile: drei überlagernde schichten, die sich ineinander verschlingen. viel mehr als drei. ...freitag, ende derselben woche: gemeinsames sprechen, dekodieren, rhythmisieren der witzmann/müller fassung. wort für wort. satz für satz. in der folgenden woche soll der text wieder im fluss gelesen werden. geplant ist die querlektüre der unterschiedlichen im text enthaltenen kriegserzählungen durch chor,

bote, xerxes etc. ...dienstag. shakespeares „coriolan“. übersetzung schlegel/tieck. wieder um den tisch sitzend, laut lesend, zunächst im uhrzeigersinn... . auffällig der wechsel zwischen narration der äußeren handlung und narration der rede. wechsel zwischen kampfspektakel und politischer rhetorik. dann verbannung des volkshelden, der keiner ist, weil patrizier. dann familie (wie schon zuvor). das „private“ ist politisch ... es wird die frage ausgesprochen, welche motive des textes mit motiven der perser quergelesen und verschnitten werden könnten. dazu wird es notwendig sein, beide texte in nächsten arbeitsschritten einer genaueren motivanalyse zu unterziehen. zunächst keine vergleiche mit anderen übertragungen bzw. dem shakespeare'schen originaltext. ...mittwoch. „phädra“ von racine. gelesen mit verteilten rollen. bald unsicherheiten bezüglich der übersetzung simon werles. schwierigkeiten, im lauten lesen den rhythmus, den vers zu finden, zu konstruieren, der in werles übersetzung zeitweise angedeutet ist. versuch, das racine'sche original abschnittsweise parallel zu lesen: alexandrin, ausbalancierte verse. gereimt, auch zwischen den figuren. dieses prinzip der übergabe (staffel?) soll später genauer überprüft werden. ...donnerstag lektüre der „phädra“-übertragung durch friedrich schiller. versübersetzung. schiller reimt nicht. frage: wie die gesetze, den regelkanon der französischen klassik, der in diesen text eingeschrieben ist, vermitteln, wenn mit einer übersetzung ins deutsche gearbeitet wird? entscheidung für die übersetzung simon werles. ...freitag, ende derselben woche: gemeinsames sprechen, dekodieren, rhythmisieren der witzmann/müller fassung. wort für wort. satz für satz. ...im aussprechen der sprache wird die sperrigkeit der interlinearen übersetzung deutlich, die fremdheit der sprache ... jetzt aber auch: die akribie der übersetzung, das obsessive festhalten an zeitlichkeit und grammatik einer „toten“ sprache. nun ein erneutes übersetzen im lesen. in der folgenden woche soll der text wieder im fluss gelesen werden.

montag 13.2. bis freitag 17.2.2006

diese woche detailliertes arbeiten an den „persern“. versuch, die übertragung von witzmann/müller zu sprechen, sprechbar zu machen. zu denken. es wird satz für satz gelesen, zunächst auf der ebene der mikrostruktur des textes gearbeitet. der vers, der rhythmus des textes, die melodie der sprache setzt sich in meinem kopf fest. nach der probe ist es mir zunächst unmöglich, zeitung zu lesen: ich rhythmisiere alles (artifizial), zerteile jeden artikel in satzgruppen und verseinheiten. interessant, wie schnell es geht, eine „konvention“ durch eine andere zu ersetzen. oder ist es eine störung, die etwas anderes produziert? was? ...es schlägt auf den körper. erschöpfung am wochenende. abwehr dagegen, mich von außen gesetzten regeln zu fügen, da ich

merke, wie der vorgang des (geregelten) lesens/sprechen mein denken verschiebt. frage nach möglichkeiten der notation, dem erstellen einer partitur. danach, wie das in dieser woche von uns erarbeitete weitervermittelt werden kann (für genf ist ein 500-köpfiger chorkörper geplant). frage nach der wechselwirkung und der differenz zwischen sprechen und denken. wie schafft man es, eine form der notation zu entwickeln, die nicht nur eine oberfläche beschreibt, die in weiterer folge kopiert und multipliziert wird? eine sprachfläche, die weder begriffen noch befragt wird. wie kann dieser eingriff ins sprechen, das sprechen eines fremden textes selbst, das denken verstören, den vorgang der produktion von sinn reflektieren? den sinn des textes in einem parallelen vorgang konstruieren, rekonstruieren und dekonstruieren? es bedarf der zäsuren, der sperrungen im text: die naht- und klebestellen zwischen den wortgruppen müssen hör- und erfahrbar gemacht werden, die kollision der silben und worte. jede minimale änderung in der artikulation und skandierung ergibt einen anderen sinn, konstruiert unterschiedliche bilder. der text scheint sich als versuchsfeld extrem zu eignen, als sprechlabor.

ich habe zum ende der woche hin (oder mit beginn der darauf folgenden woche) das gefühl, im laut lesen des textes nicht nur zu rekonstruieren, sondern selbst zu produzieren. parallel dazu für mich konzentrierter beginn der recherche-phase, lektüre von sekundär-texten. ich verstehe das projekt tragödienproduzenten jetzt als raum von möglichkeiten, möglichkeiten vergleichender und differenzierender lektüren in und zwischen den texten. möglichkeit auch, mein eigenes denken, meine diskurse darin zu lesen und aufs spiel zu setzen. auch meine begriffe von theater und theorie in die tragödiendiskurse hinein querzulesen. und mit texten, die im arbeitsprozess gelesen werden, weiter querzulesen und zu konfrontieren.

*die unpersönliche enunziation oder der ort des (antiken) theaters.* (21.2.06), anmerkungen zu einem leseversuch am dienstag:

mit den „persern“ wurde der zweite protagonist eingeführt, das modell der urtragödie (chor und bote?) erweitert und modifiziert.

„schon in der urtragödie konnte es mehrere rollen geben, aber der sprecher hatte noch keinen neben sich, mit dem er sprechen konnte. indem das nun aufkommt, ist die grundlage für die entwicklung echter dramatik gelegt. spannungen können entstehen auf der bühne zwischen zwei beteiligten, wie es der chor in diesem sinne nicht ist. [...] das gespräch wird jetzt zum wirklichen dialog.“ (wolfgang schadewaldt:

die griechische tragödie, 1991, S. 79.)

diese interpretation läuft gefahr, eine perspektivische illusion aus dem blickwinkel der gegenwart heraus zu produzieren/konstruieren: „echte dramatik“, „spannungen“, „wirklicher dialog“. man könnte hier „die perser“ als psychologisierendes drama mit fixierten subjektpositionen verstehen.

exkurs: émile benveniste unterscheidet zwischen zwei unterschiedlichen formen der äußerung (énoncés/enunziat), die im aussagevorgang/akt (énonciation/enunziation) produziert werden: histoire und discours. während im modus des discours die subjektpositionen sprecher und zuhörer sowie der temporale kontext, in dem die äußerung stattfindet, koordinaten für das decodieren der botschaft sind (z.b. „ich sage dir, dass heute/hier ...“), findet histoire, so benveniste, davon unabhängig statt, in einem quasi autonomen geschichtsraum ohne erzählende subjekte: „genaugenommen gibt es dann selbst keinen erzähler mehr. die ereignisse werden so dargestellt, wie sie sich zugetragen haben, in dem maße, in dem sie am horizont der geschichte erscheinen. niemand spricht hier; die ereignisse scheinen sich selbst zu erzählen.“ (benveniste: probleme der allgemeinen sprachwissenschaft, s. 269.). gerard genette nennt dies den „mythos einer erzählung ohne erzähler“. (genette: die erzählung, s. 258.)

es geht also darum, die grade der (simulierten?) anwesenheit des sprechenden/äußernden (enunziators) im textfeld der äußerung (enunziat) auszdifferenzieren. dabei handelt es sich um deiktische zeichen, die das sprechende subjekt in seine botschaft einschreibt: pronomien der ersten und zweiten person, lokale und temporale adverbien usw.

... ich denke, dass „die perser“ als prä-dramatische textur verstanden werden sollten, als äußerung, die markierungen deiktischer sprechpositionen/koordinaten aufweist, die auf das (damalige) hier und jetzt der aufführung/aktualisierung verweisen. ohne dabei (heute) der perspektivischen illusion zu verfallen, es handle sich um bürgerliche subjekte, die hier sprechen: „echte dramatik“, die den text in bürgerliche subjektpositionen zerteilt und uns so serviert, wie wir ihn in die koordinaten unserer gegenwartserfahrung einordnen können und wollen.

z.b.: atossa fragt, wo denn dieses athen liege. warum weiss sie das nicht, als mutter des kriegers xerxes (kriegsmutter wie volumnia in „coriolan“)? schadewaldt argumentiert dramaturgisch: er meint, athen werde hier erstmals, im hintergrund,

skizziert („der dichter wollte also noch auf eine andere exposition hinaus, bei der athen schon im hintergrund sichtbar wird.“ schadewaldt. s. 81).

aischylos erzählt den sieg der griechen aus der perspektive der verlierer, der perser. atossa fragt nach athen, das fern von susa, dem ort der handlung liegt. in der situation der aufführung ist athen aber nahe, der ort, an dem die tragödie hier und jetzt stattfindet, oder in einer vergangenheit, die das publikum kennt, erlebt hat: „jeder griecher konnte dieses datum ohne weiteres in seine zeitrechnung umsetzen.“ (justus cobet: zeit und raum in der frühen griechischen geschichtsschreibung. in: zum verhältnis von raum und zeit in der griechischen kunst, 2003. s. 107).

eine deiktische markierung im text, die das publikum adressiert, rückversichert in den text, als „unpersönliche“ (nicht antropomorphe) enunziation (vgl. christian metz zum film: „die unpersönliche enunziation oder der ort des films“).

politik der geschichtsschreibung. vermessen des raums und der zeit. (21.2.06), herodots geschichtserzählung/vermessung (discours) und „die perser“:

„in seinem vieldiskutierten ersten satz kündigt herodot ein spezifisches thema an, die perserkriege aus der zeit seiner elterngeneration. dieses thema ist aber unspezifisch eingebettet in einen weit offenen raum von zeit, in dem, wie er einmal formulierte, „alles geschehen kann“. sein referenzobjekt sind ebenso allgemein die bewohner der oikumene, griechen wie barbaren.

sein spezifisches thema beginnt mit einer konstruktion, die aus traditionellen griechischen sagen ein argument zur kriegsschuldfrage abstrahiert. das argument organisiert modellhaft verschiedene sagen zu einem zeitlichen ablauf innerhalb des spatium mythicum; den wendepunkt bildet der troianische krieg, interpretiert als eine überreaktion der griechen auf frauenraub der barbaren. herodot zitiert eine solche vorgeschichte der perserkriege aber nur, um sie sogleich zur seite zu legen zugunsten eines anfangs mit dem lyderkönig kroisos, dessen geschichte in der niederlage gegen den perserkönig kyros endet. von diesem ausgangspunkt aus knüpft er alle fäden seiner erzählung. die ereigniskette führt durch einen bedeutungsvollen historischen prozess bis zu dem einen ankerdatum, gewissermaßen absoluten bezugspunkt für die organisation von zeit, den er mit einem wendepunkt dieses prozesses verbindet, der zerstörung athens „drei monate nachdem xerxes den hellespont überschritten hatte“, einem symbol persischer hybris, der grenzüberschreitung von asien nach

europa. [...]

die expansion des kroisos, dann der perserkönige, liefert, als kohärenter historischer prozess erzählt, den ereignisrahmen, durch den „historische zeit“ entsteht.“ (justus cobet: zeit und raum in der frühen griechischen geschichtsschreibung. in: zum verhältnis von raum und zeit in der griechischen kunst, 2003. s. 106f.)

„die perser“ waren die zweite tragödie in der persertetralogie des aischylos. dieses „zeitstück“ war umklammert von 2 tragödien, die, wie gewöhnlich, den raum der mythologie/vorgeschichte zum gegenstand hatten. also: „historische zeit“, vermessen nach dem maßstab historischer erfahrung, im zwischenraum der mythologie, dem spatium mythicum. deiktische/diskursive markierungen der nahgeschichte und der aufführung ...

und: „durch die perser des aischylos und herodots interpretation der perserkriege wurde diese geographische grenze politisch aufgeladen. eine ereignis in der zeit definiert ein für allemal den raum.“ (ebd., s. 117). ... politik schreibt geschichte. raum und zeit werden durch kriegszüge vermessen und dadurch historisch.

shakespeare als screen-writer. replik perser. (22.2.06)

der wechsel von den „persern“ zu „coriolan“ am mittwoch ist zunächst ein schock. hier heute: (scheinbar) vertraute narration, fast filmisch, in kollision mit, gestern: archaik einer prä-dramatik: beides klischees.

die beiden texte aktualisieren sich, in den uns vorliegenden verschriftlichten fassungen, über unterschiedliche kanäle.

in den „persern“ wird die schlacht über sprache vermittelt. die aktivitäten auf der bühne sind rituell (z.b. anrufung des dareios), nicht im uns gewohnten sinn narrativ. vorgeschichte (truppenaufzug) und vorahnungen des chores der alten; bericht des boten, der die schrecklichen ereignisse aus der ferne in die scene trägt; der geist des dareios als vermittler zwischen den zeiten: er weiß um die genealogie der persischen herrscher, die vorgeschichte, die ahnentafel. und: er prophezeit die niederlage der perser, die in der zukunft stattfinden wird, erzählt von aischylos, der in die vergangenheit blickt. dann kommt xerxes selbst auf die scene. steigerung. eine langer schrei über diese scene.

„coriolan“: krieg als bühnenspektakel (?) action. links auf, rechts auf, rechts ab. trompeten, fanfaren. geschrei. kriegslärm (im off). tempo. beschleunigung.



zeitschnitte. sprünge. montage. kollision von erzählzeit und erzählter zeit. aber doch erzähltechnisch kontrolliert. politisch kontrolliert?

filmbilder im kopf, denen zu misstrauen ist, und auch nicht. frage am lesetisch: warum sind shakespeare-verfilmungen meist so, wie sie sind? mögliche antwort: weil sie das ausgelassene illustrieren, die lücken auffüllen, mit überschüssigen, repräsentierenden bildern vollstopfen, die (1) im text durch sprache (re-)konstruiert werden, durch spache als „unzulässiges“, weil politisches, weil niemals „unschuldiges“ medium der beschreibung. oder (2) im off stattfinden (sollten): im off des einsehbaren bühnenraums, oder im off des vermögens des theaters als medium, ein unvermögen, das gerade dessen potential ist: die grenze der darstellbarkeit „realer“ oder „historischer“ vorgänge als „(natur)realistisches“ zu thematisieren, das/die es nicht gibt. im bewußtsein, immer symbolische handlungen zu setzen. (im idealfall reflektierte) ersetzungen vorzunehmen.

das unvermögen vieler kinoregisseure, mit dem off, dem außerhalb des bildfeldes zu arbeiten. also doch: shakespeare als screen-writer. klüger, mehr an der eigenen arbeitspraxis geschult, als viele kino-bild-poltiker, die sich selbst nicht als solche outen. unbewusst oder aus kalkül.

gerald singer

donnerstag, 16.februar

der unterschied in der erforschung eines textes und der satzgrammatik im lesen, das papier vor den augen, den satz und die struktur überblickend, mit den zäsuren des sinns und der verse. und der erforschung im lauten sprechen. beim lesen habe ich das schriftbild vor den augen, durch dieses verstehe ich die position einzelner wörter oder wortgruppen im satz. beim sprechen gibt es eine andere zeit und eine andere folge, der hörer weiss nicht was danach kommt, wie lang der satz ist und wohin er sich entwickelt. die möglichkeit des sprechens, oder des verstehens im sprechen und hören, ist, die grundlagen des sinns einzelner worte zu befragen, die zäsur oder den vers als spiel mit „zwischen sinn“ zu begreifen, in dem sich andere ableitungen oder weiterführungen als potential hörbar machen lassen, satzteile einen eigenen sinn entwickeln, die dann in der folge umgewendet, verkehrt oder weitergeführt werden können, als satz. somit ist das laute sprechen eine andere zeitigkeit und assoziativität im denken, weil es die folgerichtigkeit des papiers durch das aussprechen mitsamt seiner zeitskandierung auflöst. herauslöst. und fragwürdig macht. somit ist der vers auch immer das spiel mit rhythmus und einer bewusst eingesetzten, durch das aussprechen initiierten falschen fährte, ein thematisieren der möglichkeit des sprechverlaufs und eine klanglich kognitive abtragung von informationsgewissheiten von worten, indem das sprechen das wort wieder auf seine lautliche und kompositorische kraft, im deutschen zb. bei zusammengesetzten wörtern, zurückführt.

ich würde das gern anhand des ersten satzes atossa, seite 45 durchführen um den sprechakt beim sprechen zu untersuchen.

ich frage mich immer wieder, was es eigentlich für einen sprecher heute heisst, nach gewissen regeln ein fremdes sprechen in den mund zu nehmen, seinen körper und alle sprechapparate der erzeugung einer fremden sprache zur verfügung zu stellen, diese sprache erst zu erzeugen als hörbare, teilbare information, klang und physis. der sprecher wird wie ein durchlauf oder auch die zeitliche historische haltbarkeitsbefragung der erzeugbarkeit und gedanklichen führbarkeit oder phonetischen erzeugbarkeit oder auch atembarkeit, die zunächst für andere körper, in einer anderen zeit in einer anderen stadt und einem anderem politischen umfeld erzeugt wurde.

wie wird das arbeiten mit bereits geschriebenen texten nicht ein autoritäres folgen eines gedankes, mehrerer gedanken oder einer phonetischen folge, die allein weil

man sich damit beschäftigt ein nachfolgen, einen nachfolzug erzeugt. wie stark muss die aktivität beim sprechen von erlernten texten sein, dass sie dem angebot des anderen einerseits folgt und andererseits die geschichtliche und körperpolitische differenz aktiv erzeugt, aber auch tut, produziert.

wieder zurück zum satz. die satzproportionen, die dimension, sind auf dem geschriebenen papier als bild sichtbar. dort setzt sich das auge fest, stellt zusammenhänge her, die der sprecher dann laut, zeitversetzt erzeugt. das aktive laute sprechen muss die gewichtungen, zuordnungen, satzteilstärken und verweise bereits vorgenommen haben, zumindest bei satzstrukturen wie bei den persern, um diese dann als spiel mit sinn und grammatischer und lautlicher konstruktion, als fährten im sprechen und dadurch hören anzubieten. das heisst wieder eine zeitversetzung. der sprecher muss wissen, was er tut, den satz vorstrukturiert haben, um sich dann der präsenz von worten hingeben zu können und diese wortpräsenz zu erzeugen, somit den satz in der versstruktur wieder zurückzuführen auf seine einzelmaterialitäten, die folgen von silben, die wörter erzeugen.

das lesen ist kein linearer akt, weil ich das papier als bild vor mir habe. das schriftbild informiert mit mein verständnis vom satz. das sprechen ist eine zeitliche abfolge, die aber unterschiedliche verweisstränge aufbauen kann, durch die platzierung von worten. und, was vielleicht noch entscheidender ist, das sprechen spielt immer mit dem nach dem wort, dem möglichen sinn, der folgt. der „raum“ vom wort in der kommunikation ist immer nach dem wort, im echo von hören oder in der lücke oder in der metrischen unterbrechung, die auf ein anderes verweist, oder auch ein spiel ist mit missverständnissen, die jedoch eine aktivität beim hörer produzieren. wort ist laut- und klangträger.

ist es möglich im hinblick auf den 500er chor in genf eine partitur, nicht nur von klang und zeit, sondern von denken zu produzieren, wie könnte eine solche partitur aussehen? bei einer rein klanglichen partitur wird es nur ein nachfolgen, aber welche notationen und welche lücken müsste die notation einer partitur haben, die auch den denkvorgang des sprechers mit aktiviert. denn erst im zusammenwirken von rhythmus und klang, wenn dies zusammenhängt mit dem kognitiven vorgang von sprechen und hören, wird eine rhythmische partitur nicht nur ein genuss im hören, sondern ein komplexes geflecht im zusammenwirken von denken, körper, spracherzeugung und rhythmus, ein akt der zeitskandierung, der als kollektive klangliche sinnproduktion, die schweiss hat und atmet, ein angebot an theater, an eine kollektive sinnproduktion

und austragung.

„ehegespräch“ atossa und der geist des dareios, der scheinbar atemlos spricht aus der unterwelt aufgestiegen.

22.02.2006

wir haben uns gerade mit unserer kleinen recherchegruppe durch „die perser“ gewühlt, was sehr spannend ist, auch im hinblick auf science fiction, dh. wie sprache geschichte konstituiert als history fiction. oder anders, wie in der zeitleiste des stückes wann wer welche auschnitte von geschichte erzählt im aufeinanderfolgen von sprechen und in die zukunft verweisen. kollision von zeitkapseln. es beginnt mit der situierung „wir zurückgebliebenen“ und der beschreibung des heeresaufzugs als jüngster geschichte, dann ist ein break, und ein traum als verweis in die zukunft, wie der krieg zwischen zwei völkern ausgehen wird, dann ein break und ein bote erzählt die unmittelbar vergangenen ereignisse der schlacht, die niederlage, die nachricht, auf die der chor am beginn wartet. dann wird die noch davor liegende geschichte erzählt, die genealogie der herscher, dann eine weissagung in die zukunft vom geist des ehemaligen herschers, dass auch die flüchtigen umkommen werden etc. dann erzählt der chor die geschichte dieses herrschers, wieder ein anderer zeitausschnitt, das ist echt verrückt vom aufbau. und dazwischen immer wieder sprechakte, die durch das aussprechen die sprecher bestimmen, „wir hier, der perser“ oder anreden, „du bettgenossin des gottes“ etc. in der antike scheint in der sprachverwendung auf dem theater das eine ganz gängige verortung der sprecher, auch wenn man die modelle der aufführungen mitdenkt. ein chor mit 12 personen, dann 2 darsteller dahinter, die 4 rollen spielen und all dies nicht als darstellung, sondern eben akt des sprechens, rhythmus ergreifens von wörtern

das denke ich gerade.

ich möchte gern eine grafik machen, wie das stück im verlauf wann auf welche zeit verweist, oder welche geschichte es darlegt. oder aber welche zeitsprünge vorgenommen werden, oder aber wer, dh. welche sprechfigur auf welche zeitperspektiven verweist, oder aber was sich ergibt, wenn man den text ordnet nach einer chronologischen abfolge der geschichte, mitsamt der frage welche sprecher dann auf welche sprecher treffen.

ebenso die nennung von orten und menschen, oder welche kartografien ergeben sich in der nennung und zuordnung von menschen zu landstrichen und orten und

ihre verschiebung zu anderen orten oder nur in der nennung von namen.

angedeutete ministruktur (aus der erinnerung ohne text vor den augen - überprüfen!)

chor: wir hier/ stadt /warten auf nachricht – „die“ - auszug des heeres, (orte und menschen) und aufmarsch (machtdemonstration, nennung des reiches)

atossa: traum ahnung , konflikt barbaren und hellenen

dialog a/ch: wo ist athen, status und politik werden geklärt von hellenen

bote: niedergang des persischen heeres, alle auf der flucht, orte und menschen

dialog art und weise des niedergangs

anrufung dareios

atossa erzählt dareios, stellt sich seinen fragen

dareios, genealogie der herrscher bis xerxes und ahnung zukunft: alle werden umkommen, auch die elitetruppe, weil kriegsmoral verletzt, religionskonflikt

chor: taten der herrschaft des dareios, erweiterung des reiches

xerxes: beschreibung niedergang des reiches der letzten. steht rede und antwort dem chor, der die namen der umgekommenen erfragt

was ergeben die harten fakten ohne die rituellen zwischenteile, ist das rationalisiert oder macht das den text härter /bzw. klarer im konflikt, oder läuft es dann auf reine informationspolitik heraus. ich glaube nicht. mich aber kurz beim lesen gefragt. man müsste dann mal alle „zwischentexte“ machen.

23.02. gespräch mit gerald am morgen über zeitproduktion und geschichtsproduktion in den persern. wie diese zeitachsen im text angegeben werden zum beispiel in der botenerzählung, „das ist noch nicht die hälfte“, von dem aus dann der andere teil der erzählung sich weiterspinnt. oder „das sage ich dir“ als sprechakt. oder aber die erörterung über athen als jetztzeit in der zeit dieser tragödie, als zeit des dramas, das zugleich die politische repräsentation über athen bestreitet in dem es den status und die staatsform von athen benennt, somit im moment eine form der geschichtsschreibung bestreitet.

der einführung des zweiten schauspielers bei aischylos wird oft besehen vom

bürgerlichen drama aus. wann ist die rede wirklich dramatisch, oder aber eine andere konstitution von sprechpositionen. welche „funktion“ hat atossa im stück. ist sie die, die den chor zuweilen aufgrund ihrer sprache und aussagen (in der situativen anordnung gesehen: chor vor den protagonisten) überwindet. welche funktion haben die sprecheinsätze und sprechpositionen des chores?

was würde es ergeben im sinne von sprechakten und situierungen des sprechens und der sprache, wenn der chor von einer person gesprochen würde und aber die anderen figuren, allesamt, mit unterschiedlichen positionen von einem chor? dann müsste die rede wirklich die unterscheidungen vornehmen.

claudia bosse



## **fragmente zur weiterführung der theaterpraxis, januar 2007**

- was am genf- und wien experiment der bürgerbeteiligung so beeindruckte: wie sich die energie aller beteiligten auf „etwas „ richtete und über dieses erfahrungswissen plötzlich ein unglaubliches theater möglich erscheint. so, dass das theater zu „revolutionieren“ wäre, würde man einfach flächendeckend mit anderen menschen arbeiten, somit praktische ästhetische erziehung betreiben. zellenhafte verbreitung bestimmter praktiken und module, die man dann zusammenfügt

- vielleicht die weiterführung der tragödienproduzenten 2008/2009 begreifen als schule, in der man über zwei jahre menschen unterschiedlicher gesellschaftsschichten und unterschiedlicher herkünfte ausbildet in praktiken und zugleich sich ausbildet in gesellschaftlicher realität und vorstellungen von theater (dazu organisationsmodelle überlegen, themenkomplexe, lehrprogramme und methoden, felder aus denen man lehrende heranzieht und wie man diese integriert). das würde bedeuten, einen kreislauf zu installieren von sich etwas aneignen, dieses an eng beteiligte weiterzugeben, die dies dann wiederum an parallel arbeitende gruppen weitergeben würden. die erfahrungen würden durch die vermittelnden wieder zur ausgangsbasis zurückwirken, wieder ihren weg suchen und wiederum zurückwirken etc.

- weiterer einsatz von masse im theater, masse als organisierte gruppe. dies ist zu verstehen als herausforderung der zeitgenössischen ästhetiken, als eine gegenposition zum figurespiel und zur darstellung von einzelschicksalen in der gegenwärtigen theaterpraxis.

- gesamtkunstwerk als theatrales gebilde, das alle sinne zugleich anspricht und komplex in gesellschaftliche felder interveniert (politik, diskurs, theaterpraxis, theaterausbildung).

- beteiligung von bürgern als weitergabe von wissen: erweiterte theaterpraxis und feld von labor, von experiment, das sich gesellschaftlich konfrontiert.

- virus und verteilung, erarbeitung von plots, szenen, textteilen oder choreografien gleichzeitig in einer stadt oder in mehreren städten oder in mehreren ländern. die teile und prozesse der erarbeitung werden dann zusammengefügt, und somit nicht medial, sondern praktisch, physisch vernetzt und konfrontiert (vergleich dithyramben wettkämpfe in athen um 500 v. chr.). welche kooperation wäre interessant und

denkbar in der gegenwärtigen geopolitischen situation?

- showelemente von revue und musical in verbindung mit theatertexten, zb. steppen von 50 personen und gleichzeitiges skandieren eines textes von elfriede jelinek (dies als disproportion von ästhetiken und referentialitäten).

- verhältnisse von rhythmisierter sprache und choreografien im zusammentreffen mit choreografien, bewegungsabläufen von zuschauern.

- sprache und musik, formen von muskulärem hervorbringen, denken, hören, rhythmisieren und deren übergängen zu gesang. vergleiche von metrik und gesangsstrukturen.

- theaterraum: raum als begehbare modelle (märchenwald, disneyworld) oder filmsets (die visuell und perspektivisch wirklichkeit rekonstruieren) oder direkt im stadtraum, als flächendeckende intervention (welche medien wären dazu auch denkbar? radio z.b. als gleichzeitige beschallung einer stadt).

- weiteres ausloten eines erweiterten theaterbegriffs, der sich historischer materialien brutal bedient und sich mit ihnen konfrontiert als aktions- und vorstellungsraum einer anderen zeitgenössischen theaterpraxis.

**anhang**

## **theatercombinat**

die arbeiten des theatercombinat erschaffen neue, experimentelle aktions- und wahrnehmungsräume, zwischen bildender kunst, theater und tanz, theorie und architektur. arbeitsschwerpunkte sind die erforschung und veröffentlichung theatraler kommunikations- und handlungsmodelle in nichtkunst- und kunsträumen mit erarbeitungszeiten von einer woche bis zu vier jahren: in schlachthöfen, rohbauten, schwimmstadien, theatern oder am flussufer, in städten wie berlin, düsseldorf, wien, hamburg, podgorica oder genf.

theatercombinat wurde ende 1996 in berlin gegründet von claudia bosse, dominika duchnik, heike müller und silke rosenthal. ab 1999 in wien in unterschiedlichen konstellationen tätig. mit claudia bosse (seit 1996), andreas pronegg (juni/august 1997 und 1999-2004), christine standfest (seit 1997) und josef szeiler (1998-2002). sowie markus keim (1999-2005), doris uhlich (seit 2002), u.v.a.

seit 2006 arbeitet theatercombinat an der serie „tragödienproduzenten“. die texte dieser serie sind „die perser“ (aischylos) 2006 – „coriolan“ (shakespeare) 2007 – „phädra“ (racine) 2008 - „bambiland“ (jelinek) 2008. die serie ist ein arbeitsprozess der konfrontation mit historischen theatermodellen, ihren politischen systemen und repräsentationstechniken als untersuchung der gegenwart, sowie zeitgenössischer theaterformen. „tragödienproduzenten“ ist ein projekt unter der leitung von claudia bosse in zusammenarbeit mit gerald singer, christine standfest, doris uhlich, lena wicke und gästen.

ab april 2007: proben zu „coriolan“ von shakespeare, 2. teil der serie „tragödienproduzenten“, premiere mitte oktober 2007 in wien. 1.+2.09.2007: massenchoreografie „turn terror into sport 1“ auf dem place neuve in genf eine kooperation mit dem théâtre du grütli und dem festival de la bâtie. 15.09.2007: städtische intervention als massenchoreografie mit 100 beteiligten „turn terror into sport 2“ auf dem maria-theresia-platz in kooperation mit dem tanzquartier wien, ein produktionsmodul im rahmen von „coriolan“. 1.04.2007 radiofassung von „die perser“ im kunstradio, eine produktion von werner möbius und theatercombinat. 6.12.2006 premiere „die perser“ von aischylos („tragödienproduzenten1“) im 200m langen leerraum unter der mariahilferstraße, wien. 13.11.2006: premiere „les perses“ („producteurs de tragedie 1“) mit 180 bürgerInnen im chor am neuen grU/théâtre du grütli, genf. 15.10.-13.11.2007: proben genf. 07/2006: chorführertraining für „les perses“ von aischylos, „ grU500“ am théâtre du grütli, genf; april 2006 umzug in

das neue headquarter „derraum!“ in der anatomie der alten veterinärmedizin, 3. bezirk in wien. seit 02/2006: beginn der theatralen serie „tragödienproduzenten“ mit recherchen und proben; 02.09.–30.09.2005: veranstaltungen in der installation „palais donaustadt“: choreografie „ballet palais“, camp der „firma raumforschung“, „film im palais“, „piknik am wegesrand“, „archiv im palais“. 29.03.–6.04.2005 und 23.–30.04.2005: „où est donc le tableau“ in den nestroysälen, 2. bezirk in wien; anfang märz vortrag beim kongress „inventur“ im tanzquartier wien. 28.01.–3.04.2005: „clubraum im urlaub“ bei update im künstlerhaus. 09–12/2004 „firma raumforschung“ recherche und montagsclubraum. 05-06/2004: heiner müller „mauser“ hamburger fassung auf kampnagel, hamburg. 01/2004: materialraum, installation + diskussionen in der künstlerhauspassage wien und herausgabe des buchs „anatomie sade/wittgenstein - eine choreografische theaterarbeit in 3 architekturen“ im triton verlag, wien. 05-10/2003: „mauser“, in podgorica, montenegro. in kooperation mit nationaltheater montenegro, kampnagel hamburg. premiere 02.10.2003: in podgorica. 7.02.2003: „anatomie sade/ wittgenstein“ im tanzquartier wien, einmalige skizze im rahmen der kuratierung „embodiment“ von mark tompkins. 08-10/2002: „anatomie sade/wittgenstein (body and building under construction)“ im rohbau von BKK-3 lerchenfelder gürtel, wien. 05/2002: „madcc psukb geht mit floridsdorfern für 50 € essen“ im rahmen von „wien umgehen, ein topografisches projekt“, tanzquartier wien. 06/2002: „SCHLAFgegen düsseldorf“, 5 tägige stadt/ schlafinstallation im rahmen von city-mapping/theater der welt 2002. 2001 „anatomie sade/ wittgenstein“, körperforschung, choreografien, leseversuche + nachtspaziergänge, 1 jahr. 06/2001 „SIEBEN“, einladung zum festival der regionen: 7 darsteller organisieren eine 7 tage- und nächte-lesung der bevölkerung des mühlviertels vom alten testament in 7 ortschaften. 01/1999 - 12/2000: „massakermykene“ (aischylos: „orestie“, bertolt brecht: „fatzter-fragment“, im schlachthof st. marx, wien) 2 jahre, 15 veröffentlichungen zwischen 36 minuten und 36 stunden dauer. 04/2000: „massakermykene XII: eine politisch korrekte ästhetische maßnahme (klub shabu, wien, 3mal 1h). 1998: bertolt brecht: fatzer-fragment (théâtre du grütli, schweizer erstaußführung, genf, 4 monate +18 präsentationen). 1997: sylviane dupuis: „ich, maude oder la malvivante“ (parochialkirche/podewil berlin, festspielhaus hellerau dresden), weiterarbeit (dt. fassung) von „la malvivante“ 1996 in genf am théâtre du grütli ; elfriede jelinek: „sinn egal. körper zwecklos“. (uraufführung; festival reich und berühmt, podewil berlin / 1 woche + 3 veröffentlichungen). 1996/97: heiner müller: „mauser“ (klosterruine/ podewil berlin / 7 monate + 7 veröffentlichungen, festival de verbier / 10 tage + 1 veröffentlichung). dokumentation bisheriger projekte unter [www.theatercombinat.com](http://www.theatercombinat.com).

com. publikationen „les perses“, herausgegeben von imanol atorrasagasti, claudia bosse, sophie klimis, michèle pralong, théâtre du grütli, genf 2006 „theatercombinat: anatomie sade/wittgenstein - eine theaterarbeit in 3 architekturen“, herausgegeben von claudia bosse, markus keim, andreas pronegg, christine standfest und doris uhlich, triton verlag, wien 2003.



## **kurzbiografien der beteiligten**

claudia bosse, geboren 1969 in deutschland. regie, theorie und installation. studium der schauspielregie an der hochschule ernst busch berlin. inszenierungen und theatrale installationen in berlin, genf, wien, düsseldorf, podgorica etc.. gründete 1996 theatercombinat in berlin. zusammenarbeit mit josef szeiler, seit 1999 neuformation von theatercombinat in wien: theatrale und choreographische rechen zu handlungs- und kommunikationsmodellen in kunst- und nichtkunsträumen. 2006-2008 metteur en scène associée am théâtre du grütli, genf. vorträge und lehrstätigkeit. letzte projekte: „belagerung bartleby“, hau 1 berlin, „mauser“ von heiner müller auf kampnagel hamburg und nationaltheater montenegro, „firma raumforschung“, „ou est donc le tableau“, „palais donaustadt“, „tragödienproduzenten“ in wien und genf.

gerald singer, geboren 1970 in österreich. Theorie, öffentlichkeitsarbeit und performance. studierte theater-, film- und medienwissenschaft. regisseur und dramaturg am schauspielhaus wien. arbeit als drehbuchautor in berlin und wien. projektweise wissenschaftlicher mitarbeiter an der universität wien zum schwerpunkt film- und medientheorie. erste zusammenarbeit mit claudia bosse als gast der theatralen installation „belagerung bartleby“ am hebbel theater berlin. konzeptuelle begleitung bei „où est donc le tableau“, sowie mitarbeit bei „palais donaustadt“. er koordinierte unter anderem die reihe „film im palais“. recherche und performance bei „tragödienproduzenten“.

christine standfest, geboren 1963 in deutschland. theorie, öffentlichkeitsarbeit und performance. studium der germanistik, erziehungswissenschaft, philosophie in berlin und lancashire. politische aktivistin, dramaturgie, übersetzungs- und rundfunkarbeiten, redaktions- und vortragstätigkeit, lehraufträge. seit 1997 theatercombinat: arbeiten u.a. „fater“, „massakermykene“, „sieben“, „anatomie sade/wittgenstein“, „madcc psukb“, „schlafgegen düsseldorf“, „mauser“, „firma raumforschung“, „où est donc le tableau“, „palais donaustadt“, recherche, öffentlichkeitsarbeit und performance „tragödienproduzenten“.

doris uhlich, tanz und performance. studium der modernen tanzpädagogik am konservatorium wien. choreografiepreis 2001, tanzmarathon marseille, tanzwochen wien, danceweb 2004, choreografie „insert 1“ (image-festival wien 2006); seit märz 2002 theatercombinat: „anatomie sade/wittgenstein“, „madcc psukb“, „mauser“, „firma raumforschung“, „ballet palais“, „die perser/ les perses“; performerin bei

„belagerung bartleby“ (hebbel theater berlin, regie claudia bosse).

lena wicke, studium der angewandten theaterwissenschaft in giessen und rennes/frankreich. realisierung von performances, performativer theaterstücke, klang- und videoinstallationen. organisation von theaterfestivals. u.a. „le chant des sirènes“ (festival wav, kulturhauptstadt europa, brügge 2002), „déjeuner du matin“ (festival semaine amphithéâtre, festival kbarre rennes/f 2004), „roor“ mit uwe dierksen (internationale ferienkurse für neue musik darmstadt 2006). regieassistentin u.a. bei „penthésilée“ (école nationale supérieure lyon, regie chr. v. treskow 2005). seit sommer 2006 produktion und öffentlichkeitsarbeit theatercombinat.

aurelia burckhardt, geboren 1976 in der schweiz. schauspielerin, performerin und choreographin. studium am konservatorium d. stadt wien. arbeitete in projekten von u.a. nigel charnock, david maayan, lena kvadrat. tätigkeiten am u.a. schauspielhaus wien, theater des augenblicks, stadttheater bern, museum für angewandte kunst wien, zollverein essen. chortraining und performance „die perser“, wien und „coriolan“.

georg danek, professor der klassischen philologie an der universität wien. Zusammenarbeit mit theatercombinat seit 1999.

andreas gölles, geboren 1978 in österreich. öffentlichkeitsarbeit, übersetzung. student der romanistik, klassischen philologie, kunstgeschichte. erste zusammenarbeit mit claudia bosse als regieassistent und für die recherche bei „les perses“ am théâtre du grütli, genf.

régis golay, 2003 diplom des ecal in der spezialisierung photographie. tätigkeit in den bereichen photographie, grafik und edition. teilnahme an ausstellungen wie u.a. der «foire internationale d'art contemporain de paris» 2005 mit der galerie edward mitterrand. 2005 gründung des studios federal in barcelona und genf mit igor kunekta. foto, grafik, web und publikation „les perses“.

christina nägele, kulturwissenschaften und produktion. geboren 1976 in österreich. diplom der kulturwissenschaften mit ästhetischer praxis in hildesheim. raumkonzeptionen, freie theater in hildesheim. 2004-2005 produktion für theatercombinat wien. mitherausgeberin publikation „palais donaustadt“. weiterhin beratende tätigkeit.

maria anina mäser, geboren 1984 in österreich. schule für künstlerische photographie und studium der bildenden kunst, spezialisierung photographie. gründungsmitglied und mitarbeit des vereins „c17- raum für kunst und kultur“. erste dokumentation des theatercombinats 2005 „ballet palais“. begleitung der proben, sowie dokumentation der aufführungen von „die perser“ wien.

igor kunetka, diplom an der ecal, fachbereich visuelle kommunikation, spezialisierung auf edition, typographie. 2006 gründung des studios federal in barcelona und genf mit régis golay. grafik, web, publikation „les perses“.

werner moebius, sound. kunst und audio culture. generieren von klängen als basis für die entwicklung transitiver, synästhetischer medienkonzepte, von realzeitkompositionen und soundperformances mit audiovisuellen umsetzungen. internationale projekte und aufführungen, kompositionen für radio, film, video, multiimageshows und fernsehen. zahlreiche veröffentlichungen u.a. bei klanggalerie, syntactic, plag dich nicht, popfabrique records / emi. 2003 förderungspreis der stadt wien, zuletzt atelierstipendium in chicago. 2007 musikalische inputs für „coriolan“.

lebt in chester, gb.

karoline streeruwitz, architektin, studium an der universität für angewandte kunst und an der akademie der bildenden künste wien. unterrichtstätigkeit an der universidad de buenos aires und an der universität stuttgart - fakultät für architektur und städtebau (luise goldschmidt gastprofessur 2005/2006). arbeitet seit 2003 mit florian sammer als sammerstreeruwitz (architekturbüro). raumrecherche und bauten „tragödienproduzenten“ 2006 – 2009.

christian teckert, geboren 1967, arbeitet an der schnittstelle von architektur, urbanismus, theorie und kunst. gründung von „as-if architekten berlinwien“ sowie „büro für kognitiven urbanismus“. lehrbeauftragter am institut für kunst und architektur an der akademie der bildenden künste wien, seit 2006 professor für raum/konzept an der muthesius kunsthochschule in kiel. raumrecherche und bauten „tragödienproduzenten“ 2006 – 2009.

## **chor der 12 in wien**

beatrice brunner 1955 in wien geboren, studium der germanistik und leibeserziehung in wien, als-lehrerin, beraterin und kommunikationstrainerin.

aurelia burckhardt, s.o.

gerlinde egger lebt seit 1974 in meran und wien.

brigitte futscher 1957 in feldkirch/ vorarlberg geboren, ab 1976 in wien als gelernte buchhändlerin wohnhaft, seit 1983 gemälderestauratorin.

ulrike johannsen 1959 in flensburg (d) geboren. bildende künstlerin, lebt und arbeitet seit 1984 in wien.

dorothea müller 1953 im weinviertel geboren, nach dem kunststudium arbeit als kunstlehrerin in wien.

ingrid racz 1956 in südlichen burgenland geboren, studium der pädagogik und psychologie in wien, in wien als lehrerin tätig.

ilse urbanek geboren im waldviertel, ehemalige ahs-lehrerin, 3 kinder und 5 enkelkinder.

heide pichler 1960 in linz geboren, bildende künstlerin, unterrichtstätigkeit in linz und wien.

ana szilagyí studium am institut für komposition und elektroakustik der universität für musik und darstellende kunst in wien.

lena wicke, s.o.

## **beteiligte genf**

barbara baker, ausbildung für theater am konservatorium lausanne, zusammenarbeit mit verschiedenen gruppen der französischen schweiz. 1996 arbeit mit claudia bosse an „mauser“, „la malvivante“ und 2006 an „les perses“ genf.

guillaume beguin, schauspieler. diplom am conservatoire de Lausanne. spiel unter regie von u.a. Maya Boesch, Walter Manfrè, Jo Boegli, Mihai Fusu, Robert Sandoz, Andrea Novicov, Anne Salamin, Marcela San Pedro, Claudia Bosse. performer bei „les perses“ genf.

léonard bertholet, schauspieler. diplom am konservatorium von lausanne. spielte unter der regie von benjamin knobil, und cisco aznar /compagnie buissonnière. zusammenarbeit mit theatercombinat bei „les perses“ genf.

vincent coppey, schauspieler. seit 1995 in der französischen schweiz, belgien (bruxelles) und frankreich tätig, engagements u.a. in „könig ödipus“ (2005, st, gervais, genf harsche/gravat), „le corbeau à quatre pattes“ von daniil charms (2005, st petersburg, comp. pasquier/rossier). zusammenarbeit mit theatercombinat bei „les perses“ genf.

jean-louis johannides, schauspieler. 1996 diplom an der esad. spielte in filmen wie u.a. „la sublime“ von amina djahine, „on dirait le sud et jungle“ von vincent plüss sowie im theater u.a. der regie von sandra amodio, françois rochaix, dominique catton, karim barras. zusammenarbeit mit theatercombinat bei „les perses“ genf.

marie-eve mathey, geboren 1977 in montréal/canada. schauspielerin. ausbildung an der ecole de théâtre serge martin in genève. spielte u.a. am théâtre du grütli genf, théâtre l'alchimic genf, festival de la bâtie. zusammenarbeit mit theatercombinat bei „les perses“ genf und „coriolan“, wien und genf

jacqueline ricciardi, schauspieler. diplom an der schule serge martin in genf, tätigkeit in den bereichen radio, fernsehen, kino und theater. spielt u.a. am théâtre du grütli, usine genf, pygmée genf. zusammenarbeit mit theatercombinat bei „les perses“ genf.

delphine rosay, schauspielerin, tänzerin und regieassistentin. derzeit schauspielerin am théâtre du grütli, genf. zusammenarbeit mit theatercombinat bei „les perses“



genf.

übersetzung cléa rédalié

beratung sophie klimis

grafik/webdesign federal / régis golay + igor kunetka

photographie régis golay

dokumentation magali jank, julien lambert, noémie poget, adriana caso sarabia,  
janice siegrist training christophe brunet, sandra piretti

### **chorführer genf**

guillaume béguin, léonard bertholet, vincent coppey, elisa curchod (chine), jean-louis johannides, marie-eve mathey-doret, gérard moll, jacqueline riccardi, anne-frédérique rochat, delphine rosay

bote barbara baker

protagonisten gerald singer, christina standfest, doris uhlich

### **chor der 500 in genf**

patricia aguilar, dominique baumberger, anna born, ana candelaria, gisella cellina, patricia cherubin, luis dos santos, claude-elysabeth grandjean, claude gougenheim, caroline heck, catherine ming, sylvie rombaldi, anne-françoise salamin, sylvie steinmann, nathalie sutter, anne utz, carole varone, catherine willemin, anggela zutta, christiane antoniades-menge, arlette avidor, christine barthelemy, marie-louise bellini, catherine berthet, ariane bertholet-fasel, sylvie blondel, elisabeth burch, anne-marie chevalier, magdalena chrusciel, christian cuennet, annelise dinbergs, colette gianque, paola heyd, françois leresche, maïté macia-gigonzac, claire miorini, daniel polier, monique rakotoarimanana, michèle roch, geneviève roches, annick rosselet, catherine trolliet, maria lourdes uger, pia voldet, constantin xygalas, claudine zweidler, nathalie arthur, marie bagnoud, jeanne bagnoud, nicolas favre, fabienne gigon, verena grabscheid, julie huber, martin kaspar, kumiko kuwabara, chloé lepeltier, coralie ming, eglantine de straschnov, mathieu ziegler, manuel acevedo, cécilie azevedo almeida, dora azevedo almeida, laure beuchat, ariane bourjault, audrey caudy, camille cellerier, romaine chapuis, pia drzewinski, yoursa hamed, colin harris, olivier jean, claire scholtes, patricia francia, cristina giordano, christophe giusti, sarah goffinet, christina guéninchault, marian hassan, sabine lalive d'épinay, danielle maumary, christophe mayor, martine petit, christina pittet, sandra scalea, antoine schmidt, stephane soulard, corinne sulliger, sophie theven, rené aeby, cécile bonnet, thierry calzonari, sylvie dubois, anne geinoz, claire-pascale genitzon, geneviève gorra, isabelle guillot, laurence heuberger, ben hope, graziella jordi, regina joye-reginato, carole kaeser, danielle marie, marie-claude martin, barbara megroz, liliana mendez, romain miranda, jade minh nguyen, françois nicod, véronique perrin, anne pictet, mario ruggier, xénia sepe, marco, karin strescher, francesca terri, laure testuz, xénia volpe, nicole zelnicek, paola adoboli, william baumgartner soares, dorothea beck, cécile bonnet, cambyse chamot, monique chapuis, elisa di bin, dubra arnaud, nuria greub-sallares, ludvine

guex, jean-paul guisan, komaromi hadrien, lisa mazzzone, caroline mszczuk, alberto osorio, maya pfiffner, alberto rigoni, stéphanie rigoni, nicole sansonnens, raffaella stampa, diane suva, daniel thürler, carole tripod osorio, yvan vuagniaux, isabelle alvarez-tausch, esther beerli, gonzague bernardeau, myriam curchod-hafner, mireille david, bernadette frelechoz, damien friot, paola illuminato, rosinci lerias jeannet, amina-fethia mehida, eva michaïlova, alexandra mossière, ricardo murillo, sergio piloni, nemecia recupero, fabienne silva, elena varela. sonia zanier, marina alberti, myrtha ammann, marie-claire auger, nicolas burnan, france-lise carene, micheline cuennet, alline dedeyan, monique degeilh, georgette devantery, henri faillettaz, anne-marie graber, claude hostettler, claudine imfeld, miriam kupferschmid, alain mutzenberg, françois nicod, françois osorio, gisèle pretre, christiane pugin, marie pythoud, jean-jérôme rinuy, solange rossi, philippe russbach, claudine schaeren, alain schweri, enza squillaci, denis volery, marie juana roth figueroa

produziert von théâtre du grütli, association genève – berlin, theatercombinat

unterstützt von loterie romande, le département de l'instruction publique, fondation göhner

dank an maya boesch, michèle pralong, jean michel broillet, sylviane dupuis, jorge gajardo, vincent jacquemet, sandy kasper, annemarie khetib, lone olsen, nataly sugnau, théâtre de l'usine, adc

**theatercombinat**

anton-von-webern-platz 1  
a-1030 wien

tel + fax +43 1 522 25 09  
produktion@theatercombinat.com  
www.theatercombinat.com

**théâtre du grütli**

rue du général-dufour 16  
s-1204 genève

tel +41.22.328.98.68  
info@grutli.ch  
www.grutli.ch

redaktion claudia bosse, christine standfest, lena wicke  
photos maria mäser