

Das »Territorium« der Sprache im Theater

Ein Interview mit Gina Călinoiu¹

Frau Călinoiu, Sie sind seit über sechs Jahren festes Ensemblemitglied am Staatsschauspiel Dresden. Das Ungewöhnliche dabei ist ja, dass Sie damals noch kaum Deutsch sprachen – oder ist es heute normal, dass Theaterensembles mehrsprachig sind?

Nein, eigentlich bin ich die Ausnahme und nicht die Regel. Zu Beginn habe ich jemanden getroffen, der gesagt hat, dass er versuchen möchte, die Perspektive vom Staatsschauspiel Dresden international zu öffnen. Ich glaube aber, dass sich in letzter Zeit immer mehr Menschen diese Internationalisierung im Theater wünschen und dass dieser Wunsch immer mehr zu einer »offiziellen« Position wird. Für mich persönlich war diese Einladung eine große Herausforderung – in jeder Hinsicht, fachlich und persönlich. Das Unbekannte, das Neue weckt in uns Angst und Mut zugleich. Und es gibt nicht viele Momente im Leben, in denen wir uns unseren Abgründen stellen können. Deshalb konnte ich zu dieser Herausforderung am Ende nicht Nein sagen. Auch wenn ich damals noch überhaupt kein Deutsch gesprochen habe.

Wie sieht das praktisch aus? Werden Sie nur für bestimmte Rollen eingesetzt? Und inwiefern spielt es eine Rolle, dass Sie als Schauspielerin die Sprache des Theaters zumindest damals nicht beherrschten?

Ich vermute, dass es eine Repertoire-Vision, eine Repertoire-Politik gibt, und dass die Verantwortlichen bei der Auswahl des Repertoires und dann der Rollenverteilung alle Attribute von uns als Schauspielerinnen berücksichtigen. Ich habe bis jetzt schon in dreizehn Produktionen mitgespielt. Da wurde nie ein Unterschied gemacht zu den anderen Schauspielerinnen. Ich hatte zumindest nie das Gefühl, dass ein Unterschied gemacht wird. Natürlich

1 Gina Călinoiu ist Schauspielerin am Staatsschauspiel Dresden.

spielt die Sprache eine große Rolle bei mir. Ich konnte mir zu Beginn meiner beruflichen Tätigkeit nicht vorstellen, in einem anderen Land Theater zu spielen. Und das liegt daran, dass für mich damals die Beziehung zwischen Theater und Sprache einen sehr wichtigen Platz einnahm. Und ich meine, warum nicht? Es schien mir eine unüberwindliche Barriere zu sein: Wie kann man, wenn man die Sprache nicht beherrscht, trotzdem spielen und sich auf der Bühne wohlfühlen? Aber im Laufe der Zeit begann diese Barriere zu verschwinden.

Lag das daran, dass Sie die Sprache dann besser beherrschten?

Eigentlich hat es mehr mit einem veränderten Verständnis von Theater und Schauspiel zu tun. Es ist nicht so leicht zu erklären, wie es zum Beispiel zu Beginn, als ich noch kein Deutsch konnte, für mich möglich war, trotzdem auf Deutsch zu spielen und meine Spielgewandtheit und Freiheit zu finden. Ich kann sagen, dass das, was jenseits einer bestimmten Sprache und bestimmter kultureller Vorstellungen das Publikum überall bewegen und erreichen kann, direkt mit dem Spiel des Schauspielers oder der Schauspielerin und ihrer Fähigkeit zusammenhängt, eine Wirkung auf das Publikum auszuüben. Dieses Verständnis von Text und Agieren hat es mir schon früher ermöglicht, auch in Englisch, Französisch oder Italienisch frei zu spielen und sogar zu improvisieren. Und diese Erfahrung, die ich durch all diesen künstlerischen Austausch gewonnen habe, hat mich dazu geführt, die Besonderheit der Schauspielkunst an einem anderen Ort als dem Wort zu entwickeln. Obwohl der Text und die Sprache natürlich wichtig sind, spielt das Wort für mich nur die Rolle eines Werkzeugs, mit dem ich als Schauspielerin mein eigenes Sein öffne, um die Begegnung mit den Zuschauern zu ermöglichen. Das ist eine größere Diskussion, aber der Ort, an dem ich heute arbeite, erlaubt es mir, mich vom Text zu lösen und sozusagen den *Text der Aktion* zu erkunden. Es ist wie eine »Grammatik« des Theaters, und wenn Schauspielerinnen und Schauspieler diese Grammatik beherrschen, können sie wirken und sichtbar machen, was ansonsten unsichtbar ist, was verborgen bleibt. In der Corona-Krise haben wir alle verstanden, dass Theater ohne Nähe, ohne die lebendige Begegnung zwischen Schauspielern, Schauspielerinnen und Zuschauerinnen nicht wirklich existieren kann, egal wie modern die Produktionsmittel sind.

Was bedeutet das für das Theater insgesamt?

Dazu kann ich mehrere Sachen sagen: Ich habe mich mit einigen einfachen, aber grundlegenden Fragen zum Thema Theater beschäftigt: Was bedeutet Theater? Was ist seine Natur? Worin liegt seine »Essenz«? Was unterscheidet das Theater von anderen Künsten? Ohne was kann das Theater nicht existieren? Der Versuch, diese Fragen persönlich zu beantworten, führte mich zu einer praktischen und theoretischen Erforschung der Kunst des Schauspiels. Konkret hat das bedeutet, dass ich parallel zu meiner Tätigkeit als Schauspielerin an die Theaterschule zurückgekehrt bin, wo ich nach einem Master in Schauspielpädagogik einen Doktor in Theaterwissenschaft gemacht habe. Meine Doktorarbeit beschäftigte sich mit der »Metaphysik« der Schauspielkunst und diese Forschung war nicht nur theoretisch, sondern eben auch praktisch: Sie basierte auf einer siebenjährigen Recherchezeit, in der ich an vielen Workshops und künstlerischen Residenzen in Polen, in Italien, in Frankreich teilgenommen und mit mehreren Regisseuren und Theaterproduzenten zusammengearbeitet habe. Diese Regisseure haben mir neue Dimensionen der Schauspielkunst eröffnet.

Was bedeutet das, die »Metaphysik der Schauspielkunst«?

Die Metaphysik der Schauspielkunst ist für mich eine Dimension, in der diese Begegnung möglich ist. Die Begegnung, von der ich spreche, bezieht sich, obwohl es in einem konkreten Raum, nämlich dem Theater, stattfindet, eigentlich auf eine andere Dimension, einen Begegnungsraum zwischen Schauspielern und Publikum, eine Dimension, die die Schauspielenden durch das Spiel und mit Hilfe anderer Schöpfenden schaffen: Text, Musik, Design, Regie. Es ist, wenn Sie so wollen, ein Raum des Bewusstseins, den wir finden, wenn wir uns auf diesen Prozess der Selbsterkenntnis und der Überwindung von Grenzen eingelassen haben. Die Metaphysik ist das, was nach dem Beobachtbaren, Gesehenen kommt. Im Fall der Schauspielerinnen und Schauspieler haben wir einige konkrete Elemente, die gesehen, studiert und schließlich trainiert oder »anerzogen« werden können – im Körper und in der Stimme. Aber da Schauspieler im Gegensatz zu anderen Künsten sowohl Objekt als auch Subjekt ihrer Kunst sind, ist es komplizierter, ein System oder eine Methode zu finden und zu benennen dafür, »wie man es macht«. Wir haben jedoch einige hinreichend »artikulierte« Schauspielmethoden, die den Grundstein für eine »Physik« der Schauspielkunst gelegt haben. Heute spielen der Regisseur oder die Regisseurin und das Regiekonzept eine sehr wichtige Rolle in der Theaterkultur. Allerdings ist dieser Beruf noch sehr jung, erst 100 Jahre alt. Was den Text anbe-

langt, obwohl er äußerst wichtig ist, wird er für mich persönlich nur insofern bedeutsam, als es mir mit seiner Hilfe gelingt, neue Gebiete in mir zu öffnen, zu durchdringen und zu enthüllen, die diese Begegnung mit mir selbst und mit dem Publikum ermöglichen. Aber die eigentliche Gewissheit des Theaters liegt ja in der Präsenz der Akteurinnen und Akteure vor den Zuschauern. Dieses »Territorium«, diese Dimension, diese Gleichzeitigkeit, der Abgrund und die Höhe, das Transzendieren von Raum und Zeit, der historische und gesellschaftliche Kontext, die Sprache, diese Begegnung zwischen Akteuren und Publikum, das interessiert mich und ist das, was ich Metaphysik der Schauspielkunst nenne. Und das ist das Spannende an der Schauspielkunst, dass keine Aufführung oder Probe ist wie die andere. Es ist nie genau gleich, weil dieses Territorium immer wieder neu geöffnet werden muss. Und das ist es, was mich interessiert: Die Herausforderung anzunehmen und bei jeder Probe das Territorium neu zu öffnen. Es ist sehr gut, wenn das klappt, also wenn ich es schaffe, auch das zu öffnen. Aber oft schaffe ich das nicht. Dann bin ich deprimiert. Wenn ich das nicht schaffe, dann macht mich das unglücklich. Aber auch das macht etwas. Auch das bringt etwas, allerdings erst mit der Zeit und nicht in dem Moment. In der Corona-Krise war es furchtbar, aber auch das ist Teil von diesen Erfahrungen. Also man muss auch diese Erfahrung machen, auch diese Erfahrung hat viele Ebenen.

Einerseits gibt es gerade eine breite Diskussion im deutschen Stadttheater, dass es zu wenig Diversität in den Ensembles oder sogar rassistische Vorfälle an den Theatern gibt. Andererseits ist ja auch Dresden ein spezielles Pflaster in Deutschland mit Pegida und einer doch merklichen Präsenz der Rechten in der Stadt. Wie fühlt sich das an für Sie am Staatsschauspiel und in Dresden?

Ich werde diese Frage beantworten, nicht ausgehend von dem, was über dieses Thema bekannt ist, sondern ausgehend von dem, was ich weiß oder selbst erfahren habe. Was ich persönlich sagen kann, ist, dass ich mich hier wohlfühle und ich nie dieses Gefühl von Diskriminierung oder Rassismus hatte. Auch in meinem Schauspielerkreis empfinde ich keine Diskriminierung, das kann ich für den Moment so sagen. Das Theater wird auch internationaler, wir hatten im letzten Jahr zum Beispiel eine Produktion, »Das Buch der Unruhe« nach Fernando Pessoa von Sebastian Hartmann, das dauerte acht Stunden in der Nacht, also von 22 Uhr bis 6 Uhr morgens. Und da hatten wir zwölf Statistinnen, die eigentlich aus Tunesien, Mexiko, Spanien kamen, also wirklich ein

ganz diverses Casting. Und bei uns im Haus spielt natürlich auch die Bürgerbühne eine große Rolle.

Aber macht sich das – und natürlich auch Ihre Präsenz und Erfahrung am Theater – auch in mehrsprachigen Produktionen und bei der Neubesetzung von Stellen im Ensemble bemerkbar?

Auf diese Frage kann ich nur mit einer anderen Frage antworten: Ist unser Versuch als Künstlerinnen und Künstler, die Barrieren zu überwinden, die durch Unterschiede in Sprache, Kultur, Religion, Politik, Zeit, Geographie oder Raum entstehen, sinnvoll? Es geht letztlich darum, die Rolle des Theaters in der Gesellschaft und in der eigenen Existenz, dem eigenen Dasein zu verstehen und anzunehmen. Es hängt natürlich von jedem Theater ab, welches Repertoire und welche Repertoire-Politik es dem Publikum näherbringt, aber was das Theater immer versucht hat, war, die wesentlichen Merkmale der menschlichen Natur, unsere Komplexität und Ambivalenz zu identifizieren und aufzudecken, die Dunkelheit *und* das Licht in uns zu reflektieren. Durch diese Offenbarung wird ein gewisses Bewusstsein erzeugt und schließlich vielleicht eine neue Idee – oder zumindest die Hoffnung darauf –, eine Möglichkeit und die Kraft zu finden, unsere aktuellen Probleme zu überwinden und Einschränkungen zu überwinden. Und in den glücklichsten Fällen erreichen wir die Katharsis.

Welche Reaktionen bekommt das Theater oder bekommen auch Sie persönlich vom Publikum und von der Kritik in Bezug auf diese Internationalisierung, die ja auch in Ihrer Person besonders sichtbar wird?

Ich bekomme kaum Rückmeldungen wie E-Mails oder Shitstorms mit. Manche Kollegen beschwerten sich über die Social Media-Dinge bei uns, die wohl nicht so gut funktionieren. Auch auf meinen eigenen Accounts bin ich nicht so aktiv und bekomme nicht so viel mit. Mit den Kritiken ist es auch insofern eine besondere Situation für mich, weil bei uns in Rumänien in den Diktaturzeiten die Zensur so stark war, dass man nie darauf vertraut hat, was in Zeitungen steht. Und ich bin so sozialisiert worden, dass ich überhaupt keine Zeitungen lese. Auch heutzutage lese ich gar keine Zeitung, auch wenn ich weiß, dass das heutzutage nicht mehr so ist mit der Zensur. Die Gewohnheit und diese Lust, Nachrichten oder Meinungen von anderen Leuten zu lesen, habe ich nicht. Deshalb bekomme ich Reaktionen von außen kaum mit.

Und in Bezug auf Dresden, wie war das für Sie in diese Stadt zu kommen?

Wir hatten diese zwei Projekte in Braunschweig gemacht und dann kam Joachim Klement [damals Intendant des Staatstheaters in Braunschweig, seit 2017 am Staatsschauspiel Dresden] auf mich zu und machte mir das Angebot, am Dresdner Theater zu arbeiten. Ein Teil meiner Gedanken war, dass ich in dieses Theater will. Aber ich wusste gar nichts über das Theatersystem in Deutschland. Joachim Klement hat mir gesagt, dass es in Deutschland eigentlich kaum festangestellte Schauspieler gibt, sondern dass Leute wie ich eher für ein Jahr kommen, aber nie wirklich fest in einem Ensemble sind. Und dass er sich aber vorstellen kann, das mit mir umzusetzen. Und ich habe für ein halbes Jahr überlegt, ob ich das machen will oder nicht. Ich wusste ja auch wirklich gar nichts über Dresden. Ich war mein ganzes Leben in Rumänien mit einem unbefristeten Vertrag an der Uni und am Theater. Also habe ich wirklich mein ganzes Leben auf den Kopf gestellt, womit ich dann sehr beschäftigt war: Der Umzug nach Dresden mit meiner Tochter und die ganze Sache mit der Sprache war schon krass. Es waren sehr viele Dinge zu tun, sodass ich auch nicht so aktiv beteiligt war an dem, was das Theater sonst so gemacht hat² und dadurch auch nicht so viel von Dresden mitbekommen habe. Und dann kam Corona. Das hat auch nicht geholfen.

Frau Călinoiu, vielen herzlichen Dank für das Interview!

2 Das Staatsschauspiel Dresden ist z.B. aktiv bei #WOD – Weltoffenes Dresden und hat auch die Dresdner »Erklärung der Vielen« mitinitiiert und unterschrieben (siehe <https://weltoffenesdresden.com/de/>; <https://www.staatsschauspiel-dresden.de/>; letzter Zugriff auf beide Webseiten am 8.2.2024). In seinem Montagscafé bietet das Theater zudem Sozialberatung an und einen – auch künstlerischen – Begegnungsraum für Menschen mit und ohne Fluchtgeschichte.