

lage der Prinzipien des → Environmentale Theatre Normen und Masken des Alltagslebens zu durchbrechen. Die Darsteller(innen) sollen verwunden und verwundbar sein. Die erste Produktion der P. G., *Dionysus in 69*, stand unter dem Einfluss Grotowskis (→ Armes Theater, → Teatr Laboratorium) und basierte in seinen Textelementen auf den Dramen Euripides'. *Makbeth* (1969) verknüpft die Shakespeare-Vorlage mit dem Faschismus; *Commune* (1970/71) verbindet die Ermordung Sharon Tates mit dem Mörder von My Lai. Spätere Inszenierungen Schechners versuchten, die Methoden des Environmental Theatre auch auf das moderne Drama Jean Genets (*The Balcony*, 1979). Sam Shepards (*The Tooth of Crime*, 1972) oder Ted Hughes' anzuwenden. Die P. G. hat mit einiger professioneller Überzeugungskraft ein Konzept realisiert, wonach sich Theater in ganzheitlichen Räumen vollzieht, nicht fragmentiert durch geltende Konventionen. Schechner, Dozent, Regisseur, Herausgeber der *Drama Review* (1962–69, seit 1986), gab 1980 die Leitung der P. G. auf. An ihre Stelle trat die Wooster Group, die unter Leitung von Elizabeth LeCompte (* 1944) bis heute in der «Performing Garage» sowie im In- und Ausland vielbeachtete Produktionen unter Einbeziehung moderner Medien aufführt. Schechner gründete 1992 eine neue Truppe, East Coast Artists, deren künstl. Leiter er bis heute ist.

Innes, Ch.: Avant-Garde Theatre 1892–1992. London, New York 1993; Savran, D.: The Wooster Group 1975–85. Ann Arbor 1986; Schechner, R.:

Essays on Performance Theory 1970–76. New York 1977; ders.: The future of ritual. London 1993; ders.: Makbeth – After Shakespeare. Salzburg 1978; ders.: Performance Group: Dionysus in 69. New York 1970; ders.: Performance Theory. London (rev.) 1994; ders.: Theater-Anthropologie. Reimbek 1990; Shank, T.: American Alternative Theatre. London 1982.

Dieter Herms

Periakten Teil der Bühnenausstattung des hellenistischen Theaters; 2 prismenförmige, drehbare, auf allen 3 Seiten bemalte Ständer. Zeitpunkt der Einführung (nicht vor der hellenistischen Zeit), Standort (wahrscheinlich an den Parodoi) und Funktion (Anzeige des Szenenwechsels durch Drehung zu einem anderen, den neuen Schauplatz zeigenden Bild oder Anzeige der Herkunft der durch die jeweilige → Parodos auftretenden Person) sind unsicher. Die P. wurden im 16. Jh. wieder aufgenommen – zuerst in Italien durch Bernardo Buontalenti (1536–1608) in Florenz, dann auch durch Josef Furttenschlager (1591–1667) mit seiner in Ulm gebauten und im *Mannhaften Kunstspiel* (1603) beschriebenen Telari-Bühne. Zur gleichen Zeit wird diese Bühnentechnik durch Jean Dubreuil, 1602–70, und Maciej Sarbiewski, 1595–1640, auch in Frankreich und Polen verbreitet. Da die P. ursprünglich für nur 3 Bühnenbilder vorgesehen waren, wurden sie später mit übereinandergelagerten Stoffbahnen ausgestattet, die bei Szenenwechseln gerollt werden konnten. Doch wurden die unpraktischen und unhandlichen bald zugunsten selbständig aufgestellten

Peraklissen aufgegeben, und zwar durch Gian Battista Aleotti (1546–1636) und Vincenzo Giacomio Torelli (1608–78) im Notissimo Theater in Venedig 1641.

Beare, W.: The Roman Stage. London 1955; Jungmaier, C.: Periakten im griech.-röm. Theater. Diss. Wien 1972.

Bernard Poloni/Bernad Seidensticker

Péριοche Griech.: das Ganze, der Inhalt (→ Jesuitentheater). Seit Ende des 16. Jh.s ausführliches gedrucktes Programm für die lat. Aufführungen der Jesuitenkollegs und anderer Ordens-Schultheater. Verfasst vom Chorus in lateinischer Landessprache oder zweisprachig; Auflage ca. 200 Exemplare. P.n oder Synopsen enthalten Titel, Widmung, Namen der veranstaltenden Klasse, zu deren Gunsten die Prämien verteilt werden, Datum der Aufführung, Argumentum (meist Zitat aus der Handlung benutzten Quelle), Inhaltsangabe, Szenarium und Verzeichnis der Mitwirkenden. Erstmals in dieser Form: Jesuitenaufführung *Der Triumph des Heiligen Michael* (München 1597).

Droz, K. W.: Schul- und Ordens-theater am Oberrhein. Klagenfurt 1965; Eberhard, F. W.: Prospekt [Periochen] zu Schulkomödien. Serapeum 23 (1862), S. 168–76; 28 (1867), S. 117–40; Kindermann, H.: Das Theater der Barockzeit. Salzburg 1939; Szarota, E. M.: Das Jesuitendrama im dt. Sprachgebiet. 4 Bde. München 1973–87; Weller, E.: Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiet der dramatischen Kunst. In: Serapeum 25 (1864) und 27 (1866).

Ingeborg Jamich

Person Aus dem lat. persona = Maske, später auch Rolle, abgeleiteter Begriff. Auftretende fiktive P., auch Charakter, Figur, Gestalt genannt. P. ist eine vom Dramatiker erfundene Figur, gleichzeitig aber auch vom Schauspieler verkörpert, gespielte, dargestellte Figur. Wie in kommunizierenden Röhren stehen Autor und Schauspieler (dabei, mit variabler Wirkung, Regisseur, Dekoration, Kostüm und Maske) innerhalb des schöpferischen Prozesses der Gestaltung dramatischer P.n.

Um einen Überblick, aber auch eine nähere Bestimmung zu erhalten, bedarf die Vielzahl und Mannigfaltigkeit dramatischer P.n einer Typologie. So unterscheiden sich z. B. die P.n des geschlossenen von denen des offenen Dramas durch folgende Kennzeichen: Die P.n des geschlossenen Dramas, d. h. hauptsächlich die → dramatis personae der antiken Tragödie, der franz. tragédie classique und der klassischen Tragödien, entstammen der Geschichte und dem Mythos. Den Regeln der Antike entsprechend, gehören die P.n der → Tragödie dem hohen gesellschaftlichen Stand an, die der → Komödie aber den niederen Ständen. Da sie als überzeitlich und auf den Gipfeln der sozialen Hierarchie stehend gedacht sind, tragen sie in sich die totale Verflechtung zwischen Individuum und Funktion, zwischen Mensch und Rolle. Daher ihr Herausgehoben-sein, das ihnen die Würde der Tragik verleiht, sie aber in einer gewissen Einseitigkeit verkapselt. Sie sind statisch, machen im Laufe der Tragödie keine Ent-

wicklung durch, bleiben Träger der Idee, die den Kern ihres Wesens ausmacht. Ihrer besonderen Stellung völlig bewusst, verbergen sie ihre privat-personlichen Eigenschaften unter der ihnen zugeteilten Repräsentanzfunktion. Sie stehen dem traditionellen Begriff des Helden bzw. der Heldin (positiv oder negativ) am nächsten, da sie als ideale Menschentypen aufgefasst werden. Als solche sind sie keineswegs charakterlich <plastisch>, sondern eher <flächig>.

Eine P. kann mehrere Rollen spielen, aber kaum mehreren Ideen/Idealen entsprechen. Dazu die aufschlussreiche Aussage Schillers: «Auch die tragischen Pen selbst bedürfen dieses Inhalts; dieselbe Ruhe, um sich zu sammeln; denn sie sind keine wirklichen Wesen, die bloß der Gewalt des Moments gehorchen und bloß ein Individuum darstellen, sondern ideale Pen und Repräsentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menschheit aussprechen» (*Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie*). Einer geordneten Welt angehörend, wissen sie Ordnung in die Emotion zu bringen und mit Besonnenheit ihr Schicksal zu erfüllen: Sie stehen in einem geschlossenen, an Pen nie zahlreichen Handlungskreis. Aus ihrer starren, präzisen Konfiguration entlassen, würden sie ihren Sinn, ihre Rolle, verlieren.

Im Gegensatz dazu stehen die Pen des <offenen Dramas>. Sie entspringen keiner geordneten, einheitlichen Welt, sondern einer, die durch Vielheit gekennzeichnet ist. Vielheit der Handlung, des Raums, der Zeitqualität; das offene

Drama kennzeichnet eine große Anzahl von Pen nach dem Prinzip, das Ganze in Ausschnitten zu zeigen. Die Pen des offenen Dramas werden weder zeitlich noch sozial aus der Normalebene herausgehoben. Sie können allen Ständen angehören, besitzen weder Größe noch Besonnenheit, sind eher Vertreter einer eingeschränkten Mündigkeit; sie sind infolgedessen <dynamische> Figuren, die unter dem Einfluss der Umwelt, ihrer eigenen Triebe und Affekte, die unerwartetsten Wandlungen vollziehen. Ihr Verhalten ist fast nie voraussehbar; ist bedingt von vielfachen Determinanten. Worin sie wirklich eingebunden sind, ist das Aktuelle, ihr betontes Hier-und-Jetzt-Sein. Daraus ergibt sich im modernen Drama auch die Krise der dramatischen P. (Identitätsverlust).

Es gibt noch weitere mögliche Typologien der P. Erwähnenswert die Triade Personifikation – Typ – Individuum. Am abstraktesten ist die Personifikation, die sich im mittelalterlichen → Moraliendrama und in den barocken geistlichen Spielen der Jesuiten (→ Jesuitentheater) als dominante Form der Figurenkonzeption offenbart. Die P. geht darin in der Funktion völlig auf. Sie ist Teil eines allegorischen Systems. Der Typ stellt eine weitere Etappe dar. Er ist rescher aufgebaut, verkörpert nicht nur eine einzige Eigenschaft, sondern einen Komplex soziologischer und psychologischer Merkmale. Hier findet die weite Skala von → Rollenfächern, von Shakespeare und der → Commedia dell'Arte über die → Klassik und das Volkstheater

bis zum heutigen → Boulevardtheater ihre Vertreter. Das moderne Theater weist eine besondere Vorliebe für Typen auf. Sie tragen meistens keine Namen mehr, ihre Identität geht langsam verloren, sie agieren nur noch als Vertreter bestimmter sozialer Kategorien: Arzt, Bauer, Vater, Sohn, Richter, Arme, Reiche, Jedermann usw. Das Individuum als Spielart der P. dominiert die Dramaturgie des Naturalismus, verbirgt aber trotz aller Lebenswahrscheinlichkeit und Realitätsstreue die Absicht, das Einmalige und Unwiederholbare hervorzubringen. – Im Brecht-Theater Gespaltenheit der Pen oder Aufspaltung der Figuren (Shen-Te / Shui-Ta, Puntilla, P. Mauler) als Zeichen der gesellschaftlichen Widersprüche. Die immer heftigere Ablehnung des Realismus auf der Bühne im 20. Jh. führt zu einer noch stärkeren Infragestellung der P. als fiktiver Figur. Dennoch: «Die Krise der P. ist nur Zeichen und Bedingung ihrer Vitalität» (Abirached).

Abirached, R.: La crise du personnage dans le théâtre moderne. Paris : 1978; Ducrot, O., T. Todorov: Dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage. Paris 1972; Kesting, M.: Der Abbau der Persönlichkeit. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hg. W. Keller. Darmstadt 1976; Mittenzwei, W.: Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Weimar 1965; Pfister, M.: Das Drama. München 1977; Polheim, K. K.: Die dramatische Konfiguration. In: Beiträge zur Poetik des Dramas. Hg. W. Keller. Darmstadt 1976; The Problematics of Text and Character (Le Texte et le Personnage en Question(?)). New York u. a. 1994.

Adriana Häs

Petruschka Russ. → Puppentheater und Hauptfigur (offensichtlich auf die ital. Pulcinella zurückgehend) in demselben. Schon im 17. Jh. nachgewiesen, im 19. Jh. und noch Anfang des 20. Jh.s populär.

Cechovicer, O., I. Eremin: Teatr Petruski. Moskva, Leningrad 1927; Kelly, C.: Petruska. Cambridge 1990.

Annelore Engel-Braunschmidt

Die Pfeffermühle Leipzig: Am 23. 4. 1954 begann die Geschichte der «Leipziger P.» als 2. professionellem Kabarett der DDR. Seit 1961 im Bodehaus am Thomaskirchhof. Trotz der Verleihung des Kunstpreises der Stadt (1966) waren Funktionäre nur selten mit der P. zufrieden, die die gewünschte «positive» Kritik vermissen ließ (so wurde 1964 der künstl. Leiter Edgar Külow abgelöst).

Die P. konnte sich als Aushängeschild der Messestadt (wie auch die «academixer», 1978 aus einem Studentenkabarett entstanden) manches an Satire und Kritik erlauben, was sonst in der DDR nur schwierig durchzusetzen war. Dennoch waren ihre Möglichkeiten eingeschränkt – u. a. durch vorherige Programmabnahme, durch genehmigungspflichtige <Improvisation>. Dabei trat auch in der DDR mehr und mehr <strukturelle> Zensur an die Stelle offener Beschränkungen. Leiter der P. war mehr als ein Jahrzehnt der Autor und Kabaretthistoriker Rainer Otto. Als einziges Kabarett der DDR konnte die P. in den 1980er Jahren Auslandsgastspiele durchführen. Seit dem Ende der DDR

stellungen, z. B. bei Galenus, 199 v. Chr.; Freuds Studie über den therapeutischen Effekt bei *Psychopathologischen Charakteren auf der Bühne* (1905/06). Sandor Ferenczis Arbeit mit psychoanalytischem Rollenspiel 1919/33 wird Grundlage des «Therapeutischen Theaters», das V. Illjine, zunächst in Anlehnung an Schauspielmethoden K. S. Stanislavskijs (1863–1938), in Moskau 1906/15 weiterentwickelt, ab 1928 in Paris, beeinflusst von Morenos Spontaneitätstheorie. Gleichzeitig theatrotherapeutische Versuche, d. h. soziokulturelle Arbeit mit Mitteln des Theaters; berühmtes Beispiel Marquis de Sades (1740–1814) Tanz- und Theaterfeste mit Beteiligung von Anstaltsinsassen und Mitgliedern der kleinen Pariser Theater im Hospiz von Charenton, in dem er selbst interessiert war, 1808–13, dem Jahr des Aufhebungsverbots durch die Regierung. Im Zusammenhang mit der Antipsychoatriebewegung kollektive Theaterinszenierungen von psychisch Kranken, eingeladenen Künstlern, Pflegepersonal verbunden mit animatorischen Mitspielaktionen im Stadtteil, z. B. 1973 das Projekt «Marco Cavallo», das Blaue Pferd als Symbol eines Lebens ohne Mauern in der Psychiatrie von Triest (Leitung Franco Bassaglia).

Heute ist das P, das Moreno in New York (1925–74) zu einer komplexen soziometrischen Gruppentherapie weiterentwickelte, eine bedeutende dramatherapeutische Methode mit großem Einfluss auf eine Vielzahl neuentstandener Therapieformen; das Analytische

P. ab 1955 in Frankreich, 1976 Gestaltdrama Fritz Perls', die Encounter-Bewegung und die Transaktionsanalyse Bernes. P. hat sich an Schulen, Krankenhäusern, im Strafvollzug der USA und in Frankreich durchgesetzt; in der Bundesrepublik, 1955 erstmals vorgestellt, wächst seine Bedeutung. Fritz Perls hatte am Moreno-Institut (New York) studiert wie auch Elia Kazan und Lee Strasberg (→ The Method), die Gründer und Leiter des die Methoden Stanislavskijs (→ Stanislavskij-System) fortführenden → Actor's Studio (New York).

Dieser weite Aktionsradius des Ps im Alltagskultur, Therapie, Theater sowie als gruppendynamisches Instrumentarium für sozialpsychologische Feldforschung, soziotherapeutische Projekte zeigt seine Vielfältigkeit und methodische Flexibilität, die bedeutende Theaterregisseure unserer Zeit zu nutzen gewusst haben wie Pina Bausch (* 1940), George Tabori (* 1914), ebenso das → Living Theatre, das → Squat Theatre und zahlreiche Gruppen des Open Theatre in New York, aber auch die breite soziale kulturelle Bewegung der Animation Cöulturelle in Frankreich.

Bosselmann, R. u. a.: Variationen des Psychodramas. Meezen 1993; Burkart, V.: Befreiung durch Aktionen. Wien 1972; Feldhender, D.: Psychodrama und Theater der Unterdrückten. Frankfurt a. M. 1987; Gessmann, H.-W.: Bibliographie dt.-sprachiger Psychodramaliteratur. Duisburg 1997; Internationale Zeitschrift für humanistisches Psychodrama. Jg. 1 ff. Duisburg 1995 ff. Jones, Ph.: Drama As Therapy: Theatre As Living. New York 1996; Labouvie, Y. M.: Psychodrama. Trier 1994; Lammers, K.: Verkörpern und Gestalt-

ten. Göttingen 1998; Leutz, G.: Psychodrama. New York 1974; Leveton, E.: Mut zum Psychodrama. Hamburg 1996; Marschall, B.: «Ich bin der Mythe». Von der Stregreifühne zum Psychodrama. Jakob Levy Morenos. Wien u. a. 1988; Monodrama. Hg. B. Erlacher-Farkas, Ch. Jorda. Wien, New York 1996; Moreno, J. L.: Der Königsroman. Potsdam 1923; ders.: Das Stregreifühne. Potsdam 1994; ders.: Who Shall Survive? Beacon House 1953; ders.: Gruppenpsychotherapie und Psychodrama. Stuttgart, New York 1993; Petzold, H.: Angewandtes Psychodrama. In: Therapie, Pädagogik, Theater und Wirtschaft. Paderborn 1972; Psychodrama. Jg. 1 ff. Köln 1988 ff.; Scategni, W.: Das Psychodrama. Solothurn 1994.

Barbara Ruster

Publikum Das P. als Gemeinschaft der Zuschauer ist die Voraussetzung für den theatralischen Wirkungsprozess. Zwischen Theater als Spiel und dem P. als Zuschauern besteht eine dialektische Beziehung. Theater ist stets Spiel vor Zuschauern, erst in der Spannung von Spielen zu Zuschauern ereignet sich die Theaterhandlung. In der Theatergeschichte wandeln sich vielfach soziale Struktur und die Form der kommunikativen Beteiligung des Ps; der Grundbezug von Spiel und Zuschauern blieb davon unberührt (→ Antikes Theater, Japan. Theater, → Chin. Theater, → Ind. Theater, → Afrik. Theater, → Mittelalter/Drama und Theater des Mittelalters, Neuzeit/Theater der Neuzeit,

→ 20. Jh./Theater im 20. Jh., → Höfisches Theater, → Schultheater, → Jesuitentheater, → Arbeitertheater, → Kindertheater, → Frauentheater, → Volksbühne, → Theatertheorie).

→ Die Struktur der öffentlich-recht-

lichen und der privaten Theater in Deutschland ist nach wie vor als wesentlich bürgerlich zu bezeichnen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass nur 5 bis (max.) 10 Prozent der Bewohner der Bundesrepublik überhaupt ins Theater gehen. 2003/04 besuchten insgesamt 35,6 Mio. Zuschauer Veranstaltungen der öffentlichen und privaten Theater, der Kulturorchester und Festspiele. Bei den öffentlichen Theatern gingen die Zuschauerzahlen von der Spielzeit 2002/03 zu 2003/04 um rund 275 000 auf 19 627 953 zurück, wobei Oper und Kinder- und Jugendtheater die stärksten Einbußen zu verzeichnen hatten. Bei den Privattheatern stieg im gleichen Zeitraum die Zuschauerzahl um rund 500 000 auf 11 757 838.

Zuschauergruppen, denen der Zugang zum kulturellen Leben aus den verschiedensten Gründen erschwert ist, an das Theater heranzuführen, bemüht sich v. a. das → Freie Theater; aber auch die etablierten Bühnen versuchen zunehmend, z. B. durch die Nutzung unkonventioneller Spielorte, neue Publikumsschichten zu erreichen. Eine wesentliche Rolle in diesem Zusammenhang spielen die kulturpolitischen Bemühungen um eine Dezentralisierung des kulturellen Angebots der Städte und die kulturelle Versorgung der Provinz.

American Participation in Theatre. Santa Ana 1996; Amott, P. D.: Public and Performance in the Greek Theatre. New York u. a. 1989; Beckerman, B.: Theatrical Presentation. New York 1990; Bennett, S.: Theatre Audiences. New York 1997; Blau, H.: The audience. Baltimore u. a. 1990; Descotes, M.:

Theatralität

1904; *Die Revolution des Theaters*, 1909). Bedeutende Vertreter dieser Haltung sind in Russland Vsevolod E. Mejerchol'd (1874–1940), Evgenij B. Vachtangov (1883–1922) und Aleksandr J. Tairov (1885–1950) sowie v. a. in Frankreich Jacques Copeau (1879–1949; *Essai de rénovation dramatique*, 1913). Das Theatralische dieses <neuen Theaters> (E. Gordon Craig) wird gesucht in einer Rückkehr zu den großen Theaterformen der Vergangenheit (→ Antikes Theater, → Mittelalter / Drama und Theater des → Mittelalters, → Elisabethanisches Theater, → Commedia dell'Arte) und außerhalb europ. Kulturen. Wesentlich darin sind für Mejerchol'd und Copeau die Betonung der szenischen Arbeit des Regisseurs und der Schauspieler sowie die Vorherrschaft des Spielerischen, daher v. a. die Bewunderung für die Commedia dell'Arte mit ihrer <volkstümlichen Einfachheit> (Copeau), ihrer Stegreiftechnik, der Verwendung der Akrobatik und der → Farce. Angestrebt wurde ein Theater der <nackten Bretter> (Copeau), worin die Bühne, bar jeden unnützen Dekors, dem Autor und dem Schauspieler zurückgegeben werden sollte: Die Bühne ist das <Instrument des Dramatikers>, <der Ort des Dramas, nicht des Bildes und der Maschinerie>. In diesem Sinn waren die Inszenierungen Copeaus im → Théâtre du Vieux Colombier angelegt; Einfluss auf die Künstler des → Cartel, besonders seinen Schüler Louis Jouvet (1887–1951).

Bablet, D.: La mise en scène contemporaine 1887–1914. Brüssel 1968; ders.: Copeau et le

III 2

théâtre théâtral. In: Maske und Kothurn 15/1, 1969; Kurtz, M.: Jacques Copeau. Paris 1950.

Gérard Schnellin

Theatralität Bezeichnung für das dem Theaterprozess im Unterschied zum (dramatischen) Text, aber auch zu reproduzierenden Künsten Spezifische: die kombinierte Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Licht, Klang, Körperlichkeit, Raum in der konkreten Aufführungssituation einerseits; die dem Theater allein wesentliche zeit-räumliche Einheit von Emission und Rezeption der Zeichen im Hier und Jetzt der Aufführung andererseits. T. bezieht sich auf den gesamten Inszenierungstext minus den dramatischen oder sonstigen vorgegebenen linguistischen Text. Die Inszenierung bestimmt auch das vorgegebene Textmaterial: Durch Stimmlage, Sprechweise, Lautstärke, Tempo, räumliche Disposition werden die sprachlichen Zeichen modifiziert, ergänzt, gedeutet. Der Begriff T. zielt auf Inszenierung als umfassende autonome Kunstpraxis im Gegensatz zur traditionellen Auffassung des Theaters als mise en scène des Dramas, dem die Inszenierung gerecht werden müsste. Theater nimmt aber notwendigerweise nicht die ganze Fülle des Textes auf (es muss sich für bestimmte Auslegungen entscheiden, also andere mögliche unterdrücken), ergänzt andererseits unvermeidlich den Text durch hinzugefügten neuer Elemente.

Der Begriff T. umfasst ferner, dass Theater nicht nur der vorgeführte Vor-

III 3

gang ist, sondern auch die spezifisch organisierte Interaktion zwischen Theatervorgang und Publikum einschließt. Diese kann mit Bezug auf Zeitdauer, Raum, psychologische Struktur, Art und Umfang des Körperkontakts unterschiedlich ausfallen; daher umfasst Theater neben dem dramatischen oder sonstigen Text und dem umfassenden Inszenierungstext als drittes Niveau den «performance»-Text» (Richard Schechner). Nicht erst in radikalen Formen des Environment-Theaters, sondern schon im Gefolge von Antonin Artaud (1896–1948) ist T. Schlagwort gegen «literarische», logozentrische Dramaturgie, für die Schaffung eines nicht primär auf Sinn und Bedeutung orientierten sinnlich-körperlichen Theaters, für Autonomie der Theaterkunst mit Einbeziehung aller denkbaren sinnlichen Momente (Musik, Schrei, Lichtregie, Tanz usw.), um die Herrschaft der abstrakten, reproduzierenden Wortkultur im Theater zu brechen.

Aston, E.: Theatre as Sign System. New York 1992; Bentley, E.: Theory of Modern Stage. New York 1997; De Iorio, E.: Theatre Semiotics. Buffalo 1995; Fiebach, J.: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Berlin 1998; Fischer-Lichte, E.: Semiotik des Theaters. 3 Bde. Tübingen 1983; Fortier, M.: Theatre Theory. New York 1997; Jessup-Woodlin, P.: Creative Expentence. Dubuque 1995; Kowzan, T.: Sémiologie du théâtre. Paris 1992; The Problematics of Text and Character (Le Texte et le Personnage en Question(s)). New York u. a. 1994; Quinn, M. L.: The Semiotic Stage. New York u. a. 1995; Theatertheorie szenisch. Hg. H. Gromes. Hildesheim 2000.

Hans-Thies Lehmann

Theâtre Alfred Jarry

The Theatre Das erste feste Londoner Theatergebäude, 1576 durch James Burbage (ca. 1566–1636) errichtet. Es war ein offener Holzbau, außerhalb der Stadt im Norden gelegen. Der Zuschauerraum bestand aus 3 übereinanderliegenden Galerien, deren oberste gedeckt war. An einer Seite befand sich das schmale Bühnenhaus mit allen notwendigen Räumen für die Schauspieler. Die von Säulenstümpfen getragene Spielfläche ragte weit in den Hof hinein. Die Hinterbühne war von 2 Säulen flankiert, zwischen denen die Bühne bis zur Höhe der ersten Galerie emporstieg. An dieser Stelle trug das Bühnenhaus eine Reihe von Balkonen. Der mittlere Balkon diente als Oberbühne, die übrigen waren der Musikkapelle und vornehmen Besuchern vorbehalten. Der Spielplan sah neben Fechtkämpfen und artistischen Darbietungen auch Schauspielaufführungen der → Châmbrelain's Men vor. – Als 1597 nach Ablauf der Mietzeit der Grundeigentümer den Abriss des Hauses verfügte, transportierte man das Bauholz über die Themse und erbaute daraus das → Globe.

Chambers, E.: The Elizabethan Stage. 4 Bde. Oxford 1974 [Repr.]; Frenzel, H. A.: Geschichte des Theaters. München 1979; Lawrence, W. J.: The Elizabethan Playhouse. New York 1963; Stamm, R.: Geschichte des Engl. Theaters. Bern 1951.

Elke Kéhr

Theâtre Alfred Jarry 1926 gegr. von Antonin Artaud (1896–1948), Roger Vitrac (1899–1952) und Robert Aron; 1927 erste Vorstellung; 1929 bereits