

álně předáváno něco umělecky relevantního a relativně konstantního.

Členství v divadelním souboru či příslušnost k němu může i nemusí mít institucionalizovaný charakter. V prvním případě je to zaměstnanecký nebo jinak smluvní (\**angažmá*) poměr pracovníka, jež z něho činí profesionála, popř. i členství v družstvu, spolku, občanském sdružení apod. (častější ovšem u amatérů). Ve druhém případě jde o volnou a dobrovolnou spolupráci.

Souborovým divadlem, tedy divadlem se stálým souborem jsou zpravidla →repertoárová divadla (někdy ale mívá stálý soubor i tzv. →sériové divadlo, např. v meziválečném období Osvozené divadlo V+W nebo Divadlo Vlasty Buriana). Světové dějiny divadla jsou především dějinami divadelních souborů. Stálý soubor umožňuje nejen vytváření repertoáru stále aktuálních inscenací (tedy inscenací, které je možno reprízovat), ale zvyšuje též efektivitu práce – sehraný soubor snáz nastuduje novou inscenaci, a to tím spíš, čím více je praktikováno →herectví tzv. \**oborů*.

Divadelní soubory jsou nositeli tradice – se zánikem kvalitního souboru vždy zaniká část živé divadelní kultury. Vytváření souboru v pravém smyslu není totiž záležitostí tzv. \**castingu* (obsazení jedné inscenace), ale je to dlouhodobý proces, v němž se budují lidské i umělecké vztahy a společná schopnost porozumění konkrétní umělecké problematice. Zatímco tradiční divadelní kultury Evropy i Orientu se vždy vyznačovaly souborovými divadly, castingový systém je naopak příznačný spíše pro komerční divadlo posledních staletí (bulvární a tzv. muzikálové produkce) a zvláště pak pro oblast →kinematografie a →fonografie. Pro různé druhy divadla je pak praxe stálých souborů různě příznačná (kupř. v současném operním divadle jsou soubory omezeny téměř jen na Německo a střední a východní Evropu). pp

## DÍVADELNOST

(angl. *theatricality*, franc. *théâtralité*, něm. *Theatralität*), v české komunikaci též \**teatralita* a \**teatralnost*. Označuje takové rysy fenoménu, které jej v chápání vnímatelů přibližují divadlu nebo činí divadlem. Divadelnost v užším smyslu reprezentuje specifické vlastnosti divadelního díla, především tedy možnost zpětné vazby a jeho responzivní charakter, který zaručuje alespoň latentní divadelní →kontakt. Právě přítomnost či nepřítomnost kontaktu odlišuje díla divadelní od děl fonografických, kinografických a kinematografických. Jádrová konzistence pojmu →divadlo se totiž v komunikační situaci opírá o naprostou nezbytnost kontaktu.

Velmi silnými (většinovými, ale nikoli absolutně nutnými) konotacemi pojmu divadelnost jsou dále: 1) z hle-

diska druhového – divákem vnímatelný pohyb hmoty, který je pak téměř vždy spojen s materiálem akustickým, pro člověka slyšitelným zvukem; 2) z hlediska sémiologického – tzv. vstup umělce do role, tedy stav kdy v takové kreaci (performanci, koncertu, vystoupení zpěváka či tanečníka) dochází k vytváření znaku bytosti s identitou, která je odlišná od identity účinkujícího.

S divadelností se setkáváme i na okrajích sféry umění, nejčastěji tam, kde jde o →performanci v širším smyslu, tedy o předvádění nebo prezentaci něčeho publiku (náboženské a jiné obřady, sport a tělocvičná vystoupení, veřejné slavnosti, ale i reklama, agitace, naučné akce apod.). Vedle \**teatrality* se tu pak hovoří i o \**teatralností* (často s pejorativním významem).

Divadelnost v širokém smyslu je nesena následujícími charakteristikami: 1) výjimečností, nevšedností; 2) zvláštním způsobem expozice, nápadným „rámováním“ akce, popř. ohraničením prostoru (sémiologicky jde o vydělení znakové situace z neznakového okolí); 3) využití prostor, v nichž se hrává divadlo a které jsou s ním v povědomí spojeny, i pro akce jiné; 4) nápadné oddělení aktivních a pasivních účastníků dění (proto např. dopravní karambol, jeho vyšetřování a likvidace před zraky nezúčastněných bývá nazýván divadlem); 5) časoprostorová organizovanost a zvýšená připravenost průběhu takové akce, popř. divadelnost ve smyslu reprodukce něčeho nacvičeného; 6) nápadně stylizovaná umělost odlišující akci od reálného života (stylizovanost dekorace, pohybu atp.); 7) zvýšené zdůraznění estetické stránky jevu (přehlídka krásy lidí, zvířat či módy), koncentrace pozornosti na estetickou funkci (z tohoto hlediska jsou vnímány jako teatralní některé sporty např. moderní gymnastika, krasobruslení, synchronizované plavání, kulturistika aj.); 8) buď miniaturizace, nebo naopak monumentalizace akce a s nimi spojená pompa a nadnesenost v gestu i v hlase; 9) „senzuační expresivnost“ vizuálních nebo auditivních prostředků (jednotlivých gest, pohybu či výzdoby); 10) znatelná reprezentativnost a mimořádnost celku i použitých prostředků, např. ve společenských obřadech, v liturgii, v soudním přelíčení, ale i v monumentalitě výtvarného umění, kdy se o divadelnosti hovoří i v souvislosti s celým slohem (baroko); 11) též jevy z přechodových oblastí mezi divadlem a sportem (→cirkus, →varieté).

Naopak zcela nedivadelní jsou jevy takto neidentifikovatelné: přetvářka, simulace, mystifikace, recese (→happening), milosrdné lži, podvody, neprůhledné inscenované soudní procesy atp. Takovéto předstírání reality pomocí napodobení se totiž principiálně liší od divadla a umění vůbec neúplností znakové situace – znak jako znak tu chápou pouze jeho tvůrci, nikoli už jeho konzumu-

menti. O divadelnosti je nesprávné hovořit i tehdy, jde-li o divadelně nespécifické fenomény: projevy hravosti, veškerá nereálnost (umělost), obecná znakovost (tzv. divadelní konvence – vše je jen „jako“). PP

► Roubal, J.: O podstatě divadla a teatrality, in *Divadelní revue* 1999/3.

## DIVADLO

(angl. *theatre*, franc. *théâtre*, něm. *Theater*, rus. *теáтр*), **modálněgenetická a funkční oblast umění**. Pojmenování má v češtině posledních dvou století množství významů v nejrůznějších kontextech, i metonymických a metaforických. Myslí se jím zejména: divadelní budova, divadelní sál a divadelní prostor i jeho části; dále lidé podstatně zúčastnění na divadelní produkci, →divadelní soubor a povolání divadelníků; rovněž pak instituce a právní subjekt; dále též místo nějakého dění (popř. toto dění samo); také publikum (obecenstvo); dále i synonymum pojmu drama, umělecký druh a jeho díla apod.

Sémantika se komplikuje, přihlédneme-li k cizím jazycům. V některých evropských jazycích fungují dvě řady pojmenování: v jedné (obvykle s významem budova či prostor) jsou slova odvozená z řeckého *theatron*, ve druhé slova odvozená z latinského *spectaculum* nebo z jinojazyčných slov pro podívanou (*Schau, show*) a obvykle znamenají divadelní artefakty. Instruktivní jsou i některé mimoevropské významy, např. v sanskrtu jsou téměř všechny divadelní pojmy odvozeny od kořenů *nat* a *nrit*, označujících původně jevy tanečního umění.

Teatologie chápe divadlo jako fenomén, který má statut tvůrčího uměleckého produktu a zároveň vnímaného objektu. Divadelní umělecká díla existují ve většině svých případů na půdě **superdruhu umění pohybových**. Je-li pro jeho díla nutným a někdy i postačujícím materiálem vyjadřovacích prostředků vizualizovaný pohyb hmoty, pak většina divadel je jejich zvláštním případem: tento pohyb je zde živý, aktuálně působený tvůrci. Divadelní artefakty jsou na synchronní přítomnosti tvůrců a konzumentů přímo ontologicky vázány.

Divadlo používá i dalších materiálů vyjadřovacích prostředků, dokonce lze říci, že ve sféře umění neexistuje žádný materiál, jehož použití by zpochybnilo jeho divadelní identitu. Současně neexistuje materiál, který by byl pro divadlo nutný (proto je možné i tzv. **\*akustické divadlo**, jehož představení nemají vizuální ani pohybovou složku, např. představení hraná za tmy či za plentou). Zjednodušeně: každý materiál vyjadřovacích prostředků je možný, ale žádný není nutný. Podstatou divadla totiž není nějaký materiál, jako je tomu u jednotlivých dru-

hů umění. Jeho podstatou je „živost“, autenticita, aktuální →kontakt mezi tvůrci a publikem. Z hlediska báze vzniku jde o umění tvořené za (alespoň potenciálního) bezprostředního kontaktu tvůrců s vnímátele; z hlediska báze fungování jde o umění existující díky (alespoň potenciálnímu) kontaktu tvůrců s vnímátele. Jádrou kontaktu tvůrců s vnímátele je divadelní kontakt, podmínka nutná, ale ne vždy dostačující. Hovoříme pak o větší či menší míře →divadelnosti, **\*teatrality**; a pro takové umělecké kreace se začíná užívat širšího pojmu →performance.

Teoreticky i prakticky je tedy pro pojem divadlo nej důležitější nedruhovými hranice, probíhající především napříč uměními pohybovými a oddělující na základě genetických a funkčních kritérií divadlo od →kinografie (filmy, mobily a kinetické objekty). Moderní technika radikálně zpochybnila divadelní podstatu jakékoli pohybové kreace, při které publikum herce přímo nevidí. Nejenom reprodukován zvuk, ale i pohyb může být ne živý, reprodukován. Smysly přímo nepoznatelné může být především →loutkové divadlo či obecněji **\*divadlo předmětné** a též tzv. **\*divadlo výtvarné** (→druhy divadla). Alternativy nabízejí hlavně stínové divadlo – animovaný film, černé divadlo – mobily, výtvarné divadlo – kinetický objekt, loutkové divadlo – figurální automata (orloj, betlém apod.). V těchto případech je pro identifikaci divadla rozhodující zjištění divadelního kontaktu.

Přechodové jevy tohoto druhu jsou dány hranicemi divadla, které jsou neostře. Lze je dělit:

1. Na díla, jejichž auditivní a vizuální složky jsou heterogenní a každá odpovídá jiné oblasti umění. Bud a) je divadelní pouze vizuální složka, pohyb je živý, ale zvuk pouze reprodukován (vyskytuje se především v oblasti loutkového a pohybového divadla); nebo b) je divadelní (živá) pouze složka zvuková (tento typ je historicky doložen zejména u živého komentování němých filmů, – divadlo jednoho herce).

2. Na díla střídající divadelní a nedivadelní modálněgenetickou a funkční oblast během jediného představení (např. **\*benši** uvádějící živým vystoupením filmy v japonských kinech němých, fenomény jako *Laterna magica* a *Kinoautomat* apod., tedy kreace, které jsou chytavé divadelním a chvíli filmovým představením).

3. Na díla, u nichž vizuální i akustický kontakt jsou bezprostřední, ale elektronicky zprostředkované (např. publikum v sále může na ekranu vnímat tvůrce, kteří jsou prostorově, nikoli časově, vzdáleni; pokud to mělo být divadlo, muselo by být zajištěno, že i tvůrce nějak vnímají své publikum).

U většiny divadelních kreací lze rozlišit fázi díla (to, vytvářejí tvůrce inscenace) a fázi artefaktu (to co vnírá

**měna rolí.** (Každý vnímáme svět z pohledu subjektivní zkušenosti, skrze spoluúčast a příležitostnou záměnu rolí jsme lépe vybaveni k náhledu ostatních perspektiv, tedy i blíže k osvojení reality.) Psychodrama navazuje na poznatky tzv. **\*teorie rolí** (výzkumný model sociálních věd). Moreno vysoce hodnotí potenciál role pro dosažení tvořivé změny. V tomto smyslu generuje psychodrama základní herní kontext, situaci hravosti, jakkoli se dotýká závažných otázek naší bytosti. Metaforika role je relativně lehce pochopitelná a mnohost rolí, které lze objevovat, čerpá z nejširšího repertoáru lidské zkušenosti: spirituality a fantazie, snů, ze sféry umění atp. Moreno věřil, že role mohou být přehodnocovány, mohou se stát předmětem experimentu a tvůrčí manipulace. Teorie rolí v Morenově pojetí umožňuje režiséru-terapeutovi zaujmout pacienty v situaci provokující sumu chování a afektivních postojů a demonstrující potlačené konflikty a zablokování mezilidských vztahů. Jeho koncept implikuje tzv. pozitivní rolovou distanci (mezi hercem a hraným, chybnými návyky a nastolenou spontánní komunikací), jež dává pacientovi možnost zvolit si alternativy k dění v daných životních epizodách.

Moreno experimentoval s rozvojem a uchováním spontánních tvořivých dispozic člověka a divadelní terén se mu stal optimálním prostředím pro daná pozorování. Psychodrama usiluje o kompaktnější spojení slovní výpovědi nemocných s inspirativními, relaxačními faktory pohybového a imaginativního vyjádření a dnes je považováno za čistě psychologickou, tréninkovou metodu bez uměleckých ambicí. Otázky finálního dramatického tvaru, inscenačních postupů a jejich možného zhodnocení ve veřejné divadelní prezentaci tak stojí mimo pozornost současného psychodramatu. (Grotowski kritizuje psychodrama jako neukázněné zacházení s divadelními prostředky bez možnosti nutné tvůrčí struktury – umělé výstavby herecké role – vnášející žádané uvolnění do vlastní niterné výpovědi pacienta.)

Morenova osobnost i dílo obohacují schematizované medicínské techniky o potřebnou dávku životní vitality, zdůrazňují pozitivitu tvořivosti a v přeneseném smyslu i dramatickosti, vzrušivosti lidského jednání. Psychodramatická péče je pomocnou zkouškou života (Starr). Moreno považuje psychodrama za metodu, která „zkoumá pravdu pomocí dramatických prostředků“, staví na dynamické, ústrojně jednotě předváděného a aktuálně prožívaného.

dy, výzkum, Praha 1987; Kulka, J.: *Psychologie umění*, Praha 1991; Moreno, J. L.: *Psychodrama*, in *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991; též *Die Grundlagen der Soziometrie*, Köln 1967; Maydl, P.: *Jerzy Grotowski a jeho metoda*, in *Acta scaenographica IX*, Praha 1969.

## PUBLIKUM

(angl. *public*, *audience*, franc. *public*, něm. *Publikum*) je hromadné označení pro recipienty nějaké veřejné události, mimoumělecké (např. sport, přednáška) i umělecké (→performance), a tedy i divadelního artefaktu (→představení), jež je běžně užíváno též v souvislosti s médiem (rozhlas, televize).

Výraz publikum označuje v divadle nekonkrétní kategorii **\*diváků** (**\*divák**, angl. *spectator*, franc. *spectateur*, něm. *Zuschauer*) a je užíván většinou ve významu obecném (např. publikum má rádo komedie). V konkrétnějším významu se používá spíše užšího synonyma **\*obecenstvo**, kterým se rozumí množina diváků vztahující se k určitému představení.

Ve většině recepcí divadelních aktivit si divák vybírá dílo, se kterým se hodlá seznámit. Výjimku představují tzv. intervenční umělecké akce (→happening, →pouliční divadlo, →site-specific, →alternativní divadlo), které naopak pracují s publikem, jež si tvůrci záměrně (mnohdy účelově) volí podle situačního, časového, lokálního či sociálního klíče (např. divadlo na nádraží, na tržišti apod.). Jistým případem toho je i tzv. **\*klaka** (z franc. *clique*) – publikum, které je navedeno, aby při představení reagovalo předem domluveným způsobem. Podobné neautentické, předstírané, mystifikačně hrající „publikum“ (diváci v roli diváků) používá někdy i televize, smíchové reakce fiktivního publika pak i rozhlas.

Zakoušení divadelního díla předpokládá navázání a udržení →kontaktu mezi tvůrci a publikem. Povaha zakoušení v divadle funguje na principu zpětné vazby: divák od představení očekává, že ho povede k zábavě, poznání atp., a představení pak naopak vyžaduje něco od něho. Podle Z. Hořínka je předpokladem divadelního působení skutečnost, že divák se musí přidat. Divák proto musí věnovat pozornost dění na jevišti, do kterého se svými případnými reakcemi (i případnou pasivitou) zapojuje (→hra). Každá smysluplná divadelní komunikace nese divákovi (účastníkovi a svědkovi divadelního díla) možnosti nějakých rozhodnutí. Divák se jako interpret má možnost svobodně pohybovat v celém prostoru divadelního díla (představení-hry) a během této hry svoji interpretaci zvláštním způsobem nalézt, resp. vynalézt. Podle H.-G. Gadamera je úlohou herce vést diváka tak, aby ho vážné možnosti hry nemohly přehráť.

Vzhledem k tomu, že lze diferencovat dva krajní póly

► Blatner, A.: *Psychodrama*, in *Current Psychotherapies*, Illinois 1989; Buchanan, D. R.: *Psychodrama*, in T. B. Karasu (ed.), *The psychiatric therapies: Part 2, The psychosocial therapies*, Washington 1984; Kratochvíl, S.: *Psychoterapie. Směry, meto-*

divadla (divadlo, které publikum maximálně aktivizuje, vtahuje do hry – např. →happening, →pouliční divadlo; a divadlo, které si publika naopak víceméně nevšimá, \**divadlo čtvrté stěny*), lze podle způsobu přístupu k divadelnímu dílu rozlišovat také dva typy diváků: ty, kteří se pokoušejí o rozumění, a ty, kteří pouze pasivně odse-  
dí čas. lj

► Gadamer, H.-G.: Pravda a metoda, in Petříček, M. – Major, L. (ed.): *Myšlení o divadle II.*, Praha 1993; Hořínek, Z.: *Dráma, divadlo, divák*, Bratislava 1995; Jungmannová, L.: Divadlo pro hráče, in *Svět a divadlo* 1995/1; Osolsobě, I.: *Mnoho povyku pro sémiotiku*, Brno 1992.

## [q]

### QUODLIBET

(z lat. *quod libet* – to, co se líbí) je **makrostrukturální i obsahový žánr**, který má zároveň výrazné **modálně-genetické charakteristiky**. Inscenace je složena z již hoto-  
vých, relativně disparátních částí na způsob →revue, představení (koncert) má komický či humorně zábavný ráz.

V hudbě 16. a 17. století jde o žertovné spojení písní, které se v různých hlasech zpívaly současně. Nový způsob quodlibet představovalo postupné seřazení různých skladeb (madrigalů, chansonů aj.) do humoristického celku.

V českém divadle 1. polovině 19. století též pod názvy \**všeličehochut'* nebo \**potpourri* smíšený pořad (v obou zemských jazycích) mluvených a zpívaných, tančových a mimovaných čísel. Provozoval se jako celé představení, nebo ve →fraškách a hrách se zpěvy fungoval jako finále prvního jednání. Výhodou quodlibetu bylo, že se nemusel zkoušet. Ve 40. letech zastupovaly hudební složku quodlibet zásluhou Tylovou hlavně lidové a národní písně, v letech 50. to byly častěji operní árie, v 60. letech pak převážil quodlibet písňový. Nejoblíbenější zpěvní části quodlibet zařadil F. Škroup do sbírek *Věvec ze zpěvů vlasteneckých*, resp. *Věvec I–V*, Praha 1835–39 (reed. J. Plavec, 1960), takže se pak rozšířily i mimo divadlo. *jk*

► Laiske, M.: *Pražská dramaturgie. Česká divadelní představení v Praze do otevření Prozatímního divadla 1–2*, Praha 1974.

matická hra má své kořeny v teatralitě obřadů přírodních národů, a protože evropská divadelní kultura navazuje, stává se fenoménem spoluvytvářejícím evropskou divadelní kulturu. Historicky můžeme evropské kultuře rozlišovat: a) období postupování antické hry a kultovních projevů mýtových kultur; období latentního prostoupení dramatické hry a diva- vácky viditelné v případech → improvizace, \*im- *provaného divadla* a \**extemporovaného divadla*), končí závěrem 19. století před \**Velkou divadelní* *hou* a které dramatickou hru ukazuje hlavně jako *oni hereckou techniku a jako zdroj komediálních* *h; c) období po Velké divadelní reformě, kdy se* *tická hra stává základním, samostatným divadel-* *odem.*

Historicky do Velké divadelní reformy můžeme za- *drmatickou hru hlavně jako situační (i orální* *ni) improvizaci, kterou můžeme předpokládat již* *ukci staré antické komedie, → satyrského drama-* *nímů a → pantomimů, a dále pak ve starořímském* *alském lidovém divadle. Dramatická hra vytváří* *diální projevy lidové kultury ve středověku, kde* *mprovizace součástí poetiky (tzv. \**lidová směcho-** *ura M. M. Bachtina – karnevalové slavnosti, smí-* *obřady aj.). Improvizované divadelní projevy jsou* *telné též ve středověkých → miráklech (\**farce** *), → mystériích a → moralitách. Jedním z*

archolů podílů improvizace (a *ktuře představení je* *eti se dramatická* *ideňského lidového* *ch komediálních po* *perla, Taddádra aj.),* *ho lidového divadla, j* *ni spolutvůrci, se zde v* *ilostí a satirickou kriti* *virá prostor pro svobodn* *podílem divácké partici* *eti přichází ukončení imp* *promisní řešení vzniká tzv.* *ré se stává oblíbeným od 70* *vinu 19. století a které přežívá* *ilich (u nás ve 20. století na t* *vším V. Burian a V+W).*

is, R.: *Hry a lidé*, Praha 1998; Černý *o fenomenologii hry*), Praha 1968; *E* *mizanscény I. a II.*, Bratislava 199 *ako hra*, Brno 1970; Millarová, S.: *P* *78; Osolsobě, I.: Sdílené světy: Hra jak* *mu*, in *Host* 1995/6; Pernica, A.: *Okamž*

jako jeden z nutných prvků našeho života, procesu tvorby herecké postavy a divadla vůbec, in Čunderle, M. (ed.): *Hic Sunt Leones*, Praha 2003; Vyskočil, I.: Otevřme na sebe průvan, in *Divadelní noviny* 2004/4.

**DRAMATICKÁ OSOBA A HERECKÁ POSTAVA**

jsou klíčové pojmy *Estetiky dramatického umění* (1931) O. Zicha. Tímto aparátem jsou odlišeny tři fenomény divadelní interpretace dramatu: tvůrce znaku (herec), znak postavy (audiovizuální herecká kreace – „herecká postava“) a význam tohoto znaku (postava zobrazená hereckou kreací – „dramatická osoba“). Pojem herecká postava byl důležitý v době, kdy nebyla běžně identifikována a uznávána obecná znakovost každého uměleckého díla. „Herecká postava“ je znakem, jehož designátem je „dramatická osoba“. Vizualní složku herecké postavy nemusí ovšem tvořit pouze hercovo tělo (včetně kostýmu, masky apod.), může být tvořena i → loutkou. pp

**DRAMATICKÁ SITUACE**

(angl. *dramatic situation*, franc. *situation dram* něm. *dramatische Situation*) je souhrn *relací*, trvajících po jistý časovně než *výstup* (→ d

nižší, 751-1

sna  
Sh  
atické  
ní  
ními  
š, kostý-  
a hudbou  
výchově je dů-  
kami řízení výuky.  
názádání instruk-  
tická výchova zejména  
děti verbálně) a metody  
roli (učitel sám vstupuje do  
interakci s ostatními).

Je se věnují především periodika  
1964–1974) a Tvořivá dramatika  
ická výchova se od počátku 90. let  
na pražské DAMU (katedra výchovné  
brněnské JAMU (ateliér dramatické vý-  
o specializace na některých pedagogických  
(zejména na katedře primární pedagogiky  
na katedře primární pedagogiky PedF Ostrav-  
diverzity, na PedF Západočeské univerzity v Plzni  
jp

► Bláhová, K. – Vacek, P.: *Uvedení do systému školní drama-  
tiky*, Praha 1996; Bolton, G.: *Towards a Theory of Drama in*

► Beckmann, B.: *Dynamics of Drama. Theory and Method*  
Analysis, New York 1970; Eiam, K.: *Quest-ce que l'unité  
and Drama*, London 1980; Jansen, S.: *Quest-ce que l'unité  
on dramaturgique?*, in *Opis Literarum* 1973/4, s. 235–262; Kern,  
k rozporování i režisérského o talentu i sým.  
dramatickou je jejich scénická i sým.  
o dhalování i situacím, jakož i schopn  
celků, a truzi, kteří si naopak za  
bunou u dramatickou i situacím, jakož i schopn  
ta, kteří koncipují i inscenaci v  
formaci v situace scénické. Je  
dramatických situacích, o něž s  
Část praktické i scénické. Je  
je pro drama a dramaturgii  
z toho, že nikoli o děj n  
množství proměnných  
ani v výskumné práci  
společně v tomto  
ho typu (např.  
ně je tomu  
jov je tomu  
ne je tomu  
ně je tomu  
ně je tomu

## 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 Colombie 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

théâtre théâtral. In: Maske und Kothurn 15/16 (1969); Kurtz, M.: Jacques Copeau. Paris 1950.

Gérard Schmalz

**Theatralität** Bezeichnung für das dem Theaterprozess im Unterschied zum (dramatischen) Text, aber auch zu reproduzierenden Künsten Spezifische: die kombinierte Vielfalt unterschiedlicher Zeichensysteme wie Lidat, 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. Bezieht sich auf den gesamten Inszenierungstext minus den dramatischen oder sonstigen vorgegebenen linguistischen Text. Die Inszenierung bestimmt auch das vorgegebene Textmaterial. Durch Stimmmart, Sprechweise, Lautstärke, Tempo, räumliche Disposition werden die sprachlichen Zeichen modifiziert, ergänzt, gedeutet. Der Begriff 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 musste. 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 Hinzufügen neuer Elemente.

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

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 Toro, 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 Experience. 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.

**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 → Chamberlain'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 Kehr

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

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. Iljine, 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 interniert war, 1808–13, dem Jahr des Aufhebungsverbots durch die Regierung. Im Zusammenhang mit der Antipsychiatriebewegung 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 Gestalttherapie Fritz Perls', die Encounter-Begegnung 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 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 P. in Alltagskultur, Therapie, Theater sowie als gruppenspezifisches Instrumentarium um für sozialpsychologische Feldforschung, soziotherapeutische Projekte zeigt seine Vielfältigkeit und methodische Flexibilität, die bedeutende Theaterregisseure unserer Zeit zu nutzen gewusst haben wie Pina Bausch (→ Tanz) George Tabori (\* 1914), ebenso das → Squat Theatre und zahlreiche Gruppen des Open Theatre in New York, aber auch die breite soziokulturelle Bewegung der Animations Culturelle in Frankreich.

Bosselmann, R. u. a.: Variationen des Psychodramas. Meezen 1993; Burkart, V.: Einführung durch Aktionen. Wien 1972; Feldhendler, J.: Psychodrama und Theater der Unterdrückten. Frankfurt a. M. 1987; Gessmann, H.: Weibliche Philosophie dt. sprachiger Psychodramaliteratur. Hamburg 1997; Internationale Zeitschrift für analytisches Psychodrama. Jg. 1 ff. Duisburg 1997; Jones, Ph.: Drama As Therapy: Theatre As Therapy. New York 1996; Labouvie, Y. M.: Psychodrama. Trier 1994; Lammers, K.: Verkörpern und

Öttingen 1998; Leutz, G.: Psychodrama. Tübingen 1974; Leveton, E.: Mut zum Psychodrama. Hamburg 1996; Marschall, B.: «Ich bin der Herr». Von der Stegreifbühne zum Psychodrama. Wien u. a. 1988; Monodrama. Erläuterungen. Farkas, Ch. Jorda. Wien, New York 1996; Moreno, J. L.: Der Königsroman. Potsdam 1993; ders.: Das Stegreiftheater. Potsdam 1993; Who Shall Survive? Beacon House Press. New York 1993; Petzold, H.: Das wandelnde Psychodrama. In: Therapie, Pädagogik und Wirtschaft. Paderborn 1972; Psychodrama. Jg. 1 ff. Köln 1988 ff.; Scategni, W.: Psychodrama. Solothurn 1994.

Barbara Ruster

**Publikum** Das P. als Gemeinschaftserfahrung ist die Voraussetzung für den theatralischen Wirkungsprozess. In der öffentlichen Theater als Spiel und dem P. in der Zuschauer besteht eine dialektische Beziehung: Theater ist stets Spiel vor den Zuschauern, erst in der Spannung von Zuschauern zu Zuschauern ereignet sich die Handlung. In der Theatergeschichte wandeln sich vielfach soziale Funktionen und die Form der kommunikativen Beteiligung des Ps; der Grundbestand aus Spiel und Zuschauen blieb dabei unberührt (→ Antikes Theater, → Theater, → Chin. Theater, → Ind. Theater, → Afrik. Theater, → Mittelalterliches Drama und Theater des Mittelalters, → Theater der Neuzeit, → Theater im 20. Jh., → Höfisches Theater, → Schultheater, → Jesuitentheater, → Arbeitertheater, → Kindertheater, → Frauentheater, → Volksbühnen-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; Arnott, 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.:



## Pulpitum

Le Public du théâtre et son histoire. Paris 1964; Dolan, J.: *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor 1988; Dressler, R.: *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand*. Berlin 1993; Fischer-Lichte, E.: *Die Entdeckung des Zuschauers*. Tübingen u. a. 1997; Gurr, A.: *Playgoing in Shakespeare's London*. Cambridge 1996; Guy, J. M.: *Les Publics de la danse*. Paris 1991; ders.: *Les Publics du théâtre*. Paris 1988; Harth, H.-A.: *Publikum und Finanzen der Theater*. Frankfurt a. M. 1982; Kindermann, H.: *Die Funktion des Publikums im Theater*, Wien 1971; ders.: *Die Karikatur als Quelle der Publikumsforschung*. Wien 1975; ders.: *Das Theaterpublikum*. 3 Bde. in 4. Salzburg 1979–86; Kolb, E.: *Agora und Theater, Volks- und Festversammlung*. Berlin 1981; Langenstein, K.-D.: *Theater und Polis*. Diss. FU Berlin 1983; Lough, J.: *Paris Theatre Audiences in the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London 1957; Mahal, G.: *Auktoriales Theater – die Bühne als Kanzel*. Tübingen 1982; Mélése, P.: *Le Théâtre et le public à Paris sous Louis XIV*. Paris 1934; Pavis, P.: *Semiotik der Theaterrezeption*. Tübingen 1988; *Les Publics des grandes salles polyvalentes*. Hg. A.-M. Gourdon. Paris 1991; Schmid, W.: *Theater für ein neues Publikum*. Diss. Köln 1978; Schölling, T.: *Das gesellige Vergnügen Theater*. Diss. Berlin 1987; *Theater und Öffentlichkeit*. Hg. F. R. Stuke. Münster 1989; *Das Theater und sein Publikum*. Wien 1977; *Théâtre, Public, Perception*. Hg. A.-M. Gourdon. Paris 1982; *Théâtres et jeunes publics, 1970–80*. Brüssel 1981; Vallauri, C.: *Il pubblico in palcoscenico*. Roma 1980.

Roswitha Körner/Red.

**Pulpitum** Lat. Bezeichnung für Bühne; daneben auch scaena.

Red.

**Puppentheater** Entweder stumme, mit Musik untermalte oder mit menschlichen Stimmen unterlegte Form des Theaters, bei der an die Stelle von Men-

schen 2- bzw. 3-dimensionale Figuren treten, die auf verschiedene Weise den Spielern bewegt werden können. Die Puppe (von lat. <pupa> = Mädchen) nur plastische Figuren bezeichnet wird in der Forschung zunehmend der Terminus «Figurentheater» verwendet. Material, Art der Figuren und ihrer Bewegung haben zu verschiedenen Klassifizierungsversuchen geführt wie Stabpuppe mit plastischen Figuren (→ Handpuppe) → Stab- oder Stockpuppe, → Marionetten- oder Spiel mit 2-dimensionalen Figuren (→ Schatten-, Schemen-, Silhouetten- theater, → Papiertheater, → Mechanisches Theater). Überschneidungen mit anderen Theaterformen dabei nicht zu vermeiden.

Zeit und Ort der Entstehung des Puppentheaters liegen im Dunkeln. Anzunehmen ist jedoch, dass die einzelnen Formen zu verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Orten entstanden sind, gegenseitige Beeinflussungen sind schwerlich zu belegen. Bereits antike Zeugnisse weisen auf die Existenz des Puppentheaters in Griechenland und Rom. Das Marionettentheater hindurch zur Imitation des Menschlichen benützt wurde, besaß es schon seit der Antike eine eigene, sich auf die spezifischen Möglichkeiten des Puppentheaters in Europa erst seit der Mitte des 19. Jh.s. Neuerdings wird es zunehmend auch im pädagogischen und psychotherapeutischen Bereich eingesetzt (→ Maskentheater). Künstliche, nicht notwendige Stilisierung der Puppentheater ermöglicht es z. B., einzelne Wesenszüge des Menschen hervorzuheben und sie über eine permanente «Verfremdung» des theatralischen Geschehens zu verdeutlichen. Seine Blütezeit erlebte das P. im 18. und 19. Jh., als auch Künstler wie Goethe und Kleist sich damit zu beschäftigen begannen. Das Marionettentheater hat das P. in seinen verschiedenen Ausprägungen auf vielfältige Weise beeinflusst. Hingewiesen werden soll dabei nur auf die Benützung von überdimensionierter Puppen beim Bread and Puppet Theatre, Experimente mit Figuren in den Karikaturen «Chat Noir», → «Schall und Witz» und → «Die Elf Scharfrichter», das Zusammenspiel von Schauspielern mit lebensgroßen, offen geführten Puppen bei der → Handspring Puppet Company. Andererseits hat das moderne P. zahlreiche Anregungen durch das Theater erfahren und weiter ausgebildet. Beiträge von Bühnenbildnern und Regisseuren wie Appia und Craig sind zu nennen wie auch die Versuche mit Marionetten am Bauhaus. Autoren wie Bertolt Brecht und Puccini, bildende Künstler wie Klee, Schlemmer, Kandinsky und andere haben zur Erneuerung und eifrigen Entwicklung des modernen Puppentheaters ebenso beigetragen wie Puppentheater in P. Brann, M. Jacob, A. Aicher, Hans-Joachim und S. Oblaszow). Besonders in der DDR wurde das P. in den ehemaligen sozialistischen Staaten, wo neben staatlichen Bühnen auch Fachhochschulen für Puppenspieler durchzuführen wurden. Wie sich das P. in diesen Ländern bzw. ihren «Nachfolgestaaten» entwickeln soll, bleibt abzuwarten. In der DDR gab es zeitweilig mehr als

## Puppentheater

12 P., die entweder als selbständige Sparte einem Theater angeschlossen waren oder über ein eigenes, technisch meist gut ausgerüstetes Haus und ein größeres Ensemble verfügten. Diese staatl. Förderung wurde zunächst durch das sowjetische Vorbild angeregt, dessen P. sich in opulenten Spielstätten und vor einem großen Publikum präsentierte. In der DDR entstanden P.-Ensembles mit strikter Spezialisierung (Regisseur, Ausstatter, Dramaturg usw.); gleichzeitig wurden die kleinen, privat geführten Wandertruppen ausgeschaltet. Obgleich es gerade auf ostdt. Gebiet noch nach 1945 eine lebendige Tradition des P.s gab, meist als Familienunternehmen über Generationen geführt, konnten nur wenige dem Druck der Verstaatlichung ausweichen. Sie blieben über Jahrzehnte die einzigen Privattheater der DDR. – Die arbeitsteilige Professionalisierung der Puppenspieler erlaubte ein anspruchsvolles Repertoire. So konnten auch Stücke ohne parodistische Ulk und dramaturgische Abstriche inszeniert werden, die herkömmlich dem «Menschentheater» vorbehalten sind (Strindbergs *Fräulein Julie* oder Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches*). Seit etwa 1980 gab es auch private Einzelspieler, die fast vergessene Techniken oder in Deutschland wenig bekannte Formen des P.s ausprobierten und so zur künstl. Herausforderung für das institutionalisierte P. wurden.

Während in Asien Puppenspieler eine sozial geachtete Stellung hatten, waren es in Europa seit dem Mittelalter



## Periakten

lage der Prinzipien des → Environmental 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 Mord an 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*. New York 1978; ders.: *Performance Group Dionysus in 69*. New York 1970; ders.: *Performance Theory*. London (rev.) 1994; ders.: *Theater Anthropologie*. Reinbek 1990; Shank, T.: *American Alternative Theatre*. London 1982.

Dieter Hagen

**Periakten** Teil der Bühnenausstattung des hellenistischen Theaters. 2 prismenförmige, drehbare, auffallend 3 Seiten bemalte Ständer. Zeitpunkt der Einführung (nicht vor der hellenistischen Zeit), Standort (wahrscheinlich an den Parodoi) und Funktion (Anzeige des Szenenwechsels durch Drehung in einem anderen, den neuen Schauspielenden Bild oder Anzeige der Herkunft der durch die jeweilige auftretenden Person) sind unsicher. P. wurden im 16. Jh. wieder aufgenom- men – zuerst in Italien durch Bonaventura Buontalenti (1536–1608) in Florenz, dann auch durch Josef Furttenbacher (1591–1667) mit seiner in Ulm gebau- ten und im *Mannhaften Kunstspiegel* (1603) beschriebenen Telari-Bühne. Zur gleichen Zeit wird diese Bühnentechnik durch Jean Dubreuil, 1602–70, in Frankreich und Polen verbreitet. Die P. ursprünglich für nur 3 Bühnenhinter- vorgesehen waren, wurden sie später mit übereinandergelegten Stoffbahnen ausgestattet, die bei Szenenwechseln gerollt werden konnten. Doch wurden die unpraktischen und unhandlichen bald zugunsten selbständig aufgestell-

ten Bühnen aufgegeben, und zwar durch Bruffista Aleotti (1546–1636) und Giacomo Torelli (1608–78) im Nolo-Theater in Venedig 1641.

Wagner, W.: *The Roman Stage*. London 1955; Weller, E.: *Periakten im griech.-röm. Theater*. München 1972.

Bernard Poloni/Bernd Seidensticker

**Periakten** Griech.: das Ganze, der Inhalt (→ Jesuitentheater). Seit Ende des 16. Jh. ausführliches gedrucktes Programm für die lat. Aufführungen der Jesuitenkollegs und anderer Ordens-theater. Verfasst vom Choragus in der Landessprache oder zweisprachig. Auf 2–3 Seiten. P.n. enthalten Titel, Widmung, Namen der veranstaltenden Organe, zu deren Gunsten die Prämien zu werden, Datum der Aufführung, Argumentum (meist Zitat aus der Handlung benutzten Quelle), In- halt, Besetzung, Szenarium und Verzeichnis der Mitwirkenden. Erstmals in die- ser Form bei einer Jesuitenaufführung *Der Triumpf des Heiligen Michael* (München 1603).

Wagner, K. W.: *Schul- und Ordens-theater am Ende des 16. Jh.*. Klagenfurt 1965; Eberhard, W.: *Prospekte [Periochen] zu Schulkomödien*. *Serapeum* 23 (1862), S. 168–76; 28 (1863), S. 197–40; Kindermann, H.: *Das Theater in der Zeit*. Salzburg 1959; Szarota, E. M.: *Das Theaterdrama im dt. Sprachgebiet*. 4 Bde. München 1973–87; Weller, E.: *Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiet der dramatischen Kunst*. In: *Monatsschrift für die Geschichte der Wissenschaften* 25 (1864) und 27 (1866).

Ingeborg Janich

## Person

**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 verkörperte, 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.en.

Um einen Überblick, aber auch eine nähere Bestimmung zu erhalten, bedarf die Vielzahl und Mannigfaltigkeit dramatischer P.en einer Typologie. So unterscheiden sich z. B. die P.en des geschlossenen von denen des offenen Dramas durch folgende Kennzeichen: Die P.en 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.en 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-persönlichen 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 P.en selbst bedürfen dieses Anhalts, dieser 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 P.en 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 P.en nie zahlreichen Handlungskreis. Aus ihrer starren, präzisen Konfiguration entlassen, würden sie ihren Sinn, ihre Rolle, verlieren.

Im Gegensatz dazu stehen die P.en 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 P.en nach dem Prinzip, das Ganze in Ausschnitten zu zeigen. Die P.en 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 bestes 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 Typologie der Personifikation – Typ – Individuum. Die abstrakteste ist die Personifikation, die sich im mittelalterlichen → Moraltendrama und in den barocken geistlichen Spielen der Jesuiten (→ Jesuitentheater) als dominante Form der Personenkonzeption offenbart. Die P. geht in in der Funktion völlig auf. Sie ist Teil eines allegorischen Systems. Der Typ stellt eine weitere Etappe dar. Er ist eher 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

zum heutigen → Boulevardtheater der Vertreter. Das moderne Theater hat 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: Bauer, Vater, Sohn, Richter, Arme, jeder Jedermann usw. Das Individuelle als Spielart der P. dominiert die Dramaturgie des Naturalismus, verbirgt sich trotz aller Lebenswahrscheinlichkeit und Realitätstreue die Absicht, das einmalige und Unwiederholbare herzubringen. – Im Brecht-Theater Gemeinheit der P.en oder Aufspaltung der Figuren (Shen-Te/Shui-Ta, Puntilla, Lämmel) 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 Zeichen und Bedingung ihrer Vitalität» (Abirached).

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

Adriana Hass

**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 Bosehaus 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