universität wien

Dissertation

Titel der Dissertation

Die Idee des Nationaltheaters in Katalonien: kulturelle Konstrukteure seit 1946

Verfasserin

Mag. Ingrid Haider

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt	A 092 236 352
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt	Romanistik Spanisch
Betreuer	Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz

Für Jaume Rojas Gibert

Mein besonderer Dank gilt

o. Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz, dem Betreuer der Arbeit,
ao. Univ.-Prof. Dr. Heinrich Stiehler,
Maria Anna Haider und Gerhard Haider, meinen Eltern,
Emilia Gibert Arissa und Josep Rojas Ribas,
Teresa González Borrajo,
Carles Battle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Xus Estruch, Feliu Formosa, Enric Gallén, Josep Pere Peyró, Domènec Reixach, José Sanchis Sinisterra, Salvador Sunyer
und allen Freunden, die mir mit Rat und Tat zur Seite gestanden sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort **1**

2. Grundlagen **6**

2. 1. Methode und Ausblicke 6
2. 2. Forschungsbericht 13
2. 3. Kulturpolitik als Instrument der Identitätsfindung 18
2. 3. 1. Historische Beispiele der öffentlichen Kunstförderung und der Entwicklung von Nationaltheatern 18
2. 3. 2. Ökonomische Sichtweisen der Kunstförderung 24
2. 3. 2. 1. Argumente für öffentliche Kunstförderung 24
2. 3. 2. 2. Schwierigkeiten und Probleme der öffentlichen Kunstförderung 28
2. 3. 3. Die „kreative" Stadt und das „kreative" Land 31

3. Kulturpolitik nach dem Modell der UNESCO: das Interesse an der Kultur **35**

3. 1. Historische Konzepte des Begriffs der Kultur 37
3. 2. Die katalanische Kultur und ihre symbolische Ordnungsmacht 40
3. 2. 1. Sprache und Kultur 41
3. 2. 1. 1. Sprache als Integrations- oder Ausgrenzungsfaktor in Katalonien 41
3. 2. 1. 2. Sprachpolitik als Kulturpolitik 43
3. 2. 1. 3. Sprachkonflikt in Katalonien 47
3. 3. Katalanismus in der Gesellschaft 50
3. 4. Volkstheatertraditionen und Funktionen des Theaters 52

4. Nationaltheater im Widerstand oder die Suche nach einer eigenen katalanischen Theatersprache während des Franquismus **56**

4. 1. *El Teatre Viu*, ein soziologisches Experiment für das katalanische Theater 62

4. 2. *Agrupació Dramàtica de Barcelona* (ADB) als bürgerlicher Versuch eines katalanischen Nationaltheaters 66
4. 3. Die *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* (EADAG) als Suche nach einer eigenen Sprache des katalanischen Theaters 71
4. 3. 1. Die Theaterschule EADAG 72
4. 3. 2. Das Modell des epischen Theaters 74
4. 3. 3. *La Companyia Adrià Gual* 78
4. 4. *Teatre Experimental Català*: zwischen dem absurden und dem epischen Theater schwankend 81
4. 5. Sozialpolitische Anliegen anderer Gruppen des *teatre independent* 84
4. 5. 1. Die Volkstheatergruppen *Pipironda* und *Gil Vicente* 84
4. 5. 2. Der Koordinationsversuch der *Grup de Teatre Independent del CICF* und Dezentralisierungsbestrebungen 87
4. 6. Der Theaterpreis Josep M. de Sagarra sowie die Preise der Städte Reus, Sabadell und Granollers 91
4. 7. Damalige Überlegungen zum Katalanischen als Aufführungs- und Produktionssprache 96
4. 8. Verschiedenste Gruppen des *teatre independent* und die *Operació Off-Barcelona* 98
4. 9. Synthese 99

5. Das Theater Ende der 60er und 70er Jahre: Bühnen, ästhetische Richtungen, Institutionen, Kollektive und der *Congrés de Cultura Catalana* 104

5. 1. Aufführungsorte und -schwierigkeiten des *teatre independent* 104
5. 2. Neustrukturierung und Ambitionen des *Instituts del Teatre* 106
5. 3. Ästhetische Richtungen 108
5. 3. 1. Das Verhältnis zum Publikum durch den Gebrauch neuer ästhetischer Formen 113
5. 3. 2. Das gestische Theater 116
5. 4. Krise und Bestand des *teatre independent* 119
5. 5. Der instutionelle Versuch eines Nationaltheaters während der Diktatur: *Teatro Nacional de Barcelona* (1968-1975) 120

5. 5. 1. Die erste Zeit des *Teatro Nacional Calderón de la Barca* 1968-1970 122
5. 5. 2. Ein zweiter Versuch: Das *Teatro Nacional Àngel Guimerà* 1970-1972 125
5. 5. 3. Die letzte Etappe des TNB 129
5. 6. Theatergruppen und -strukturen während der *Transició* 132
5. 6. 1. Die Bewegung der *Assemblea* 133
5. 6. 1. 1. Der Theaterstreik von 1975 133
5. 6. 1. 2. Das *Festival Grec* 1976 als Volksfest 134
5. 7. *El Congrés de Cultura Catalana*: Kulturpolitik als Mittel der Wiederherstellung eines Landes 136
5. 7. 1. Rekonstruktion der Theaterstrukturen 138
5. 7. 2. Die Grundzüge eines *Teatre de Catalunya* nach dem *Congrés de Cultura Catalana* 140
5. 7. 3. Weitere Analysen und Forderungen zur Situation des Theaters 142
5. 8. Synthese 143

6. Die Institutionalisierung des Theaters in den 80er und 90er Jahren 148

6. 1. Ein Überblick 148
6. 2. Das *Teatre Lliure* 151
6. 3. *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* (CDGC) (1981-1997) 158
6. 3. 1. Das erste Jahr des *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* 158
6. 3. 2. Die Neustrukturierung des CDGC 1982-1988 161
6. 3. 2. 1. Ziele und Aktivitäten 161
6. 3. 2. 2. Repertoire, Produktionen und Koproduktionen 163
6. 3. 2. 3. *Cicle Internacional de Teatre „Memorial Xavier Regàs"* und das *Teatre Obert* 169
6. 3. 2. 4. Tendenzen der Theaterleitung Bonníns 172
6. 3. 3. Gezielte Förderung der katalanischen Dramatik unter Domènec Reixach 179
6. 3. 3. 1. Neue Tendenzen des CDGC und auf den Bühnen Barcelonas, *Borses d'ajut* für katalanische AutorInnen 179

6. 3. 3. 2. Produktionsbedingungen und ästhetischer Kontext der katalanischen zeitgenössischen Dramatik im Rahmen des CDGC und der *Sala Beckett* 182
6. 3. 3. 3. Tourneen, Koproduktionen, internationale Zusammenarbeit und Dramatik 190
6. 3. 3. 4. Das Kennenlernen der eigenen Tradition mit klassischen katalanischen Stücken 195
6. 4. *Teatre Català de la Comèdia* oder *Teatre Poliorama* 199
6. 5. Theaterpolitik der *Generalitat* 1980-2003 204
6. 5. 1. Geschichtliche und strukturelle Anmerkungen 204
6. 5. 2. Gründe für Förderungsmaßnahmen, Förderungsarten und Institutionen 206
6. 5. 3. Angestrebte Wiederherstellung der theatralen Infrastruktur und Dezentralisierung 210
6. 5. 4. Subventionspolitik der *Generalitat* 214
6. 5. 5. Kritiken und alternative Konzepte 224
6. 6. Die Theaterpolitik der Zentralregierung 227
6. 7. Die Situation des privaten Theatersektors 228
6. 8. Synthese 232

7. *Teatre Nacional de Catalunya* 236

7. 1. Das Theater in der Nähe oder Distanz zur Bevölkerung/zum Publikum 236
7. 1. 1. Ein Theater für das Volk 239
7. 1. 2. Das Projekt „öffentliches Theater“ 241
7. 1. 3. Legitimierung eines katalanischen Nationaltheaters 244
7. 1. 4. Die Architektur des *Teatre Nacional de Catalunya* 248
7. 1. 5. Philosophie und Wirkung der Säle und Eingangshalle 250
7. 2. Die Programmierung des TNC unter Josep Maria Flotats 253
7. 2. 1. *Àngels a Amèrica* von Tony Kushner, *L'auca del senyor Esteve* von Santiago Rusiñol und die Programmierung des ersten Jahres 254
7. 2. 2. Der Fall „Flotats“ 256

7. 3. Die Programmierung und Positionierung des TNC unter Domènec Reixach 259
7. 3. 1. Gegenwartsdramatik 264
7. 3. 1. 1. Das Projekt T6 267
7. 3. 1. 2. Multidisziplinäre Stücke, gestisches Theater 274
7. 3. 2. Revision der katalanischen „klassischen" AutorInnen 275
7. 3. 2. 1. Sagarra, Guimerà und Puig i Ferreter in der *Sala Gran* 277
7. 3. 2. 2. Oliver, Iglésias, Puig i Ferreter, Verdaguer und Ruyra in der *Sala Petita* 281
7. 3. 3. Universale Dramatik 286
7. 3. 4. Theater für die ganze Familie: Marionettentheater, Zirkus 291
7. 3. 5. Tanz, Musik, Oper und Musicals 292
7. 3. 6. Dezentralisierungstendenzen des TNC 294
7. 3. 7. Kritik am TNC 297
7. 4. Die Programmierung und Positionierung des TNC unter Sergi Belbel 304
7. 4. 1. Sprachpolitik des TNC 308
7. 4. 2. Kulturelles Erbe und katalanische Dramatik in den Sälen des TNC 312
7. 4. 2. 1. Die Spielsaison 2006/07 314
7. 4. 2. 2. Die Spielsaison 2007/08 317
7. 4. 2. 3. Die Spielsaisonen 2008/09, 2009/10 und 2010/11 318
7. 4. 3. Das Projekt T6 323
7. 4. 4. Universale Dramatik 327
7. 4. 5. Tourneepolitik und Dezentralisierung 329
7. 4. 6. Tanz 333
7. 4. 7. Marionettentheater, Kindertheater, Zirkus und multidisziplinäre Stücke 335
7. 4. 8. Musicals und Konzerte 337
7. 4. 9. Schlussfolgerungen und Perspektiven des TNC 338

8. Schlussfolgerungen und Ausblicke 344

8. 1. Zur Präsenz der katalanischen Dramatik 344
8. 2. Kulturpolitik im 21. Jahrhundert – eine Synthese 348
8. 2. 1. Institutionalisierung und Internationalisierung 348
8. 2. 2. Soziale Verbreitung von Kultur 353

8. 2. 3. Dezentralisierung von Kultur in Katalonien und im katalanischen Sprachgebiet 356
8. 3. Abschließende Überlegungen 360

9. Anhang 366

9. 1. Abkürzungsverzeichnis 366
9. 2. Programmation TNC 1996/97-2010/11 368
9. 2. 1. Direktion: JOSEP MARIA FLOTATS 1996/97-1997/98 368
9. 2. 2. Direktion: DOMÈNEC REIXACH 1998/99-2005/06 369
9. 2. 3. Direktion: SERGI BELBEL 2006/07-2010/11 380
9. 3. Auszüge von Interviews 389

10. Literaturverzeichnis 426

10. 1. Primärliteratur 426
10. 2. Sekundärliteratur 428

Kurzfassung

Summary

Lebenslauf 2012

1. Vorwort

Nach dem Tod Francos im November 1975 atmeten die links engagierten katalanischen Künstlerkreise auf. Denn ihre Kultur war jahrzehntelang unterdrückt und unter Zensur gestellt worden. Eine neue Zeit brach an und ein neues Land sollte entstehen. Nicht nur wollten die katalanischen Theatergruppen den öffentlichen Raum erobern und mit ihren Bildern und ihrer Kreativität beleben, es galt vor allem auch von Seiten der öffentlichen Institutionen ein Land nach eignen politischen Vorstellungen zu schaffen und den *Franquismo* zu vergessen. Die Idee, ein katalanisches Nationaltheater zu realisieren, gewann damit konkrete Umsetzungsmöglichkeiten und das Theater einen besonderen Stellenwert im Aufbau eines Landes. Doch bei dem Versuch, von vorne zu beginnen, entstanden auch Lücken in der Erinnerung und heftige Diskussionen, um das jeweilige kulturelle Erbe.

Diese Arbeit geht von dem künstlerischen Widerstand während der Franco-Diktatur aus. In einem historischen Überblick werden die Bemühungen bestimmter Theatergruppen, ein katalanisches Theater zu bewahren und ein nationales Theater zu erschaffen, gezeigt. Mein Forschungsinteresse richtet sich auf die Institutionalisierung des Theaters, die von den öffentlichen Stellen seit den 80er Jahren massiv betrieben wurde, mit besonderer Konzentration auf das katalanische Nationaltheater. Eine Frage wird sein, welche Absichten und Ziele diese Akteure verfolgten und verfolgen. Interessant ist die gesellschaftliche Textur, die sich Katalonien nach dem Ende der Diktatur und vor allem ab dem Anfang der 80er Jahre mit den ersten demokratischen Wahlen geben will und wie sie diese zur Schau stellt. Das Theater als visuelles Genre eignet sich für die Idee „Katalonien” in besonderem Maße, denn es ermöglicht eine ständige Repräsentation nach außen.

Die Außenprojektion des „Katalanismus“ veränderte das Stadtbild Barcelonas, genauso wie sie Groß-Theaterprojekte entstehen ließ, die von der konservativen Landesregierung und der sozialistischen Stadtregierung durchgeführt wurden: *Teatre Nacional de Catalunya* und *Ciutat del Teatre*. Sichtbar zu werden, schien in diesem Zusammenhang der Konstruktion

wesentlich. Das Theater erhielt eine identitätsstiftende Bedeutung von Seiten der Politik.

Nicht unwesentlich erscheint es in diesem Zusammenhang dem Begriff der Identität in der katalanischen Gesellschaft nachzugehen. Ich verstehe Identität dabei im Zusammenhang von Kohärenz und Kontinuität, die sich sowohl ein Individuum als auch ein Kollektiv geben kann. Wie in einer Erzählung wird diese Identität in die Vergangenheit als auch in die Zukunft projiziert, wobei eine bestimmte Handlungsfähigkeit von Seiten der Individuen und der gesellschaftlichen Institutionen Voraussetzung ist. Gerade um diese Handlungsfähigkeit wird in Katalonien stark gekämpft. 1978 trat die spanische Verfassung und 1979 das katalanische Autonomiestatut in Kraft. Seit 2006 bemühten sich sowohl die linksgerichteten katalanischen Parteien, wie die sozialistische Partei Kataloniens (PSC), die linke republikanische Partei (ERC) und die Grünen (ICV), als auch die konservative, moderat nationalistische Partei (CiU) ohne Erfolg um ein neues Autonomiestatut, um mehr Zuständigkeitsbereiche wie in der Infrastruktur zu erlangen und um den Begriff der Nation darin zu verankern. Die immer wieder auftauchenden Konzepte von „eigen", „Normalisierung" und „Nation" im öffentlichen Diskurs zeigen, wie wichtig eine kollektive Identität für die handelnden Akteure in Abgrenzung zu einer spanischen Identität ist. Wobei das Wort „Autonomie" schon auf den Kontext der Handlungsfähigkeit hinweist. Wie autonom sich nun das Land verstanden sehen will, hängt von den jeweiligen Ideologien der regierenden Parteien ab. Während die sozialistische Partei sich um ein föderales System innerhalb des spanischen Staates bemüht, ist der Standpunkt der *Esquerra Republicana de Catalunya* (ERC) ein von Eigenverantwortung, Selbstbestimmung und nationaler Unabhängigkeit geprägter. Von 2003 bis 2010 waren sie gemeinsam mit *Iniciativa per Catalunya Verds* (ICV) in einer Dreiparteienregierung vereint, was zu erheblichen Spannungen während der gesamten Regierungszeit führte. Das Konzept eines Europas der Regionen tritt vor allem bei der bürgerlichen *Convergència i Unió* (CiU) zum Vorschein, deren Parteichef Jordi Pujol Vizepräsident (1988-1992) und Präsident (1992-1996) dieser Vereinigung war und das Land von 1980 bis 2003 regierte. Dies scheint für die offiziell aus einer Föderation bestehende Partei eine mögliche Formel zu

sein, radikale Unabhängigkeitsbestrebungen zu moderieren. Das Konzept der „Nation ohne Staat“ bietet eine Übertragung von Zuständigkeiten ähnlich denen eines Staates auf regionale Ebene und ermöglicht eine Repräsentation in Europa als Regionalisten. Seit November 2010 ist Artur Mas von der konservativen CiU Präsident der *Generalitat de Catalunya*. Er scheint eine regionale oder „nationale“ Selbstbestimmung Kataloniens zu fördern. Trotz politischer Divergenzen gab es eine breite Basis im katalanischen Parlament, abgesehen von der *Partit Popular de Catalunya* (PPC), für ein neues Autonomiestatut, das auch auf eine hohe Unterstützung der BürgerInnen schließen lässt. Durch die Gerichtsurteile der spanischen Höchstgerichte[1] vom Juni 2010, die das neue Statut von 2006 als verfassungswidrig erklärten, kam es zu Unabhängigkeitsbekundungen auch von nicht nationalistischer Seite[2] und zu Großdemonstrationen in Barcelona. In dem Wunsch nach mehr Autonomie rückt aber auch die Differenz und das Ausschließen des Anderen in das Blickfeld. Die Stimmengewinne der konservativen Volkspartei, *Partit Popular de Catalunya (PPC)* und das relativ gute Abschneiden der *Ciutadans* bei den letzten Parlamentswahlen vom 28. November 2010 zeigt die Gegenwehr jener, die sich durch den katalanischen Identitätsdiskurs ausgeschlossen fühlen. Bei beiden Parteien dominierte im Wahlkampf das Thema der Benachteiligung der spanischen Sprache im katalanischen Bildungswesen. Judith Butler weist in ihrer Besprechung von Hannah Arendts „Der Niedergang des Nationalstaates und das Ende der Menschenrechte“ aus „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ darauf hin, dass mit dem Schaffen von nationalen Ideen und neuen Staaten auch neue Minderheiten produziert und ausgeschlossen werden (vgl. Butler 2007: 13). So ist es eine Frage gerade in Katalonien, wie sehr diese Vorstellung der katalanischen Nation es schafft, Minderheiten oder spanischsprachige KatalanInnen miteinzubeziehen und eine Situation zu schaffen, in der ein Recht auf Zugehörigkeit ohne verhärtete Positionen zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen und -klassen lebbar ist. Also

---

[1] Der Verfassungsgerichtshof (*Tribunal Constitucional*) annullierte in seinem Urteil die bevorzugte Stellung des Katalanischen in der öffentlichen Verwaltung und in den Kommunikationsmedien, während das Höchstgericht (*Tribunal Suprem*) darauf bestand, das Kastilische neben dem Katalanischen zur Unterrichtssprache zu erklären (vgl. Bataller/Altimira 2011: 4).

[2] In einem Interview vom Juli 2010 erklärte Salvador Sunyer, Direktor eines katalanischen Herbstfestivals, *Temporada Alta*, zwar nicht Nationalist zu sein, aber in einer solchen Situation doch immer mehr an „independènica“ zu denken (vgl. Interview Sunyer 23/07/2011).

nicht nur eine Identität gilt es zu gewinnen, sondern eine Vielzahl an möglichen Identitäten.

Der Begriff des Autonomen unterliegt in einer globalen und postmodernen Welt auch einem gewissen illusionären Charakter. Die Stabilität, die das Konzept der Identität verleihen soll, die Unabhängigkeit, die nationale Autonomie bedeutet, ist in einer Welt, wo Flüchtigkeit, ständige Wandlung und Instabilität Kennzeichen des Lebens geworden sind, in vielen Bereichen eher ein Konstrukt als eine Realität. Trotzdem stellt die Gemeinschaft „Nation“ oder „Region“ nicht nur eine imaginierte Einheit dar. Im Fall Kataloniens handelt es sich um einen mit Macht versehenen abgegrenzten, sozialen Raum, der um mehr Gestaltungsmöglichkeiten ringt. Die katalanische Identität kann als eine historische Konstruktion gesehen werden, die sich ständig im Umbau befindet.

Die vorliegende Arbeit möchte ausloten, in welchen historischen, sozialen und diskursiven Zusammenhängen die Idee eines katalanischen Nationaltheaters Bedeutung erlangte und sichtbar wurde. Wie es schließlich zum Bau eines riesigen Theaters kam und welche Funktionen dieses zu erfüllen hat. Ein historisches Herangehen an diese Institution erscheint mir notwendig, da sonst eine verdünnte Sicht auf die Verhältnisse entstehen würde. Denn die Frage nach der Repräsentation der katalanischen Kultur ist immer auch von den geschichtlichen Erfahrungen geprägt, die das Unsichtbarmachen dieser Kultur und ihrer Sprache zum Ziel hatte. Die Verteidigung der katalanischen Identität bezieht sich auf die Erfahrung der versuchten Auslöschung während der faschistischen Diktatur Francos. Wenn im Juli 2009 vor dem katalanischen Parlament von der Bedrohung, der die katalanische Sprache ausgesetzt ist, die Rede war[3], von der Gefahr ihres Verschwindens 30 Jahre nach dem ersten Autonomiestatut gesprochen wurde, wird deutlich, wie sehr es sich hier noch immer um einen Diskurs handelt, der das Überleben einer Kultur und Sprache betrifft.

[3] Der Ehrenpreisträger Joan Solà i Cortassa der *Lletres Catalanes*, der katalanischen Geisteswissenschaften, hielt auf Einladung vor dem Parlament am 1. 7. 2009 eine Rede mit dem Titel *La paraula*, in der er den schlechten „Gesundsheitszustand“ der katalanischen Sprache kritisierte. Seiner Meinung nach wirkt sich der nicht normale Zustand des Landes und seiner BewohnerInnen, im Sinne von untergeordnet und politisch nicht anerkannt, gerade auch auf die Sprache aus, deren SprecherInnen sie nicht mehr genügend beherrschen würden (vgl. Solà i Cortassa 2009: 78).

Interessant wird damit auch der Begriff der Kultur, der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, ausgehend von den Erfahrungen der Vernichtung, eine spezifische Interpretation im sozialen Zusammenleben erhält. Wobei Kultur nicht als Mittel der politischen Strategie verstanden wird, nicht als Folie Ideen zu transportieren, sondern Kultur ist hier das entscheidende Medium, in dem sich eine Gemeinschaft schaffen und reproduzieren kann. In diesem Sinn erhält sie Bedeutung für die Entwicklung der Demokratie, des Friedens und der Freiheit. Herausgestrichen wird die Rolle der Kultur als soziales Gut, deren Subventionierung mit öffentlichen Geldern der Entwicklung des Menschen und seiner Menschlichkeit dient.

In diesem Spannungsfeld von Projektionen, Identitätsentwürfen und sozialem Zusammenleben bewegt sich mein Forschungsinteresse. Das *Teatre Nacional de Catalunya* (TNC) ist dabei Kern der Analyse, genauso wie die Frage der Subventionierung öffentlicher Theater und ihrer Aufgabe für die Gesellschaft ins Blickfeld gerät.

2. Grundlagen

Das Interesse am Theater in Katalonien, obwohl es regional begrenzt ist, hat mir gezeigt, wie fachübergreifend und interdisziplinär gearbeitet werden muss, wenn man sich mit dem Phänomen des Theaters beschäftigt. Betreffen die Fragestellungen doch Bereiche der Soziologie, Politik, Soziolinguisitik, Geschichte, Kultur- und Theaterwissenschaften. Daher ist die verwendete Literatur auch dementsprechend weit gefächert und methodisch offen.

2.1. Methode und Ausblicke

Während der 50er und 60er Jahre des 20. Jahrhunderts gewann die Soziologie als akademische Disziplin immer mehr Bedeutung und Verbreitung. Ihre Methoden werden auf das Studium der unterschiedlichen Aspekte der menschlichen Realitäten angewendet. Eine literatursoziologische Analyse bezieht Theaterproduktion in ihrer historischen und räumlichen Bedingtheit und ihrer gesellschaftlichen Textur mit ein. Jegliche Form des Kulturschaffens ist nicht ohne dieses Umfeld zu sehen, das die Erscheinungsformen der Kultur miteinschließt und die Entwicklung der Kultur gleichzeitig formt. Walter Benjamin ging bereits in den 30er Jahren in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* davon aus, dass die Kunst immer gesellschaftlich determiniert sei und ihre inneren Produktions-bedingungen sich durch die technische Reproduzierbarkeit verändert hatten. Die Frage, die zu stellen war, hieß, „ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe“ (Benjamin 1977: 149). Die Ausstellungsmöglichkeiten des Kunstprodukts schlugen in eine „qualitative Veränderung seiner Natur“ (ebd.: 147) um und die mit dem neunzehnten Jahrhundert einsetzende massive Rezeption veränderte auch die Wahrnehmung des Publikums (ebd.: 141), das „Verhältnis der Masse zur Kunst“ (ebd.: 159). Besonders betroffen von den gesellschaftlichen Umwälzungen war das Theater, das durch die laufenden Bilder des Kinos eine eigene Art von Konkurrenz erfuhr und dessen Säle in Kinos umgewandelt wurden. Als kulturelle Revolution konnte schließlich die Ankunft des Fernsehens nach dem Zweiten Weltkrieg gesehen werden, in Barcelona laut Ciurans nicht

vor Februar 1959. Mit Hilfe des neuen Massenmediums entstand ein Starsystem, das den spanischen SchauspielerInnen zu großer Popularität verhalf (vgl. Ciurans 2008: 30). Guy Debord stellte als berühmt gewordene Folgerung fest:

> La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación. (Debord 2007: 37)

Debord kritisierte Ende der 60 Jahre[4] anhand der Massenmedien die moderne Industriegesellschaft sowie die Rolle der Kunst und des Denkens in diesem Kontext. Der tertiäre Sektor der Arbeit überhäufte und kolonialisierte die Freizeit der ArbeiterInnen. Es tauchten Ikonen der Massenmedien auf, die ein Teil der Gesellschaft des modernen Spektakels wurden. Die Gesichter von Che Guevara, Fidel Castro, Richard Nixon, Mao Zedong, John F. Kennedy, Nikita Chruschtschov, Marilyn Monroe, Elvis Presley oder Grace Kelly übersäten die Fernsehbildschirme, wie Ciurans schreibt (vgl. Ciurans 2008: 30) und unterhielten die KonsumentInnen. Eine Unterhaltungsindustrie entstand, um die steigende Nachfrage nach dieser Art des Konsums zu befriedigen. Durch die Massenkultur kam es auch zu einer sozialen Nivellierung, da diese Medien versuchten, eine gemeinsame kulturelle Basis zu schaffen, um so viel Verbreitung wie möglich zu erlangen, und veränderten, wie Benjamin beschrieb, qualitativ das Kunstprodukt. Selbst die Unterscheidung zwischen ZuschauerInnen und DarstellerInnen im Film verlor laut Benjamin durch die reale Möglichkeit, wie z. B. in der Wochenschau als StatistInnen mitzuwirken, seine Charakteristik. „Jeder heutige Mensch kann einen Anspruch vorbringen, gefilmt zu werden" (Benjamin 1977: 155), schrieb er und nahm dabei die *reality shows* der heutigen Zeit vorweg.

Theodor W. Adorno ging in seinen Überlegungen zur Literatur ebenfalls von einem sozialen Faktum, dem „fait social" (Adorno 1990: 335) aus, doch nicht nur durch die Dialektik ihrer Produktionsverhältnisse wird Kultur gesellschaftlich, sondern vor allem „durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft" (ebd.). Die ästhetische Theorie Adornos pocht auf das kritische Element der Kunst, auf

[4] 1967 erschien *La sociedad del espectáculo* in Paris. Wenige Monate später brach die Studentenbewegung von 1968 aus.

seine autonome Position, die die Gesellschaft kritisieren kann. In dieser „Negativität“ (ebd.) kann sich die Kunst am Leben erhalten und verkommt nicht zur Ware. Das, was gesellschaftlich an einem Kunstwerk ist, ist, was sich in der Form manifestiert: „Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab;“ (Adorno 1990: 344) heißt es, wenn Adorno über die Verdinglichung gesellschaftlicher Tendenzen spricht. Gerade durch ihre „Asozialität“ wird die Kunst sozial legitimiert (vgl. Adorno 1990: 348). Der Protest, das Provozierende und das nicht Versöhnliche machen sie zu jener Kunst, die Kritik üben kann. Nicht um *l'art pour l'art* ging es Adorno jedoch in der Ferne einer autonomen Position, sondern darum, dass sich etwas reibt, etwas wehtut, wenn die Unwahrheit der gesellschaftlichen Zustände hervorkommen soll. Debord radikalisierte diese avantgardistische Kunst noch weiter, deren einziger Zweck ein Einschlag in die Gesellschaft sei, um sie zu stören und zu verändern (vgl. Debord 2007: 157, vgl. Pardo 2007: 15). Nur in der Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Realität, im schockierenden und provozierenden Element einer proletarischen Revolution konnte sich die Kunst vor der Konsumgesellschaft und der Reproduktion als Konsumgut retten.

Den Zusammenhang von Herrschaft und Kunst, die Reproduktion der Kunst nach dem Geschmack des Publikums, ihre Wirkung als konstitutives Element einer Klasse interessierte Pierre Bourdieu 1979 in *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Er deckte die versteckte Hierarchie auf, die sich in der wundersamen Reproduktion von dem versteckt, was gefällt. Die Kunst, die produziert wird, ist von den kulturellen Interessen der KonsumentInnen geleitet, die sich darin wiedererkennen und ihre Werte somit reproduzieren:

> Seinem Geschmack folgen heißt, die Güter orten, die der eigenen sozialen Position objektiv zugeordnet sind, und die miteinander harmonieren, weil sie ungefähr gleichrangig sind – und sie mit Hilfe von Institutionen, Geschäften, Theaterhäusern, Kritikern, Zeitungen und Zeitschriften, deren Wahl übrigens demselben Prinzip unterliegt und die, definiert durch ihren Stellenwert in einem bestimmten Feld, ihrerseits Gegenstand einer die Unterschiede aufspürenden Ortung zu sein haben. (Bourdieu 1993: 366)

Ausgehend von der gesellschaftlichen Ortung mit Hilfe von Kunst analysierte Bourdieu in einer Art Soziologie der Kunst das soziale Kapital ihrer jeweiligen Erscheinungsformen. So ist die Wahl des jeweiligen Theaters ausschlaggebend

für die Legitimierung in der Gesellschaftsordnung. Jegliche Kulturproduktion und deren Konsum oder Aneignung ist derart betrachtet ein Kennzeichen einer „Klasse“, einer „gesellschaftlichen Hierarchie der Konsumenten“ (ebd.: 18). Bourdieus Geschmacksanalyse drang in alle Bereiche des täglichen Lebens, der Bildung und des Essens ein und wollte zeigen, dass alle kulturellen Güter einer Ökonomie unterliegen (ebd.: 17). Denn die bestehende Hierarchie zwischen den kulturellen Produkten basiert auf ihrer Beziehung zu kulturellem und ökonomischem Kapital (ebd.: 228).

Der soziale Möglichkeitsraum, in dem sich die Individuen bewegen, wird von Bourdieu Habitus genannt. Er ist ein abstraktes Konstrukt und bezieht sich auf die Art, wie spezielle Werte, Haltungen, Wahrnehmungen oder der Geschmack als „Unterscheidung und Bewertung der Formen und Produkte“ (ebd.: 278) entwickelt werden und wie diese oft unbewusst in die Praxis übersetzt werden. Habitus ist für Bourdieu „Erzeugungsprinzip“ und „Klassifikationssystem“ (ebd.: 277) in einem und schafft einen „Raum der Lebensstile“ (ebd.: 278). Diese Konditionierung durch die Umwelt ist abhängig von unserem ökonomischen, familiären, sozialen oder bildungsbedingten Hintergrund und macht unser Behagen oder Unbehagen aus, wenn wir uns in einer Umgebung bewegen, für die wir sozial relevantes Wissen erworben oder nicht erworben haben und es anpassen müssen (ebd.: 285, vgl. Bourdieu 2005b: 122). Unser Geschmack, Lebensstil, unsere Karriere und materiellen Besitztümer reflektieren unsere Disponiertheit und schaffen sie gleichzeitig (vgl. Bourdieu 1993: 175). Der Habitus ist daher immer bezogen auf soziale Macht- und Praxisformen, die nicht ohne Weiteres durch „Erzeugung“ von „Entscheidungen“ (ebd.: 285) veränderbar sind[5].

In seiner Diskursanalyse bezog sich Michel Foucault gerade darauf, wenn er von der Ordnung der Welt bereits 1966 sprach. In jeder Gesellschaft wird versucht, die Ordnung der Dinge, die Sicherung der Macht mittels der Ordnung des Diskurses zu garantieren. Die Einpflanzung von Tabus und Perversionen, das Ausschließen des Wahnsinns strukturieren die gesellschaftlich akzeptierten

[5] Crameri geht in ihrer Studie 2008 zur nationalen Identität Kataloniens ebenfalls stark von den Überlegungen Bourdieus aus. Ihr habe ich zwar nicht die Idee, aber einige wichtige Erkenntnisse in diese Richtung zu verdanken.

Beziehungen, die Norm (Foucault 1988b: 50). Doch die Geschichte sei eine diskontinuierliche Serie von Ereignissen und basiere auf der Durchsetzung von Interessen. In gewisser Weise ist der Prozess des Werdens ein zufälliger, der immer auch anders hätte verlaufen können. Das Ausgesagte, *énoncés* oder die Aussage sind jene Sätze, die zu einer bestimmten Zeit, in einem bestimmten Raum eine bestimmte Funktion haben (vgl. Foucault 2008: 565). Sie sind nicht die Wahrheit, sondern die Wahrheit ist selbst Teil der Geschichte eines Diskurses (vgl. Foucault 1996: 47), ist Instrument der Macht und dient zur „Beherrschung der Gegenstände“ (Foucault 2008: 525). Dort wo Macht ist, seien aber auch Wissen, Kritik oder Revolten möglich (vgl. Foucault 1994, S. 42). Den Menschen in seiner Freiheit findet die moderne Ethnologie von Lévi-Strauss, die Linguistik und die Psychoanalyse Lacans jedoch nicht mehr (vgl Foucault 1996: 43f.). Man spricht von Strukturen, in denen der Mensch verschwindet (vgl. Foucault 1988a: 462). Dieser Tod des Menschen bedeutete aber gleichzeitig nach Foucault, dass die Menschen

> niemals aufgehört haben, sich selbst zu konstruieren, das heißt ihre Subjektivität beständig zu verschieben, sich in einer unendlichen und vielfältigen Serie unterschiedlicher Subjektivitäten zu konstituieren. Diese Serie von Subjektivitäten wird niemals zu einem Ende kommen und uns niemals vor etwas stellen, das 'der Mensch' wäre. (Foucault 1996: 85).

Foucaults Kritik an den Verhältnissen, seine Analyse der Repräsentationen mündete in eine Hoffnung, dass das Subjekt durch seine Erfahrungen sich schafft. Über sein eigenes Schreiben meinte er: „Ich schreibe nur, weil ich noch nicht genau weiß, was ich von dem halten soll, was mich so sehr beschäftigt. So daß das Buch ebenso mich verändert wie das, was ich denke.“ (ebd.: 24). Das Subjekt ist hier nichts anderes als der Entwurf und das Engagement der Menschen in einem Prozess, der durch seine definitorische Macht das Subjekt selbst immer wieder verändert und es konstituiert (vgl. Foucault 1996: 52).

Die Rezeptionsästhetik weist schließlich darauf hin, dass die Kunstwerke selbst diesem Prozess der Erfindung unterliegen. So werden sie nicht notwendigerweise durch ihre objektive Qualität zu einem Literaturkanon gezählt. Kunstprodukte werden immer wieder in neuen Kontexten gelesen und ihre Adäquatheit, ihre Nützlichkeit oder Aktualität bestimmen, ob sie überleben oder nicht. Das bedeutet, dass auch eine literarische Tradition von Interessen geleitet

ist, die individueller, kollektiver oder politischer Natur sein können. Die Tradition ist eine erfundene und der Prozess des Erfindens kann sowohl bewusst als auch unbewusst sein. Er ist auf jeden Fall Resultat einer bestimmten historischen Kontingenz (vgl. Batlle 2010: 103f.). Die Werke jeder Kultur werden einem ständigen Neulesen unterzogen. Für die katalanische Kultur und das Theater im Speziellen geht es daher weniger um eine Wiederherstellung von KlassikerInnen, die durch die Brüche ihrer Geschichte verloren gegangen sind, als vielmehr um eine Neubewertung der literarischen Produktion, die meist nicht so alt ist, wie vielleicht mit dem Wort klassisch angenommen wird. Was in Katalonien als Klassik bezeichnet wird, beginnt mit dem 19. Jahrhundert und geht bis 20. Jahrhundert. Das Recht und die Pflicht auf eine neue Lektüre dieser KlassikerInnen ist die Aufgabe der institutionellen Theater des Landes, wie von KritikerInnen immer wieder betont wird. Dass „klassische“ Texte als Identitätsentwürfe und als Anreize der Reflexion über vergangene Zeiten dienen sollen, zeigt die intendierte Projektion in die Vergangenheit, die mit den aktuellen ZuschauerInnen eine Verbindung eingehen soll. Herausgefordert ist dabei die Kreativität der Theaterleute. Sie werden in gewisser Weise als kulturelle Konstrukteure begehrt, ohne dem Mythos der großen Persönlichkeiten verfallen zu dürfen. Damit man/frau sich wiedererkennen, sich wiederfinden, Identitäten herstellen, Erkenntnisse erhalten kann, bedarf es eher einer archäologischen Arbeit, die die eigene kulturelle Textproduktion zugänglich macht und diese mit anderen literarischen Traditionen konkurrieren lässt.

Um diesem Prozess der Produktion und Reproduktion in einer Gesellschaft wie der katalanischen näher zu kommen, habe ich Interviews mit Theaterleuten verschiedener Generationen nach dem Modell eines offenen oder halbstrukturierten Interviews durchgeführt. Ziel war es, sowohl ein ExpertInnenwissen zu ermitteln als auch eine subjektive Perspektive der Interviewten zu erfassen. Durch Erzählungen und Erinnerungen der unmittelbar Beteiligten sollte die Geschichte des katalanischen Theaters und seiner Entwürfe diskutiert werden können. Meine Haltung während der Interviews war dabei eine überwiegend vom aktiven Zuhören geprägte. Die Konzentration lag auf den Interviewten, eigene Deutungen wurden zurückgestellt. Für jedes Interview habe ich einen Leitfaden erstellt. Darin enthalten waren

Meinungsfragen - Fragen, die auf Einstellungen oder Bewertungen abzielten - und Faktenfragen - Fragen, die sich auf prinzipiell nachprüfbare Tatsachen richteten. Generell waren alle Fragen als Erzählanregungen gedacht, abzielend auf längere Beschreibungen oder Erklärungen. Durch indirekte Provokation, wie das Zitieren von KritikerInnen und WissenschaftlerInnen zum Thema, sollte ein gewisser Erklärungsdruck erzeugt werden, um die „Befragten zur Wertung eines Sachverhalts zu veranlassen“ (Gläser/Laudel 2004: 123). Bei jedem Interview war mit Hilfe des Leitfadens auch die Frage zu klären, was die Zielsetzung des jeweiligen Interviews war. Es ergab sich eine Gruppierung von Fragen inklusive dazugehöriger Nachfragen oder Gedächtnishilfen nach Themenkomplexen. Die meisten Interviews wurden mit Diktaphon aufgenommen, bei manchen kam es nur zu einer Zusammenfassung nach den Gesprächen. Relevante Teile von Interviews sind schriftlich transkripiert. Nicht berücksichtigt wurden redebegleitende oder parasprachliche Merkmale, Gestik, Mimik oder Lautstärke. Es handelt sich bei den Transkriptionen um verschriftlichte verbale Äußerungen in der katalanischen Standardorthographie.

Als Quellen dienten mir neben der einschlägigen Sekundärliteratur Kulturzeitschriften, Zeitungsartikel oder die Jahresberichte politischer Institutionen. Gerade die in der katalanisch- oder spanischsprachigen Presse Kataloniens erscheinenden Artikel zum Kulturleben oder zur Kulturpolitik machen sichtbar, wie sehr sich Intellektuelle mit diesem Thema in Katalonien in den Medien auseinandersetzen. Damit werden diese auch für die Forschung relevant.

Eine These der vorliegenden Studie ist, dass das Theater in besonderer Weise geeignet erscheint, eine Zurschaustellung katalanischer Kultur zu betreiben. Mit seinen Ausstellungsmöglichkeiten und seiner Sichtbarwerdung auch in Form von emblematischen Theatergebäuden kann es für eine Ästhetisierung des *Projekts Catalunya* während der Demokratie genützt werden. Andererseits ist gerade das Theater eine Institution, an der, wie Foucault schreibt, eine Bearbeitung und Neuanordnung von Wissen immer wieder stattfindet als kritische Reflexion über die Realität.

2. 2. Forschungsbericht

Einen Überblick über die Komplexität des Theaters in Katalonien, València und den Balearen gibt die Studie *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares* von María-José Ragué-Arias, katalanischer Kritikerin und Wissenschaftlerin, aus dem Jahr 2000. Die Autorin bezieht die Umwelt, die Vision einer Welt, geprägt durch die moderne Wissenschaft am Ende des Jahrhunderts, in ihre Überlegungen zum Theater mit ein, vor deren Hintergrund die *baby-boom*-Generation arbeitet. Sie beleuchtet kurz die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Produktions- und Aufführungsbedingungen in den drei *Comunitats autònomes* und erwähnt das *Projecte Alcover,* das versucht, das katalanischsprachige Theater in allen drei Ländern bekannt zu machen. Der Begriff der sogenannten Generation des *Premio Marqués de Bradomín* taucht auf. Bei diesem *Premio* handelte es sich um einen Theaterpreis für Stücke in spanischer Sprache, der in den 80er Jahren entstand und sich an AutorInnen unter dreißig Jahren richtete. Obwohl viele der behandelten DramatikerInnen nicht auf Spanisch schreiben, ist dieser Begriff für Ragué-Arias eine Möglichkeit, eine Reihe von TheaterschriftstellerInnen zu bezeichnen, die durch eine gemeinsame zeitliche und räumliche Prägung und damit durch gemeinsame Erfahrungshintergründe verbunden sind. In einem umfassenden Anhang stellt die Autorin mehr als 90 SchriftstellerInnen dieser Generation mit mehr als 600 Titeln ihrer Werke von den späten 80er Jahren bis zum Jahr 2000 vor. Sie liefert auch eine Einteilung der Stücke nach Kriterien der Form und des Inhalts.

Mit *El teatro de fin de milenio de España (De 1975 hasta hoy)* aus dem Jahr 1996 bietet María-José Ragué-Arias außerdem eine Übersicht des Theaters in ganz Spanien, das als unerschöpfliches Nachschlagewerk dient.

Enzyklopädisch arbeitet auch Verena Berger 1999 in ihrer Dissertation mit dem Titel *Theater und Sprache. Das katalanische Theater zwischen Diktatur und Demokratie* die Wechselwirkungen auf, denen die Produktionsbedingungen im Theater durch die politischen Verhältnisse während der Diktatur und in der Demokratie ausgesetzt waren. Der Zeitrahmen, den sie umspannt, geht bis in

die 90er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts. Besonderes Augenmerk legt sie dabei auf die Situation der Sprache. Mit einem kurzen Rückblick auf Sprache und Theater vor 1939 zeigt sie die Schwierigkeiten der literarischen Produktion schon vor der Diktatur und berücksichtigt die kurze Phase der Republik mit ihrer Stabilisierung der kulturellen und nationalen Identität, die von der Diktatur radikal unterdrückt wurde. Deutlich zeigt die Autorin, wie das Verbot der katalanischen Sprache im Theater, das sich erst ab 1946 durch internationalen Druck änderte, Spuren in der literarischen Qualität der Stücke hinterließ genauso wie die Hinwendung des Theaters zum Kommerz, um überleben zu können. Nur wenige TheaterautorInnen bemühten sich wie Salvador Espriu oder Josep M. Sagarra in dieser Zeit um ernsthafte katalanische Dramatik. In einem ausführlichen Kapitel untersucht Verena Berger die Zeit zwischen 1955 und 1975, in der das Theater Widerstand und nationale Identitätssuche bedeutete. Sie widmet sich den Theatergruppen des *teatre independent*, den einzelnen Projekten der Theatersäle der Stadt Barcelona, den verschiedenen Theaterschulen und AutorInnen, bespricht Stücke und ihre Rezeption in der Theaterkritik. Zur Zeit der Demokratie wendet sich die Arbeit der Theaterpolitik der *Generalitat* zu, beleuchtet die Subventionspolitik, die verschiedenen Theaterprojekte in Barcelona und behandelt am Ende einzelne GegenwartsautorInnen und Theatergruppen. Ihr Ausblick ist ein eher pessimistischer, wenn sie einerseits vor dem noch immer stark verbreiteten kommerziellen Theater und den kommerziell ausgerichteten Theaterstrukturen in Katalonien, um Publikum anzulocken, spricht und andererseits vor einer Instrumentalisierung des Theaters durch die Politik warnt. Allerdings sieht die Autorin den Fortbestand der katalanischen Sprache zumindest rechtlich gesichert und plädiert dafür, in zukünftigen Untersuchungen den Einfluss der Sprachpolitik auf den Literatur- und Kulturbetrieb zu analysieren.

Aufschlüsse über verschiedenste Themen bietet im Jahre 2005 das erste Symposium zum katalanischen Theater, das unter dem Titel *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat* publiziert ist. Es finden sich darin Artikel von namhaften TheaterautorInnen, KritikerInnen und WissenschaftlerInnen zu literaturwissenschaftlichen, soziologischen und geschichtlichen Fragestellungen, die das Theater und seine

Produktionen in Katalonien in unterschiedlichsten Kontexten untersuchen.

Als fundiert historische Arbeit ist die Dissertation von Enric Ciurans aus dem Jahr 2008 zu verstehen, die in einer umfassenden sozialgeschichtlichen Textur beschreibt, von welchen Gruppen das katalanische Theater während der Franco-Diktatur erneuert wurde. Der Schwerpunkt liegt hier auf dem Experiment des *Teatre Viu.* Gezeigt wird, in welchen Theatertraditionen es sich bewegte, welche theatertheoretischen Konzepte in den 50er und 60er Jahren Einfluss auf das katalanische Theater erhielten und wie bedeutend das *Teatre Viu* für die Entwicklung des experimentellen Theaters war.

Lourdes Orozco nähert sich dem Thema *Teatro y Política: Barcelona (1980-2000)* 2007 mit Fragestellungen, die auch mich sehr interessieren. Welcher Wert wird der Kultur in unserer Gesellschaft gegeben, sodass ihre hohe Subventionierung gerechtfertigt ist? Wie sehr greift der Staat in das Kulturschaffen ein? Die Autorin gibt einen Überblick über die Kulturpolitik Spaniens nach 1975 und macht auf die Gefahren aufmerksam, die die Vormachtstellung eines öffentlichen Theaters mit sich bringt. Außerdem geht sie auf den katalanischen Nationalismus ein und kritisiert die Einvernahme der Kultur durch die Politik, die Sprachpolitik der *Generalitat*, die sich auf die apokalyptische Gefahr des Verschwindens der Sprache gründet und die katalanisch geprägte Lesart der Geschichte, in der sich Katalonien hauptsächlich als Opfer der kastilischen Unterdrückung darstellt. Besonders in Frage stellt sie die Theaterpolitik der *Generalitat* unter der konservativen Regierung von Jordi Pujol mit der positiven Diskriminierung katalanischsprachiger Werke gegenüber kastilischsprachiger, mit der großen Konzentration der Theaterproduktion auf Barcelona, auf einige Theatergruppen und Theaterstätten, mit der Hyperfinanzierung des öffentlichen Theaters und der Vernachlässigung der Erziehung, der Festivals und des Kindertheaters. Eine ihrer Schlussfolgerungen lautet, dass die konservative Regierung Teile der Kultur für den Aufbau einer nationalen Identität verwendet. Folgende Theater geraten dabei ins Blickfeld: das *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* (CDGC) mit seinem Sitz im Theater *Romea*, das *Teatre Poliorama* mit der *Companyia Flotats* und das *Teatre Nacional de Catalunya* (TNC).

Die sozialistische Stadtregierung Barcelonas, stellt Orozco fest, versucht im Gegensatz zur Landesregierung die Kultur für die Ausrichtung auf Europa und den Mittelmeerraum zu verwenden und die Poli-Identität der Stadt anzuerkennen. Die Kultur stellt dabei jenes verbindende Element im öffentlichen Leben dar, das die Basis für ziviles Verhalten im Zusammenleben ist. Die unterschiedliche Subventionspolitik der *Generalitat* und des Rathauses werden ebenso erläutert wie die verschiedenen Theaterprojekte der Stadt: *El Mercat de les Flors*, *el Festival d'Estiu Grec*, *el Sant Andreu Teatre* und *la Ciutat del Teatre*.

Als dritte Institution der Theaterpolitik tritt die *Diputació* von Barcelona auf, die sich auf politischer Ebene zwischen Rathaus und *Generalitat* befindet und deren Kompetenzen sich auf die Supervision und Unterstützung der Gemeinden konzentriert. Ihr Augenmerk gilt den Netzwerken von Bibliotheken und Museen, dem Theaterinstitut und sie kollaboriert in der Finanzierung des *Palau de la Música*, des *Teatre Lliure* und des *Gran Teatre del Liceu*, der Oper Barcelonas. Laut Lourdes Orozco wird der nationalistische Diskurs hier durch einen lokalen ersetzt, der den Dialog zwischen den neuen und alten kulturellen Minderheiten sucht.

Weiters analysiert die Autorin die Situation der Theaterräume in Barcelona: das öffentliche und private Theater sowie die Alternativsäle. Sie geht auf die Fluktuation und den Geschmack des Theaterpublikums ein sowie die Förderung der Auslastung durch die öffentliche Hand. Schließlich berichtet sie über die zeitgenössischen TheaterautorInnen und ihre Präsenz in den Theatern, Theatergruppen und ihre Beziehung zu den Institutionen sowie Produktions- und Aufführungsbedingungen der privaten Unternehmen und Alternativsäle. In der Schlussfolgerung ihrer Untersuchung weist die Autorin darauf hin, dass das Theater in Katalonien oft als Instrument der Differenzierung für die katalanische Nation verwendet wurde und wirft die Frage auf, inwieweit öffentliches und privates Theater voneinander getrennt werden können, wenn das private Theater hohe Subventionen erhält und das öffentliche Theater sich mit seinen Theaterstücken dem Kommerz annähert. Trotz ansteigender Publikumszahlen in den letzten Jahren sei es in Barcelona aber nicht gelungen, das

Theaterangebot variantenreicher zu gestalten und die Häufung des Publikums in nur wenigen Theaterstücken zu vermeiden.

Kathryn Crameri beschreibt 2008 in *Catalonia: National Identity and Cultural Policy, 1980-2003* verschiedenste Bereiche der Kulturpolitik von der Hochkultur bis zur Folklore. In dem Kapitel zum Theater kommt sie jedoch zu anderen Schlussfolgerungen als Orozco. Zwar erkennt auch sie, dass die Kulturpolitik der konservativ geführten *Generaltitat* eine Nationalisierung und Ökonomisierung von Kulturprodukten betreibt, um katalanische Kultur zu kapitalisieren, doch gesteht sie dem katalanischen Nationaltheater eine gewisse Autonomie gegenüber dieser Politik zu. Das Nationaltheater kann nicht ausschließlich als Instrument einer offiziellen Theaterpolitik angesehen werden, zu berücksichtigen sei auch der Reichtum des Theaters als Genre.

Eine Aufsatzsammlung unter dem Titel *National Theatres in a changing Europe,* herausgegeben von S. E. Wilmer, widmet sich 2008 den Fragen zur Institution Nationaltheater in der heutigen Zeit und in verschiedenen europäischen und außereuropäischen Ländern. Es werden geschichtliche Überblicke, Beschreibungen verschiedener Theater, deren Entwicklungen und Diskussionen zu Aufgabenbereichen und veränderten Modellen in der Zukunft geboten. Damit wird eine Vergleichsbasis für das katalanische Nationaltheater auch in einem größeren Kontext möglich.

Das 2009 erschienene Buch von Sharon G. Feldman *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona* bietet sowohl allgemeine Überlegungen zur Situation des Theaters als auch Untersuchungen von einzelnen Werken der katalanischen Theaterschaffenden. Sie geht auf die Projizierung einer kulturellen Identität Kataloniens auf der Bühne durch Theaterprojekte ein und analysiert dabei die Entwicklung der Theatergruppen *Els Joglars* und *La Fura dels Baus* sowie der TheaterautorInnen Josep M. Benet i Jornet, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle und Josep Pere Peyró. Im Epilog gibt sie Auskunft über die Neu-Gestaltung der Theaterlandschaft in Katalonien.

David George beschäftigt sich schließlich 2010 in einer eigenen Studie mit dem

Titel *Sergi Belbel & Catalan Theatre* mit der Person des berühmten Künstlers. Das Buch nähert sich Belbel mit Hilfe von Interviews und zeigt ihn als Theaterschriftsteller, Regisseur und Intendanten des katalanischen Nationaltheaters.

Bei der Lektüre der Sekundärliteratur ist auffallend, wie sehr das katalanische Theater und einzelne Akteure im Kontext einer Identitätsbildung interessieren. Schon während der Franco-Diktatur charakterisierte der Gedanke, ein Nationaltheater zu schaffen, einzelne Projekte und positionierte sie damit in einem Kontext von kulturellem Widerstand. Die Suche nach einer eigenen katalanischen Theatersprache und ihrer repräsentativen Darstellung intensivierte sich zu Zeiten der Demokratie und konnte für die Selbstdarstellung einer Nation Katalonien genützt werden. Aus Kultur wurde politisches und ökonomisches Kapital erzeugt. Zu Hoffnungsträgern dieser symbolischen Funktion wurden dabei die öffentlichen Theater ab den 80er Jahren in unterschiedlichem Ausmaß. Bis die Debatte in den 90er Jahren eskalierte und ein Nationaltheater gebaut wurde, das die Profession spaltete und immer wieder zu Polemiken führte. Diese Linie, dem Streben nach dem eigenen Theater nachzugehen, wurde in diesem Ausmaß in Studien zum katalanischen Theater noch nicht durchgeführt. Daher ist die Arbeit der Versuch Spuren zu verfolgen, um das Projekt Nationaltheater in seinem heutigen Bestehen und seinen historischen Entwürfen darzustellen. Ins Blickfeld geraten dabei auch geschichtliche Projekte anderer Zeiten und anderer Länder.

2. 3. Kulturpolitik als Instrument der Identitätsfindung

2. 3. 1. Historische Beispiele der öffentlichen Kunstförderung und der Entwicklung von Nationaltheatern

Schon das antike Griechenland förderte die klassische Tragödie, da die Werke einen klaren religiösen und kultischen Ursprung hatten. Nicht nur finanziell war diese öffentliche Beteiligung an der Kultur, obligatorisch war auch in gewisser Weise die Teilnahme an den Theatervorstellungen. „Den Aufführungen beizuwohnen, galt nicht als Freizeitvergnügen des Privatmannes, sondern als öffentlich bedeutsame Tätigkeit des Bürgers für seine Polis.” (Fischer-Lichte

1999a: 15) So wurden alle öffentlichen und privaten Aktivitäten zurückgestellt, um an den Aufführungen teilzunehmen. Sogar Gefangenen war das Theater zugänglich. Die gutgestellten Bürger Athens sahen ihre finanzielle Unterstützung trotz erheblicher Belastung als Möglichkeit an, ihr Prestige in der Öffentlichkeit zu vergrößern und ihre Chancen auf die Bewerbung um öffentliche Ämter zu erhöhen. Der Stadtstaat finanzierte die Eintritte der Armen sowie die Gehälter der Schauspieler, Sänger und Dichter. Geschätzt wird, dass um die 5 % des Staatshaushaltes dafür ausgegeben wurde. Im Vergleich dazu geben die modernen Staaten nur etwa 0,5 % ihres Budgets für die Kulturförderung aus. Auch als die Tragödie immer mehr säkularisiert wurde, hielt diese Förderung an, wenn auch in geringerem Ausmaß (vgl. Lasuén/García/Zofío 2005: 307, vgl. Fischer-Lichte 1999a: 14). Im Mittelalter ging die Subventionierung auf die katholische Kirche über, die von den KönigInnen und der Aristokratie schließlich imitiert wurde. Im Mäzenatentum der großen KönigInnen oder der FürstInnen der Renaissance spiegelten sich die beiden Funktionen der Kunst wider: die moralische Erziehung und die Zurschaustellung von Macht (vgl. Lasuén/García/Zofío 2005: 308). Zu den großen Förderern des Theaters gehörte speziell Ludwig XIV. von Frankreich, während Maria Theresia von Österreich ihr Augenmerk vor allem auf die Oper[6] legte, um die aufkommende Bürgerschicht auf ihre Seite zu ziehen (ebd.). Im Augenblick der Präsentation eines eigenen Bildes für sich selbst und für die anderen griffen die Herrscherhäuser gern auf Theater zurück. Die Selbstinszenierungen wurden als theatrales Ereignis gestaltet, in deren Mittelpunkt die dominierenden Schichten standen.

Ein Modell, auf das sich die Welt bezieht, wenn von Nationaltheater gesprochen wird, ist die *Comédie-Française*, die 1680 von Ludwig XIV. gegründet wurde. Sie entstand in der Vereinigung der Schauspieltruppe des *Hôtel de Bourgogne* mit dem *Théâtre Guénegaud* von Molière (vgl. Salvat 1999: 779) und zeigte Komödien und Tragödien auf Französisch, in erster Linie von Molière, Racine und Corneille (vgl. Wilmer 2008b: 10). Die *Comédie-Française ist* das älteste Nationaltheater und stand in Opposition zur *Comédie-Italienne*, die mit einem

[6] Die Oper hatte auch deswegen großen Erfolg, wie Fischer-Lichte erläutert, da sie im Vergleich zum Theater die Schaulust des Publikums durch die aufwendige Dekoration, den öfteren Szenenwechsel und das Maschinenwesen befriedigte (vgl. Fischer-Lichte 1999a: 247).

begrenzten Figurenpersonal und Improvisation arbeitete. SchauspielerInnen der *Comédie-Française*, die sogenannten *pensionnaires,* bezogen einen fixen Lohn und wurden nur nachbesetzt, wenn ein Mitglied der Schauspieltruppe verstarb. Im deutschsprachigen Raum entstand das Modell des Nationaltheaters in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts[7] als Alternative zu Hof- und Wandertheater. Es sollte als nationale Bühne eine Aufhebung dieser beiden Pole darstellen und wurde von den jeweiligen FürstInnen oder zum Teil mit Unterstützung der BürgerInnen in den großen Städten finanziert (vgl. Fischer-Lichte 1999a: 290). Kultur und insbesondere das Theater sollten die nationalen Bestrebungen einer Nation Deutschland befördern (vgl. Becker, von 1997: 113) und vorstellen, die es als Staat noch nicht gab. Für die Kultivierung dieses Bewusstseins wurde ein nationales Repertoire gesucht. Die Oper der Hoftheater galt manchen Intellektuellen wie Johann Christoph Gottsched jedoch als Inbegriff einer Künstlichkeit, die für die BürgerInnen nicht passte. Eine Kunstform für ein bürgerliches Publikum musste an der Vernunft und an der Natur ausgerichtet sein. Auch die Stücke der Wandertruppen entsprachen nicht seinen Vorstellungen, da sie gegen die Regeln der Wahrscheinlichkeit verstießen (vgl. Fischer-Lichte 1999a: 286). Was dem Gedanken Gottscheds zugrunde lag, war die Funktion des Theaters, BürgerInnen und FürstInnen gleichermaßen zu belehren und im Sinne der Aufklärung zu erziehen. Denn die deutschen AufklärerInnen, allen voran Goethe und Schiller, die das Ideal eines autonomen, freihandelnden Individuums ihren Theaterstücken zugrunde legten, glaubten wie die antiken Griechen, dass das Theater die Bevölkerung erziehen, zivilisieren oder bilden könne. Dazu brauchte man/frau feste, subventionierte Bühnen, die die Theater aus der Abhängigkeit des zahlenden Publikums lösten und kulturell hochwertige Produkte schufen. Bereits in der *Hamburgischen Dramaturgie*, die zur Gründung des Hamburger Nationaltheater 1767 herausgegeben wurde, berief sich Gotthold Ephraim Lessing auf Johann Elias Schlegel[8], der den SchauspielerInnen nicht die Sorge um Verlust und Gewinn

---

[7] Folgende Nationaltheater entstanden in den verschiedenen deutschen Städten in dieser Zeit: Gotha 1775, das Hof- und Nationaltheater in Wien 1776, Mannheim 1777, Lübeck 1779 sowie Weimar und Berlin 1786.

[8] J. E. Schlegel hatte in der Mitte des 18. Jahrhunderts in Dänemark gelebt und war vom Konzept des Königlichen Theaters in Kopenhagen beeindruckt. Dieses setzte schon sehr bald nach seinem Entstehen 1748 auf neue dänische Stücke oder auf Übersetzungen von populären französischen Stücken, gespielt von dänischen SchauspielerInnen. Diese Praxis stand im Gegensatz zu dem, was in Europa üblich war, nämlich französische oder

im Theater überlassen wollte und kritisierte:

> Die Prinzipalschaft unter ihnen hat eine freie Kunst zu einem Handwerke herabgesetzt, welches der Meister mehrenteils desto nachlässiger und eigennütziger treiben läßt, je gewissere Kunden, je mehrere Abnehmer ihm Notdurft oder Luxus versprechen. (Lessing 1952: 8)

Damit hatte ein Nationaltheater für Lessing nichts zu tun. Als Funktion eines solchen anderen Theaters sah er die Orientierung an einer eigenen Dramatik, weg von der Mode der Nachahmung französischer Stücke[9] an. Ein Nationaltheater sollte das „Hier" in Betracht ziehen (ebd.: 376), für das Theater nach einem „gemeinnützigen Plane" arbeiten und das Publikum aktiv miteinbeziehen, das zu Kritik, aber nicht zum „einseitigen Geschmack" aufgefordert wurde. Aufführungssprache war die Sprache der Bevölkerung. Das Projekt Nationaltheater oder die „werdende Bühne" war für das Publikum besonders zugänglich zu machen, da es in seiner Macht stand, ob es den „Gipfel der Vollkommenheit" erreichte (ebd.: 8). Der Anspruch war für diesen neuen Typ des Theaters „Forum bürgerlicher Öffentlichkeit" zu sein (vgl. Fischer-Lichte 1999a: 292). Die BürgerInnen waren nicht mehr nur ZuschauerInnen, sondern auch Figuren des Spiels. Das entworfene Bild einer Gesellschaft in den deutschen Trauerspielen sollte eines sein, das auf einem gewissen familiären Ideal der bürgerlichen Bevölkerung beruhte. Theater wurde als moralische Anstalt begriffen. Schiller sah dagegen in der ästhetischen Erziehung durch das Theater die Möglichkeit, dem/r Bürger/in eine „freie Entfaltung seiner[ihrer] Persönlichkeit" zurückzugeben (ebd. 353), trotz der herrschenden politischen Verhältnisse in Deutschland, die die Mitsprache der BürgerInnen nicht vorsah. Dargestellt sollte hier das Allgemeine der Menschheit werden, das Ganzheitliche, das nicht nur der Triebunterdrückung der bürgerlichen Leistungsethik, wie im deutschen Trauerspiel, einen moralischen Wert zuschrieb. Es ging um ein harmonisches Ganzes von sinnlichen und geistigen Kräften, die mit Hilfe der Darbietung wieder auszubilden war (ebd. 378). Als Goethe 1791 die Leitung des Weimarer Theaters übernahm, war sein

---

italienische Schauspieltruppen einzuladen (vgl. Wilmer 2008b: 10).

[9] Zur Zeit Lessings herrschte in Deutschland große Bewunderung für Corneille oder Racine. Im Spielplan des Hamburger Nationaltheaters befanden sich noch mehrheitlich französische Stücke wie Lustspiele von Molière oder Marivaux, aber ein großer Teil waren auch die besonders gewünschten neuen deutschen Stücke. Am erfolgreichsten darunter war Lessings *Minna von Barnhelm* (vgl. Fischer-Lichte 1999a: 293).

Postulat Weltliteratur[10] zu vermitteln. Nicht länger sollte ausschließlich die Alltagswelt abgebildet werden, sondern die Stücke hatten als Bildungsgüter für ein gebildetes Publikum zu fungieren (ebd. 385).

Im neunzehnten Jahrhundert betonten Nationaltheater, wie das norwegische, tschechische, finnische oder etwas später das irische Abbey Theatre[11], generell mehr das nationale Bewusstsein in Verbindung mit kulturellen und politisch nationalistischen Angelegenheiten (vgl. Wilmer 2008b: 13). Herders Ideen über die Besonderheiten jeder Nation beeinflussten die Intellektuellen der verschiedenen Länder, die ihre Folklore, Mythen, Legenden und lokale Geschichte zu untersuchen oder selbst zu erfinden begannen, auch um ihr eigenes Theaterrepertoire zu entwickeln. Die Frage, in welcher Sprache die jeweiligen Nationaltheater ihre Stücke spielten, war dabei eine für die nationalen Unabhängigkeits- und Autonomiebestrebungen entscheidende. In manchen Ländern wurde die Landessprache damit erst zum Medium hoher Kultur. Ihre korrekte Aussprache und ihr korrekter Gebrauch auf der Bühne galten als Modell für die sprachliche Standardisierung, wie dies z. B. für Deutsch der Fall war (ebd.: 17). Damit einher ging die Nachfrage nach Schauspielschulen zur Erlernung der Sprache. Auch in Katalonien waren die Intentionen ähnlich. 1898 wurde die *Agrupació dramàtica del Teatre Íntim* von Adrià Gual und anderen gegründet, in der Absicht das katalanische Theater zu modernisieren und ein universales Repertoire von Shakespeare, Molière, Goethe, Ibsen oder Hauptmann auf Katalanisch neben nationaler Dramatik zu zeigen. Das katalanische Theater sollte mit dem europäischen Theater vergleichbar werden und konkurrieren können. Im Auftrag der *Mancomunitat* entstand etwas später die *Escola Catalana d'Art Dramàtic* (1913-1934) als Vorreiterinstitution der heutigen Schauspielschule *Institut del Teatre*.

Das 20. Jahrhundert, das die Frage der Identität in großem Ausmaß aus dem 19. Jahrhundert bewahrte, verlangte nach der Kontrolle durch faschistische

[10] Allerdings blieb die außereuropäische Dramatik ausgeschlossen, trotz der begeisterten Lektüre des Theaterstückes *Sakontala* des indischen Dichters Kalidasa. Goethe begründete diese Entscheidung mit der allzu großen Fremdheit für das Publikum (vgl. Fischer-Lichte 1999a: 386).

[11] Das *Abbey Theatre* wurde 1904 von der *Irish National Theatre Society* eröffnet und in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts in ein staatlich subventioniertes Theater umgewandelt (vgl. Carlson 2008: 23 f.).

oder stalinistische Systeme zunehmend mehr Demokratisierung, Multikulturalität und Globalisierung für die Nationaltheater. Obwohl es schwer fällt, sich heute vorzustellen, dass ein Nationaltheater den nationalen Geist versucht zu repräsentieren, scheint es trotzdem etwas an nationaler Imagination weiter verkaufen zu können. In prototypischer Weise symbolisiert ein Nationaltheater nämlich nationalen Stolz und Unabhängigkeit. Es legitimiert sich in dieser Funktion und dient der Projektion kultureller Leistung, die sich dadurch auf dieselbe Stufe mit anderen ähnlichen Institutionen stellen kann, um den Wert der eigenen Sprache und Kultur darzustellen, zu fördern oder zu kreieren. Doch das herkömmliche Bild eines monumentalen Gebäudes in zentraler Position, das der Produktion von nationalen DramatikerInnen gewidmet ist und von den jeweiligen Staaten finanziert wird, entspricht nicht mehr den Realitäten[12]. Durch die Massifizierung von Kultur ist der Anspruch nicht mehr nur für einige BürgerInnen, Forum einer vorgestellten Gemeinschaft zu sein, wie dies im Hamburger Nationaltheater gezeigt wurde, sondern Kultur muss nun alle erreichen. Ein Theater für alle hat die künstlerische Elite eines Landes, die kulturelle Tradition verschiedener Herkünfte, interkulturelle Verbindungen und transnationale Projekte in sich zu vereinen. Den Vorstellungen eines fixen Ensembles im Rotationsprinzip können En-Suite-Produktionen mit offeneren Zugangsmöglichkeiten für die gesamte Berufswelt weichen. Das Publikum sind nicht nur die BürgerInnen einer Stadt, sondern seine Reichweite geht über die geographischen Grenzen hinaus. Versucht werden muss die BewohnerInnen und KünstlerInnen eines gesamten nationalen Gebietes zu erreichen und TouristInnen anzulocken, die kulturelle Produkte als Erlebnis global konsumieren. Theater wird im 20. Jahrhundert Teil einer Kulturindustrie, die zwischen den Polen Globalisierung und Nischenmarketing (vgl. McConachie 2008: 59) schwankt.

[12] Das *National Theatre of Scotland* verzichtet sogar vollkommen auf ein Gebäude und bevorzugt eine Zusammenarbeit von regionalen und nationalen Netzwerken auf professioneller Ebene und im Amateurbereich, auch um die gleiche Wichtigkeit von städtischen und ländlichen Gebieten zu signalisieren (vgl. Featherstone 2011). Der Vorteil, den eine Benützung von bereits existierenden Räumen, wie dem *Edinburgh's Royal Lyceum* oder dem *Glasgow's Citizens,* bringt, ist besonders in Krisenzeiten spürbar. Denn die Kosten der Infrastruktur, die das katalanische Nationaltheater zu erbringen hat, sind für Sergi Belbel, dem Intendanten des TNC, nicht reduzierbar: “Desgraciadamente, lo que no se puede hacer más pequeño es el edificio, ese es un gasto fijo.” (Barranco 2011a: 36).

In Betrachtung dieser Beispiele stellt sich die Frage nach dem Für und Wider der öffentlichen Subventionen aus folgendem Blickwinkel. Historisch gesehen wurde Kunst und Theater immer von Förderern unterstützt. Dabei handelte es sich um zentrale, dezentrale[13] Staaten oder autoritäre Regime. Förderten die großen Machthaber eher monumentale Projekte wie die *Comédie Française* oder die Wiener Oper, so konnten in dezentraleren Ländern wie im Deutschland des 19. Jahrhunderts KünstlerInnen auf verschiedensten Fürstenhöfen avancieren, was generell zu einer größeren Vielfalt an Kunstarten führte (vgl. Frey 2000: 148). Das Beispiel von Friedrich Schiller zeigte, dass der ursprünglich in Stuttgart beheimatete und am Projekt des Nationaltheaters in Mannheim mitwirkende Künstler erst in Weimar die notwendige Unterstützung fand, um seine Meisterwerke zu schreiben bzw. auf dem Theater zeigen zu können[14]. Mit der unterschiedlichen Repertoirepflege von Goethe in Weimar unterschied sich dieses Theater auch grundlegend von anderen bürgerlichen Theatern seiner Zeit. Interessant ist also, welches Theater gefördert wird, um verschiedenste Identitätsmodelle zu postulieren, welches Publikum sich davon angesprochen fühlt, welche Funktion ein Nationaltheater in der internationalen Projektion als realisierbaren Weg einschlägt oder ob und inwieweit die jeweiligen Geldgeber und nationalen Regierungen Kontrolle über Nationaltheater ausüben, um ihre politischen Anliegen zu repräsentieren.

2. 3. 2. Ökonomische Sichtweisen der Kunstförderung

2. 3. 2. 1. Argumente für öffentliche Kunstförderung

Kunst wird von einigen ÖkonomInnen[15] nicht als ein rein kommerzielles Gut angesehen, mit dem nach den bloßen Kriterien des Marktes gehandelt wird, sondern sie gilt als meritorisches Gut. Meritorisch bedeutet, dass die

---

[13] Aufgrund der dezentralen Struktur und der Geschichte Deutschlands sind öffentliche Theater heutzutage als Stadttheater, Landesbühnen oder Staatstheater in großem Ausmaß auf dem gesamten Bundesgebiet zu finden.

[14] *Die Räuber* von Friedrich Schiller wurde zwar am Nationaltheater von Mannheim uraufgeführt, danach jedoch verboten.

[15] Ökonomische Studien zur Kunstförderung, die von Orozco (2007b) oder Lasuén/García/Zofío (2005) immer wieder zitiert werden, sind: Baumol, W. J./Bowen, W. G. (1966): *Performing Arts: The Economic Dilemma. A Study of Problems Common to Theatre, Opera, Music and Dance,* Cambridge: MIT Presses, Heilbrun J./Gray C. M. (1993): *The Economics of Art and Culture. An American Perspective*. Cambridge: CUP, O'Hagan, J. W. (1999): *The State and the Arts*, Cheltenham: Edward Elgar oder Throsby, D. C. (2000): *Economics and Culture*. Cambridge: CUP.

Gesellschaft davon ausgeht, dass diese Güter von allen Menschen konsumiert werden sollten, weil sie eine positive Auswirkung für die Individuen, aber auch für die Gemeinschaft besitzen. Es handelt sich um Güter, die aufgrund eines historischen und sozialen Prozesses als wünschenswert für eine Gesellschaft angesehen werden. Sie werden als Wege der Wissensvermittlung oder als Methoden der kritischen Infragestellung betrachtet. In diese Definition von meritorisch fällt auch die Schulbildung, das Gesundheitswesen etc. Ein Mangel an Nachfrage von meritorischen Gütern entsteht laut den Studien hauptsächlich durch Unwissenheit und Uninformiertheit der Personen (vgl. Lasuén/García/Zofío 2005: 329). Dem Marktversagen dieser Güter muss daher durch Förderung entgegengewirkt werden.

Wenn das Publikum also nicht ausreicht, um das Überleben der szenischen Künste zu garantieren, sind zwei Schlussfolgerungen möglich. Eine lautet, dass die Gesellschaft generell diese Form der Kunst nicht konsumiert und daran nicht interessiert ist. Eine Finanzierung der Gewohnheiten einer Minderheit mit dem Geld der Mehrheit erscheint somit ethisch nicht mehr gerechtfertigt. Die andere Argumentation bringt die Theorie der meritorischen Güter ins Spiel. In diesem Kontext ist die fehlende Information oder mangelnde Gewohnheit der Bevölkerung Grund für das Ausbleiben am Kunstkonsum, provoziert meistens durch ein reales Desinteresse der Regierungen, die szenischen Künste zu fördern. Unterstützt werden muss daher nach dem zweiten Ansatz die Möglichkeit, Kunst zugänglich zu machen. Tatsächlich handelt es sich um eines der ältesten Argumente für staatliche Kunstförderung, die moralische und zivile Erziehung der BürgerInnen zu erhöhen. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Art der Kulturpolitik eine große Rolle für den Aufbau Europas zugesprochen, da der soziale Wert der Kultur in den Mittelpunkt rückte. Nicht mehr nur eine Elite sollte ab den 50er Jahren Zugang zu Kultur bekommen, sondern eine breite Masse. Damit einher ging der Aufbau eines Wohlfahrtsstaates und die Neubewertung des ökonomischen und gesellschaftlichen Nutzens, den Kultur bringen konnte. Die Kultur hörte auf, exklusiv zu sein. Ausgehend vom Prinzip der Gleichheit werden in einem demokratischen Land verschiedene Formen der Zugänglichkeit und Erreichbarkeit von Kultur und Kunst für alle verlangt (ebd.: 328). Die

Unzugänglichkeit von Kunst bezieht sich auf geografische, soziale und ökonomische Gründe. Denn die Mehrheit der künstlerischen Aktivitäten ist auf die großen Städte für ein Publikum mit höherem Einkommen und guter Schulausbildung konzentriert. Gewünscht wird eine Dezentralisierung, worin Forderungen nach urbaner und regionaler Entwicklung inkludiert sind, sowie die Verbreitung von künstlerischen Produktionen der Zentren bis an die Peripherien. Bezweckt wird unter dem posutlierten Zugang von Kunst für alle auch die Stimulierung des Kunstkonsums von Bevölkerungsschichten mit niedrigerem Einkommen und geringerer Schulausbildung.

Ausgehend von der Tradition der deutschsprachigen ÖkonomInnen, die die These vertreten, dass die Öffentlichkeit generell Kunst fördern soll, erwähnt Bruno Frey weitere Argumente für staatliche Unterstützung und stellt die sogenannte positive Außenwirkung, „positive external effects" (Frey 2000: 2), von Kunst zur Diskussion. Diese Effekte beziehen sich darauf, dass selbst Personen, die Kunst nicht direkt konsumieren, einen positiven Nutzen von ihr haben, da sie fähig ist, die Gesellschaft zu transformieren („existence value"). Auch Personen, die Kunst vorübergehend nicht konsumieren, können trotzdem daran interessiert sein, ein breites Angebot an Kunst zu besitzen, damit sie dieses in der Zukunft nützen können („option value"). Für zukünftige Generationen heißt dies, dass Kunst nicht verschwindet. Relevant ist hier, ein historisches Erbe für die Nachkommen zu bewahren, um ein aktives Zeugnis für den kulturellen und zivilisatorischen Prozess der Menschheit zu sein („bequest value") (ebd.). Zur indirekten Nutzniesung gehören außerdem laut Frey, dass die Existenz der Kunst die kulturelle Identität der BürgerInnen potenziert, das nationale Bewusstsein stärkt und das internationale Prestige eines Landes erhöhen kann („prestige value") (ebd.: 102). Die Wiener Staatsoper oder die *Scala* von Mailand würden, selbst für Personen, die kein Interesse an der Kunstform Oper haben, so zu einem Teil der nationalen Identität gehören, auf die sie stolz verweisen können.

Lluís Pasqual spricht von einer ähnlichen Funktion der Kunst, wenn er sich in einem Interview 1998 kritisch auf die Frage nach der Wertschätzung der KünstlerInnen in Katalonien äußert:

> Un artista és un ésser que té una qualitat, un talent per desenvolupar que fa que la gent es torni més bona, més rica i té una cosa generosa per donar. En aquest moment, el món sencer, i a les tribus africanes també, fins arribar al Japó, als artistes, els anomenen monuments nacionals vivents, /.../ formen part d'una riquesa col.lectiva, tan bona com ho pot ser el vi, la fruita d'un lloc. (Sotorra 1998b)

Teil eines kollektiven Reichtums zu sein, den die Kultur und ihre Repräsentationen bieten, beeinflusst alle Mitglieder einer Gemeinschaft. Eine solche Vielfalt wird in der Erziehung an die Kinder weitergegeben, in dem Sinne, dass diese fähig werden, die verschiedenen kulturellen Dimensionen zu verstehen und fördert den Humanismus. Die kulturelle Bildung beinhaltet auch das Ausüben von Kunst, deren „creative thinking" wiederum zur Kritik an den sozialen Realitäten befähigt und den Fortschritt garantiert. Damit wird ein weiterer „innovative value" (Frey 2000: 102) der Kunst eingeführt. Denn der Einfluss der Kunst wird auf die Kreativität des Menschen generell als entscheidend angesehen. Katalanische RegisseurInnen von Calixto Bieito bis Àlex Rigola, die sich in der Presse zu diesen Themen äußern, vertreten die Ansicht, dass Kunst und Kultur für die Bildung des Menschen unumgänglich sind. Ob daher eine private oder staatliche Förderung für Kulturinstitutionen angemessen erscheint, ist für Rigola, Intendanten des *Teatre Lliure* bis Juni 2011, keine Frage:

> Només hi ha dues formes: amagant-ho a través del mecenatge i, per tant, fent que una multinacional sigui qui marqui el camí a seguir culturalment, o bé que sigui un partit polític que la gent ha votat i les institucions públiques qui decideixi. Són dos models. Mirem els dos extrems. L'un és els Estats Units i l'altre, França i Alemanya. Ara agafa un personatge mig dels Estats Units i un d'Alemanya i digues qui ha evolucionat més com a persona i culturalment. Jo ho tinc claríssim. (Gomila/Serra 2011: 10)

Kunst wird nach all diesen Argumenten zu einem Gut, das der Gesellschaft in ihrer Ganzheit nützt und nicht nur einer bestimmten Klasse der direkten 'KonsumentInnen', da sie im Stande ist, soziale und kulturelle Werte zu schaffen.

Investitionen in sie haben weiters den unmittelbaren ökonomischen Nutzen, TouristInnen anzuziehen und Arbeitsplätze zu kreieren. Als Beispiel möchte ich hier nur auf die Gestaltung von thematischen Jahren verweisen, bei denen Jubiläen bekannter KünstlerInnen gefeiert werden, wie in Spanien und Katalonien das Jahr Lorca (1998), Gaudí (2000) oder Dalí (2004) und die große

Einnahmequellen durch den Tourismus erzielten. Tourismus bringt jedoch nicht nur Kapital, sondern fördert wiederum den kulturellen Austausch und das Interesse an den jeweiligen Ländern. Bei der Analyse, wie hoch der Prozentsatz der Schaffung von Arbeitsplätzen durch kulturelle Produktion und Kulturerbe ist, kamen einige Staaten zu einem Ergebnis von um 5 % der Gesamtarbeitsplätze (vgl. Lasuén/García/Zofío 2005: 11).

2. 3. 2. 2. Schwierigkeiten und Probleme der öffentlichen Kunstförderung

Die nationale und identitäre Symbolkraft der Kunst wird aber auch kritisch gesehen. Wenn von Frey die Möglichkeit hervorgehoben wird, mit Kultur nationales Prestige zu erhöhen oder Kultur als Symbol für nationale Identität zu sehen, so widersprechen James Heilbrun und Charles M. Gray dem Nutzen, den eine solche Kulturpolitik bringen soll. Denn die Verteidigung von nationaler Identität und die Schaffung von Symbolen, um die Nationen zu stärken, sind jene Gründe, warum überhaupt Katastrophen wie der Zweite Weltkrieg ausgelöst wurden (vgl. Orozco 2007b: 52). Als großes Problem der öffentlichen Subventionierung von Kunst wird daher die Einmischung von politischen Ideologien gesehen. Sie könnten im Sinne des Nationalen, Zentralen und der Machtorientierung handeln. Jean Vilar, der ein Vertreter des öffentlichen subventionierten Theaters und Leiter des *Théâtre National Populaire* (TNP) war, meinte in den 60er Jahren dazu:

> [...] no veo por qué la utilización de esos fondos públicos que se destinan al TNP puede constituir una 'traba' a la absoluta libertad de mi trabajo; me temo que los fondos llamados 'privados' me obligarían a tener muchas más precauciones. (vgl. Vilar 1961: 5)

Eine Kunst ohne staatliche Förderung unterliegt den Gesetzen des Marktes, denen sie aber nicht genügen kann. Denn die Schwierigkeiten, ausreichende Finanzierung zu finden, liegen in der Tatsache, dass die Produktion der szenischen Künste intensiv an Arbeit und Zeit ist, deren Produktivität nicht durch einen höheren Kapitaleinsatz ausgeglichen werden kann (vgl. Lasuén/García/Zofío 2005: 332). Maßnahmen, um ihre Produktitivität zu erhöhen, können im Grunde nur durch eine größere Verbreitung erzielt werden. So schreibt Matthias Langhoff in seinem Bericht über die Schaffung eines öffentlichen Theaters in Genf:

> Las giras y las coproducciones no sólo son indispensables desde el punto de vista económico; sencillamente es impensable producir un espectáculo para no representarlo más que veinte o treinta veces. Los gastos ocasionados serían completamente desproporcionados en relación al resultado y el interés de los ejecutantes no puede limitarse a un sólo lugar. (Langhoff 2007: 142)

Kunstförderung ist damit eine Notwendigkeit, bedingt durch ihren defizitären Charakter, auch wenn eine gewisse Rentabilität bewahrt werden muss. Die Messung der Rentabilität darf aber nicht nur die Kasseneinnahmen betreffen, sondern muss sich auf die Schaffung von Arbeitsplätzen, die Unterstützung der Erziehung und den positiven Einfluss auf die Gesellschaft beziehen. Die Qualität, die Diversität und die Neuheit sollte genauso in der Produktionskette gewertet werden.

Schwierig ist es, ein Gleichgewicht zwischen den Interessen der Öffentlichkeit und den künstlerischen individuellen Anforderungen zu bewahren, einen Ausgleich zwischen künstlerischem Wert und sozialem Nutzen zu finden. Denn das Theaterangebot, das die Mehrheit der Bevölkerungsschichten befriedigen soll, ist nicht immer künstlerisch interessant, wenn es sich nur nach populistischen Spielplänen richtet. Andererseits wird der Befriedigung von individuellen Interessen elitäres Gehabe vorgeworfen. Kulturpolitik und Theaterpolitik im Speziellen entscheidet damit indirekt, welche Theatergruppen gefördert werden oder welche Theaterstücke auf die Bühne kommen. Die Ausgeglichenheit von ökonomischen und kulturellem Wert scheint sowohl bei staatlicher als auch privater Kulturförderung gleich schwierig zu sein. Die großen privaten amerikanischen Opernhäuser wie die New Yorker Metropolitan Oper und die Oper von Chicago brauchen, um überleben zu können, eine Auslastung von 96 Prozent. Moderne risikoreiche Stücke werden deswegen aus dem Repertoire ausgeklammert (vgl. Frey 2000: 98). Im Vergleich dazu zeigen die staatlichen deutschen Opernhäuser jedoch keine signifikante Steigerung an zeitgenössischer Oper. Frey spricht von den „iron six" Komponisten (Verdi, Mozart, Puccini, Wagner, Lortzing und Strauss), die gemeinsam mit einzelnen klassischen Werken wie *Carmen*, *Der Barbier von Sevilla*, *Der Freischütz* oder *Fidelio* das Opernrepertoire dominieren (vgl. ebd.: 99).

Der spekulative Charakter der künstlerischen Aktivitäten ist einer leichteren Finanzierung derselben nicht gerade hilfreich, da nur ein Projekt und kein

fertiges Produkt gefördert wird. Besonders hoch wird das Risiko bei avantgardistischen Künsten eingeschätzt, deren innovative Kraft aber gleichzeitig große Effekte auslösen oder zur Entwicklung des kreativen Denkens beitragen könnte. Doch ein Staat, der wie ein Unternehmen denkt, argumentieren Heilbrun und Gray, investiert nicht Zeit, Reputation und Kapital in experimentelle Kunst, selbst wenn sie einen historischen Entwicklungsschritt bedeuten würde (vgl. Orozco 2007b: 53). Trotzdem ist Sergi Belbel, der aktuelle Intendant des TNC, davon überzeugt, dass eine komplette Liberalisierung des Theaters keine Alternative für Kunstförderung ist:

> [S]i liberalitzem el teatre, hi ha tot un aspecte cultural i no comercial que desapareixeria completament. És evident que el teatre el fem pels espectadors i pel públic, però el teatre també té un punt més enllà; és un bé cultural i com a tal ha de ser protegit i justifica plenament l'existència d'un teatre nacional absolutament públic. (Interview Belbel 12/12/2010)

Welche Kunst produziert wird, zeigt, ob es sich um systemerhaltende oder innovative Tendenzen in der Kulturpolitik handelt. Pierre Bourdieus Studie *Die feinen Unterschiede* geht dieser Frage nach und findet die Antwort in der wundersamen Tatsache der Geschmacksübereinstimmungen. Die Logik, dass „für jeden Geschmack etwas da ist", ergibt sich „nicht aus einer absichtlichen Anstrengung […], sondern […] aus der Übereinstimmung zweier Systeme, die auf Manifestierung von Unterschieden" in der gesellschaftlichen Hierarchie zielen. Angebot und Nachfrage oder „Produktionsfeld" und „Konsumtionsfeld" organisieren sich nach dem Besitz an spezifischem Kapital (vgl. Bourdieu 1993: 365). Was nichts anderes bedeutet, als das, was produziert und konsumiert wird, die Gewohnheiten der sozial etablierten Klassen konsolidiert. Konsumiert wird das, was der sozialen Position entspricht in Abstimmung mit kulturellen, zeitlichen und räumlichen Gründen. Dass diese Produktion auch zeitgenössische Dramatik sein kann, zeigt das Verhalten der Staats-, Landes- und Stadttheater Deutschlands, die das Theater seit den 90er Jahren als Labor für die jeweiligen Städte ansehen. Die Theater öffneten sich für GegenwartsautorInnen, da Uraufführungen eine gute Presse und Prestige für sie bedeuteten und vergeben seither Aufträge an einzelne „HofautorInnen" mit Vertrauensvorschüssen.[16] Mit dieser Politik können GegenwartsautorInnen

[16] Bei der Buchpräsentation *Neue Theaterstücke aus Katalonien* erschienen bei dem deutschen Verlag *Theater der Zeit* wurde zwischen deutschen und katalanischen

auch von ihrer schriftstellerischen Tätigkeit zumindest zeitweise leben.

2. 3. 3. Die „kreative" Stadt und das „kreative" Land

ÖkonomInnen haben in den letzten Jahren die Rolle der Kultur in dem Sinne erkannt, dass sie für das Bruttoinlandsprodukt einen hohen Wert darstellt. Durch den hohen Arbeitsaufwand trägt sie zur Steigerung der Arbeitsplätze bei und wird durch ihren Zusammenhang mit dem Tourismus nutzbar für urbane und regionale Politik. Nach dem Bericht der SGAE (*Sociedad General de Autores y Editores*) vom Jahr 2006 betrug der Anteil der Kultur in Spanien am Bruttoinlandsprodukt 3,9% und machte 7,8 % der Arbeitsplätze der aktiven Bevölkerung aus (vgl. SGAE 2006: 71). Die Kulturindustrie in Barcelona liegt bei 20 % des PIB im Jahr 2008 und bei 4,8% des BIP in ganz Katalonien[17] (vgl. Fernández 2011: 4). Von institutioneller Seite wird die kulturelle Dynamik der Stadt Barcelona wie folgt definiert: Zwischen 1979 und 1985 herrschte die Beteiligung der Bevölkerung und die Wiederherstellung von emblematischen Festen wie *La Mercé* oder *El Grec* vor. In einer zweiten Phase von 1985 bis 1995 konzentrierte man sich auf den Bau von Großprojekten (*Macba, MNAC, Auditori de Barcelona*), die gleichzeitig für eine Verbesserung des städtischen Raums genützt wurden, und in einer dritten Etappe wird Kultur als Motor für Entwicklung angesehen. Zur Zeit denkt man die Stadt als Kulturlaboratorium und verwandelt ehemalige Fabriken wie *Fabra i Coats* in kreative Zentren[18] (vgl. Vila-Sanjuan 2008:4), womit auch das proletarische Erbe in die Stadtplanung miteinbezogen wird. Das Prestige der KünstlerInnen und der produzierten Kunst wird genützt und auch instrumentalisiert, um ein Bild eines Landes, einer Stadt zu erzeugen, das ausreichend mitreißend für die ökonomische Macht ist. Was

---

AutorInnen im Goethe-Institut der Stadt Barcelona am 22. 2. 2010 über die Theaterstrukturen in Deutschland und Katalonien diskutiert. Zu den deutschen AutorInnen gehörten Lutz Hübner und Paul Löhle, auf katalanischer Seite nahmen Albert Mestres und Josep Maria Benet i Jornet teil.

[17] Das bedeutet Arbeitsplätze für etwa 300.000 Menschen. Die Beschäftigungszahlen sind damit höher als in der Textil- und Lebensmittelindustrie in Katalonien (vgl. Fernández 2011: 4).

[18] Zu diesen kreativen Fabriken, die vom ICUB, dem *Institut de Cultura* des *Ajuntament de Barcelona* initiert wurden, gehören neben *Fabra i Coats* auch *Central del Circ, Centre de Creació de Dansa de l'Illa Philips*, *La Seca* oder *La Escocesa. La Seca* im Stadtviertel *La Ribera* beheimatet ab der Spielsaison 2010/11 den neuen Alternativsaal *Espai Brossa* und *La Escocesa* im Stadtviertel *Poblenou,* verwaltet von der *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya* (AADPC), wird sich ebenfalls den theatralen Künsten widmen.

als attraktiv angesehen werden soll, muss positiv emotional verankert werden. Das Ziel ist letztendlich das wirtschaftliche Wachstum zu steigern. Dabei sind die Wege, wie die Kultur auf Investitionen Einfluss nimmt, rationaler und emotionaler Natur (vgl. Lasuén/García/Zofío 2005: 13). Die Wirkung der Künste auf die Emotionalität wird in den neuesten Studien betont und damit die Schlüsselfunktion der emotionalen Innovation auf die immateriellen Güter, die in einer Kommunikationsgesellschaft von größter Bedeutung sind (vgl. Pose 2007: 38). So lautet in Krisenzeiten die Schlussfolgerung:

> L'objectiu del Govern és potenciar la cultura i la creativitat en un moment tan necessari per al desenvolupament econòmic. I és que, segons el conseller, la cultura no rau només en els teatres o els llibres, sinó que 's'escampa per tots els àmbits productius i abraça tant les humanitats com les ciències'. (Fernández 2011: 4)

Die Nähe der Kultur zur Wirtschaft, die Einflussnahme der Kreativität auf Forschung und der globale Performance-Charakter von Kultur werden von der Politik hervorgehoben, um für die wirtschaftliche Entwicklung positive Auswirkungen zu kreieren. Durch die technische Entwicklung kann schließlich eine ganze Stadt zum Spektakel werden und die szenischen Künste besetzen nur mehr einen Teil dieses sozialen Schauspiels. Etwas Lokales, der Reflex einer Gesellschaft, muss inszeniert werden, damit diese auf universaler Ebene überhaupt wahrgenommen wird. So ist Barcelona spätestens seit den 90er Jahren in Mode und in den Köpfen aller. Von der Stadt wird ein Bild erzeugt, das ein globales Interesse erzeugen soll, sie zu besuchen. Das Phänomen der Städtekonkurrenz zeigt auch die Widersprüchlichkeit von Globalem und Lokalem als Denk-und Wahrnehmungskonzepte. Belting weist darauf hin, dass Globalisierung sich auf die „globale Durchsetzung von Standards formaler Rationalität" bezieht. Darunter sind „Organisationsformen" zu verstehen wie „geographische Globalisierung des Kapitalverhältnisses, der nationalstaatlichen Formen oder der Tageszeitung". Nicht aber bedeutet es eine Homogenisierung der Welt, wo es keine Unterscheidung mehr zwischen dem „Indian Today" und dem „Boston Globe" gibt (Belting 2007: 3). Versteht man/frau Globalisierung in diesem Sinne als weltweite Rationalisierung, so wird klarer, warum die globale Vermarktung gerade kleinen Nationen eine Erhöhung der lokalen Bedeutung ermöglichen kann. Wenn sie wie in Europa über die nötigen Ressourcen verfügen, können sie um die Aufmerksamkeit auf globaler Ebene „grenzenlos"

streiten. Die Prozesse der urbanen Rekonstruierung, die Abbildung der emblematischen Bauwerke, die Gestaltung der Volksfeste und Großereignisse werden zu wichtigen Aushängeschildern und Markenartikeln in der Abgrenzung, Positionierung und Konkurrenz der Kulturstädte untereinander „im Rahmen der maßlosen Ökonomie der Aufmerksamkeit" (Belting 2007: 2). Kreativität wird hier zum konstituierenden Element für die nachhaltige Entwicklung der Städte, die die Möglichkeit, attraktiv und anziehend zu sein, nützen möchten. Denn die Künste beeinflussen verschiedene Sphären, genauso wie sie die identitären Bereiche ansprechen. Der derzeitige katalanische *Conseller de Cultura* Ferran Mascarell drückt dies folgendermaßen aus: „és necessari socialitzar la idea que la cultura catalana, a més del 'nostre principal capital', és 'el nervi del nostre país i que enfortir la cultura significa enfortir el país'." (Abella 2011: 58)

Barcelona hat in seiner Förderung der Stadt Projekte wie die Olympischen Spiele (1992) oder *El Fòrum de les Cultures* (2004) verwendet, um sich zu positionieren und dazu seine lokale Kultur als „prestige value" im globalen Wettbewerb eingesetzt. Filme wie *Todo sobre mi madre* (1999) von Almodóvar oder *Vicky, Cristina, Barcelona* (2008) von Woody Allen schufen ein Porträt von Barcelona, an dem die Stadt von nun an von den TouristInnen gemessen wird, wie dies von Hanna Hatzmann in ihrem Artikel über die Imagination des städtischen Raumes dargestellt wurde[19]. In diesem Sinne wird Manel Delgado, Anthropologe der *Universitat de Barcelona*, von *El País* zitiert, da er die massive Veränderung der Stadt in den letzten 32 Jahren so beschreibt:

> 'la desactivació de la ciutat popular, substituïda per una Barcelona que és una marca turística; cada cop més cara, exclusiva i excloent; construïda segons l'imaginari de la classe mitjana. Aquí es voldria que fins i tot els turistes fossin de classe mitjana i no fessin soroll'. (Theros 2011: 1)

Eine Stadt, die im internationalen Panorama in der ersten Liga mitspielen will, bedeutet für ihre BewohnerInnen eine Verteuerung des Bodens und eine Steigerung der Spekulation. Trotz Wirtschaftskrise scheinen die hohen Wohnungskosten nicht wesentlich zurückzugehen und von einer Verbesserung der Löhne der 1000-Euro-Generation kann keine Rede sein. Geht man/frau davon aus, dass das Imaginierte einer Gesellschaft ein Grundelement für die

[19] Siehe Hatzmann (2010) „El espacio urbano desde la experiencia de sus habitantes: La voz mariginal en los documentales *Can Tunis* (2007) y *En construcción* (2001)".

soziale, kulturelle und ökonomische Entwicklung unserer Zeit ist, so bekommt die Rezeption der Bilderwelten und der Geschichte einen wichtigen Stellenwert. Virtuelle Räume werden geschaffen, die die Ideen von 'unser Land' und 'unsere Kultur' als Habitate einer schönen Welt betonen. Zu verteidigen ist in dieser Konstruktion jedoch die Erinnerung vieler sozialer Bewegungen und zu diskutieren wäre durch die Mitsprache vieler DiskutantInnen, was für die Gesellschaft erhalten oder verändert werden muss. Hatzmann verweist in ihrer kritischen Sicht auf die produzierten Bilderwelten Barcelonas darauf. Sie zeigt, dass die Schattenseiten der Stadt in Darstellungen sichtbar werden, die teilweise am Rande der großen Kulturindustrie eigene Stile gefunden haben (vgl. Hatzmann 2010: 164). So entstand der Dokumentarfilm *En construcción* (2001) von José Luis Guerín im Rahmen eines universitären Masters der Universität Pompeu Fabra. Zwischen 1998 und 2000 drehten Guerín und seine Studenten mehr als 120 Stunden Bilder, die zu einem zwei Stunden und 20 Minuten dauernden Film montiert wurden (ebd.: 165). Darin bekommt die urbane Rehabilitierung des Raval aus der Sicht seiner BewohnerInnen, Obdachloser, Drogenabhängiger oder sonstiger Randgruppen eine Stimme in der Thematisierung der Erneuerung der Kulturstadt. Der Spielfilm *Biutiful* (2010) von Alejandro González Iñárritu ist zwar kommerziellerer Natur, doch auch hier liegt das Interesse des Regisseurs nicht in der bürgerlichen Schönheit, die die TouristInnen bestaunen. Ins Zentrum rücken die versteckten Stadtviertel, die die ImmigrantInnen und Marginalisierten bewohnen. Als Negativfolie der schönen Bilder wird ein anderer Traum von Barcelona sichtbar, der eher ein Albtraum ist. Die Bewegung der *indignats*, die sich in Spanien und Katalonien seit dem 15. Mai 2011 auf den zentralen Plätzen der Städte niederließ, bezweckt gleichfalls eine Diskussion darüber, welche Gesellschaft gewünscht wird und versucht eine breitere sozialere Imagination zu erzeugen. Zu beobachten wird also sein, ob die von Mascarell 2011 initiierten Debatten über die Kultur tatsächlich die katalanische Zivilgesellschaft und die KünstlerInnen integrieren, um, wie er in seiner Stellungnahme hinzufügte, die Gesamtheit der katalanischen Kultur zu stärken (vgl. Abella 2011: 58). Denn die Definitionsmacht, wer diese katalanische Kultur ist, ist nicht gleichmäßig verteilt und bleibt im Sinne Bourdieus ein soziales Kampffeld.

3. Kulturpolitik nach dem Modell der UNESCO: das Interesse an der Kultur

Die Imagination, die Zurschaustellung und die Präsenz der katalanischen Kultur ist in Katalonien durch den nationalen und wirtschaftlichen Gedanken mit einem politischen Interesse verbunden und führt daher zur Frage der Kulturpolitik. Warum sollte uns aber generell der Zustand einer Kultur, ihre Produkte und ihre Weitergabe an die nächste Generation interessieren? Im ersten Bericht des *Consell Nacional de la Cultura i les Arts* (CoNCA)[20], eines während der Regierungszeit des *tripartit* 2009 gegründeten kulturellen Rates, stellt die Kultur einen sozialen Wert dar, den man/frau als die Möglichkeit und das Recht an einer Gesellschaft teilzunehmen definieren kann (CoNCA 2010: 19). Der Bericht zitiert den Artikel 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte, der folgendes besagt: „Everyone has the right freely to participate in the cultural life of the comunity, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its benefits." (UNESCO 1948) Auch in der Präambel der spanischen Verfassung von 1978 ist dieses Recht verankert:

> Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos, sus culturas y tradiciones, lenguas e instituciones.
> Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida. (Constitución española de 1978)

Der Plural der Wörter Kultur, Tradition oder Sprache drückt hier eine gewisse Verantwortung des spanischen Staates für alle Kulturen auf seinem Gebiet aus und die Kultur wird generell für den Fortschritt als wichtig erklärt. Es ist der partizipative Charakter, der bei allen diesen Erklärungen in den Vordergrund tritt und für die verschiedenen Kulturen auf dem Staatsgebiet für die Reklamierung ihrer Rechte von Bedeutung wird. Das Recht des Menschen auf Kultur setzt also einen gewissen Eigenraum des Sozialen voraus, der als „Raum der Berührung, Begegnung und Kommunikation" (Luutz 2005: 91) bezeichnet werden kann. Es handelt sich um einen Gestaltungsraum, wenn die Mitglieder dieser Gemeinschaft darin aktiv werden können. Als Gewinn dieser Teilnahme

[20] Dieser Rat ist aus KünstlerInnen der verschiedenen Sparten zusammengesetzt und soll nach dem Vorbild der *arts councils* des englischsprachigen Raums das katalanische Kulturleben analysieren, fördern, kulturelle Diversität verteidigen und Subventionen vergeben. Aufgrund der Budgetreduzierungen im Kulturbereich ist seine Zukunft jedoch fraglich geworden, da sowohl Kompetenzen als auch die Zahl der Mitglieder von elf auf fünf reduziert werden dürften (vgl. Fondevila 2011: 6).

kann ein Gefühl sozialer Geborgenheit entstehen. Die Gruppenmitglieder machen sich die Werte des spezifischen Sozialsystems zu eigen, bauen Vertrauen auf und sichern ihre Identität. Auch im Bericht der CoNCA taucht das Konzept des/r aktiven Bürgers/in und der sozialen Kohäsion auf (vgl. CoNCA 2010: 20), worunter dort die Integration der Vielfalt in ein Kollektiv verstanden wird. Diese Vielfalt betrifft in Katalonien mehrere Kulturen, die katalanische, kastilische, aber auch die Kulturen der neuen Immigration ins Gebiet.

Die soziale Rolle der Kultur manifestiert sich im Gründungspapier der UNESCO von 1945 folgendermaßen: „The wide diffusion of culture, and the education of humanity for justice and liberty and peace are indispensable to the dignity of man [...]" (UNESCO 1945). Kultur und Bildung mit ihren Werten von Gerechtigkeit, Freiheit und Frieden dienen der Würde des Menschen und schaffen ein Milieu, in dem diese Menschlichkeit erprobt werden kann. Die Kultur bekommt, wie im Bericht der CoNCa erklärt, eine essentielle Rolle zugewiesen, in dem Maße, wie ihre Wichtigkeit für die Entwicklung der Demokratie anerkannt wird (vgl. CoNCa 2010: 20). Damit reagiert der Bericht auch auf einen Kongress, der 1998 in Stockholm unter dem Titel *Cultural Policy for Development* stattfand. Kultur wurde dort als wesentlicher lebendiger Faktor verstanden, der zur Entwicklung einer demokratischen Gesellschaft beiträgt und kulturelle Produkte als schützenswert ansieht.

Die Präambel des Aktionsplans weist auf die Notwendigkeit von nationalen Maßnahmen in der Kulturpolitik hin, um gegenseitiges Verständnis, Respekt und Anerkennung zwischen Individuen und Nationen zu gewährleisten. Eine solche Kulturpolitik dient dem Frieden und dem Gedeihen der kreativen Fähigkeiten. Sie geht von einem pluralistischen Ansatz aus und anerkennt die Wichtigkeit der teilnehmenden Zivilgesellschaft am kulturellen Leben. Die Prinzipien des Aktionsplans erklären den Zugang zu Kultur und die Teilnahme an ihr zum fundamentalen Recht und verpflichten Regierungen zur Schaffung von Bedingungen, die diese Ausübung des Rechtes ermöglichen gemäß Artikel 27 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte (Freiheit des Kulturlebens).
Die von der Politik zu schaffenden Strukturen sollen zur menschlichen Erfüllung beitragen und damit ein friedvolles Nebeneinander garantieren. Als Konsequenz

des Aktionsplans wird in einer globalisierten Welt die Erneuerung von Kulturpolitik auf lokaler, nationaler, regionaler und globaler Ebene für alle Bevölkerungsschichten gefordert. Kulturpolitik bekommt eine Schlüsselstellung in der Entwicklungspolitik, eine Bewahrungs- und Erneuerungsfunktion von kulturellem Erbe und wird zur Förderung von kulturellen Unternehmungen sowie linguistischer Vielfalt angehalten (vgl. UNESCO 1998) Konsequenterweise wird die Zugänglichkeit zur Kultur in eine multikulturelle und globale Gesellschaft eingebunden. Der aktive Ansatz des Aktionsplans zeigt die Wichtigkeit der Konstituierung von Identität durch Kultur und deren Weitergabe an zukünftige Generationen in besserer und reicherer Form.

Deutlich sind die Deklaration der Menschenrechte, die Gründung und Arbeit der UNESCO von den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges geprägt, von dem absoluten Gegenteil von Friede, Freiheit und Gerechtigkeit. Der demokratisierte Kulturbegriff erhält neben der Bildung einen eindeutigen sozialen Wert zugesprochen, da die Ausdrucksweisen der Kultur und damit auch der Künste erlauben, die sozialen Realitäten zu interpretieren und kritisches Bewusstsein zu fördern. Aus diesem Grund ist es wichtig, den Zugang aller zur Kultur zu garantieren und diese nicht als Luxusgut zu reproduzieren. Kulturpolitik umfasst daher zwei Ebenen, die eine, die sich auf eine Art anthropologische Lebensweise bezieht und die andere, die die kreativen Äußerungsformen wie Kunst fördert.

3. 1. Historische Konzepte des Begriffs der Kultur

Wie Kultur definiert wurde, unterlag den jeweiligen historischen Interpretationen. So begriff die französische Aufklärung Kultur als Handlung und Ergebnisse der rationalen, fortschrittlichen und zivilen Erziehung. In diesem Sinne wurde Kultur Voraussetzung des Fortschritts in Opposition zu Irrationalität und Gewalt, die von der Natur herkamen. Das Charakteristikum der Kultur war die Idee des Zivilen, des Rituellen, des Stils und der bürgerlichen Produkte. Das Politisch-Moralische einer Bürgergesellschaft lag ihr zu Grunde und versprach durch „Ausübung der Vernunft die Freiheit zu gewinnen” (vgl. Foucault 1996: 81). In der deutschen Romantik hingegen war der Kulturbegriff von dem kreativen Geist des Volkes und seiner Ideen geprägt. Dieser „Volksgeist” realisierte sich

im Laufe der Geschichte und konnte so als „Art übergeordneter Identifikationsfaktor" (Fischer-Lichte 1999a: 60) begriffen werden. Die deutschen bürgerlichen Revolutionäre rebellierten gegen eine immer unerträglicher gewordene Industrialisierung und entsprachen dem Wunsch nach Orientierung und Identität. Der von den Vorstellungen Herders geprägte kulturelle Geist[21] differenzierte erst die einzelnen Nationen und ihre Identitäten. Noch heute gehen nationalistische Separationsbewegungen von dem Gedanken der Eigenart eines Volkes, die diesem innewohnt, aus. Dies schließt auch alle seine Folgen je nach gewählter Hypothese ein, die bis zu den Konflikten eines rassistisch motivierten Nationalismus führen können.

Die sozialanthropologisch motivierte Sicht auf die Kultur entstand im 19. Jahrhundert und war von den Kolonialisierungsabsichten der westlichen Mächte beeinflusst. Durch den großen Einfluss Darwins in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich ein weit gefächerter Begriff von Kultur, der noch heute Gültigkeit besitzt. Die Kultur umfasste die Kenntnisse, die Glaubensvorstellungen, die Kunst, die Moral, die Rechte, die Gebräuche und alle Fähigkeiten oder erworbenen Gewohnheiten durch die Menschen, da sie zu einer Gesellschaft gehörten. Attribute von Kultur gingen auf jegliche soziale Gruppen über, selbst wenn das Bewusstsein fehlte, Kultur zu besitzen. Trotzdem blieb der Begriff Kultur im Herrschaftsdiskurs der Kolonialmächte verhaftet, der von einem klassischen Sozialdarwinismus als dem „Überleben des Tüchtigen" (vgl. Balibar 1992: 72) ausging und diente zur Hierarchisierung der Kulturen oder Rassen[22] untereinander, die sich auf unterschiedlichen Stufen des Menschseins befinden sollten. Vor allem wurde Kultur in ihrem Gegensatz zur Natur definiert:

> Es genügt uns also, zu wiederholen, daß das Wort „Kultur" die ganze Summe der Leistungen und Einrichtungen bezeichnet, in denen sich unser Leben von dem unserer tierischen Ahnen entfernt, und die zwei Zwecken dienen: dem Schutz

[21] Bereits in der *Abhandlung über den Ursprung der Sprachen* 1772 wies Herder den Menschen als Wesen aus, das sich aufgrund seiner fehlenden Instinkte, durch Vernunft und damit Sprache auszeichnete. Die Verschiedenheit der Sprachen oder die Synonymie in den einzelnen Sprachen „hängt so sehr mit Sitte, Charakter und Ursprung des Volks zusammen", worin sich überall der „erfindende menschliche Geist" charakterisiere (vgl. Herder 1772: 121).

[22] Auf die ähnliche Strukturierung der Begriffe von Rasse und Kultur geht Balibar ein, wenn er sich in seiner Rassismuskritik auf die anthropologischen Universalien bezieht, die der Rassismus für seine Legitimation benötigt (vgl. Balibar 1992: 73).

> des Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander. (Freud 2010: 36)

Dem Sinn der Kulturentwicklung legte Sigmund Freund den ewigen „Kampf zwischen Eros und Tod, Lebenstrieb und Destruktionstrieb" (ebd.: 73) zugrunde, der sich für ihn in allen Kulturen phylogenetisch und auf der Ebene der Individuen ontogenetisch abzeichnete. Levy-Strauss sah schließlich sämtliche kulturellen Unterschiede als Manifestationen einer gemeinsamen universellen Denkstruktur (vgl. Lévi-Strauss 1975: 39), die linguistisch (ebd.: 18) oder kognitiv (ebd.: 24) beschrieben werden kann. Die Differenzen waren hier nicht mehr konfliktiv, sondern kompatibel in ihren Erscheinungsformen:

> Von hier an erhalten auch die einfachsten Techniken einer beliebigen primitiven Gesellschaft den Charakter eines Systems, das sich in den Termini eines allgemeineren Systems analysieren läßt. Die Art, wie gewisse Elemente dieses Systems beibehalten, andere ausgeschlossen werden, ermöglicht es, das lokale System als eine Gesamtheit von signifikanten Entscheidungen zu begreifen, die mit anderen Entscheidungen vereinbar oder unvereinbar sind und die jede Gesellschaft oder jede Periode ihrer Entwicklung zu treffen sich gezwungen sah. (ebd.: 20)

Die postmoderne Sicht der Dinge bemühte sich um eine Demontage einer elitären Lektüre des Anderen. Jegliche Hegemonie begründet auf technischem Fortschritt, Ökonomie und Kultur wich einer Idee von Multikulturalität, die auf der Anerkennung und der positiven Bewertung anderer und ihrer Kulturen basierte, auf einer pluralen und vielfältigen Welt. In einer globalisierten Zeit wird der Austausch und Einfluss der Kulturen untereinander vermehrt betont. Kulturen gelten nicht mehr als unabhängige und feste Größen, die still stehen. Sie formen und verändern sich nicht nur in der Abgrenzung zu anderen, sondern auch im Kontakt mit diesen und sie tun dies nicht nur passiv, sondern aktiv in der Neuinterpretation von Werten. Es geht also nicht mehr nur um getrennte Habitate, die in Konflikten zueinander existieren, sondern um Kulturen, die in sich heterogen sind (vgl. Sen 2010: 123).

Wolfgang Luutz führt in seinem Buch über Raum, Macht und Einheit in dem Kapitel über den Institutionenbegriff bei Arnold Gehlen aus, dass Kultur und die Fähigkeit des Menschen zur Darstellung eine gewisse Stabilisierung mit sich bringen. Sie entlasten von der Zufälligkeit des Vorgefundenen und sind auf Dauer ausgerichtet (vgl. Luutz 2005: 90). Eingeführt wird bei Gehlen auch die

Kategorie der Gewohnheit. Nach ihm beruht alle Kultur auf einem „System stereotypisierter und stabilisierter Gewohnheiten" (ebd.). Interessant bei diesem Ansatz ist, dass Gewohnheiten nicht gelehrt, sondern gemeinsam gelebt werden. Sie müssen sich periodisch wiederholen und zur Gruppe gehört demnach, wer an diesen Gewohnheiten oder an den Riten teilnimmt (ebd.). Die Entwicklung der Minderheiten in multikulturellen Staaten des 20. Jahrhunderts zeigt gerade in dieser Richtung, dass dieses Miteinander keine kulturelle Assimilation bedeuten muss, sondern eine Veränderung in beide Richtungen provoziert. Die Annahme von Gewohnheiten und somit von den darin implizierten Werten betrifft auch die dominierende Gesellschaft und diese wiederum lassen die Minderheiten nicht einfach verschwinden. Minderheiten nehmen die Züge der dominierenden Kulturen in dem Maße an, je vereinbarer sie mit ihren Entwicklungstendenzen sind. Wenn Kultur nicht etwas ist, was einen Ursprung hat, sondern ein Produkt ist, das sich im Prozess mit anderen formt, kommt die Frage nach internen und externen Machtfaktoren ins Spiel, nach gesellschaftlichen Aufstiegsmöglichkeiten, Brüchen und Rückbindungen in Gesellschaftsschichten oder -klassen. Für Bourdieu zeigt sich die Teilnahme der Individuen am Kollektiv daher daran, wie sich Menschen in diesem sozialen Raum positionieren und womit sie sich identifizieren. Denn die Menschen legitimieren sich in den sozial vorgegebenen und bestimmenden Strukturen selbst, mit dem, was Bourdieu Habitus nennt. Es geschieht eine Positionierung im sozialen Gefüge und im System der Differenzen, der Klassen und der symbolischen Ordnung (vgl. Bourdieu 1993: 279) im Sinne ihrer Aufrechterhaltung oder Neuorientierung.

3. 2. Die katalanische Kultur und ihre symbolische Ordnungsmacht[23]

Ohne hier auf einzelne Gruppen der katalanischen Gesellschaft im Speziellen eingehen zu können, kann man/frau in der heutigen Situation Kataloniens von einer multikulturellen Zusammensetzung[24] der Wohnbevölkerung sprechen. In

[23] Die folgenden Kapitel sind aus der Perspektive der Immigrantin in Katalonien geschrieben, privilegiert allerdings durch einen Reisepass eines der europäischen Union angehörenden Staates.

[24] Nach Angaben der Stadtregierung Barcelonas haben 2005 14,6% der Bevölkerung Barcelonas eine andere Nationalität als die spanische. An der Spitze der ImmigrantInnenanteile in den Wohnbezirken befindet sich die *Ciutat Vella* (vgl. Plenario del Consejo Municipal 2005).

den 50er und 60er Jahren kam es im Zusammenhang mit der höheren Industrialisierung Kataloniens im Vergleich zum Rest Spaniens zu einer massiven Zuwanderung aus dem verarmten Süden. Das Francoregime förderte diese Immigrationsbewegung aus ideologischen Gründen, um eine Differenzierung der katalanischen Bevölkerung durch spanische Zuwanderung zu schwächen. Die ZuwanderInnen siedelten sich vor allem in den Vororten der großen Städte an. Die neuen Migrationsbewegungen sind heute nicht mehr auf kastilischsprachigen Zuzug aus Spanien beschränkt, sondern sie umfassen die EinwanderInnen aus Europa genauso wie die lateinamerikanischen Länder und Nordamerika, Asien wie Afrika. Die Integrationsmöglichkeiten, die diese vorfinden, werden nicht nur von der Wirtschaftslage, den Wohnorten, dem Freizeitverhalten, der Teilnahme an traditioneller katalanischer Volkskultur, der Schulbildung etc. bestimmt, sondern auch von der Aneignung der katalanischen Sprache[25], die als wesentliche Ausdrucksform der katalanischen Kultur in Katalonien angesehen wird. In dem offiziell zweisprachigen Gebiet Katalonien könnte jedoch auch die kastilische Sprache mit der Kultur Kataloniens identifiziert werden. Da dies durch die Sprachpolitik des katalanischen Parlaments ab 1980 jedoch nicht propagiert wurde, verkomplizieren sich die Integrationsmöglichkeiten je nach der Notwendigkeit, welche Sprache gesprochen oder gelernt wird.

3. 2. 1. Sprache und Kultur

3. 2. 1. 1. Sprache als Integrations- oder Ausgrenzungsfaktor in Katalonien

Die Aufnahme in die katalanische Kultur geschieht im Wesentlichen über die Sprache und dies hat seine erklärten Gründe. Aus historischen Ursachen ist Sprache für KatalanInnen ein wichtiges Identitätsmerkmal. Neben ihren politischen Institutionen der Selbstregierung, wenn diese nicht unterdrückt

[25] Auf der Webseite www.idescat.cat finden sich demographische Angaben zur Herkunft der ImmigrantInnen: 2007 sind 20,9% aus der UE, 4,2 % aus dem restlichen Europa, 21,9 % aus Afrika, 6,1 % aus Nord- und Zentralamerika, 40 % aus Südamerika und 7 % aus Asien. Insgesamt betrug die Migrationsquote 2008 13 % der katalanischen Bevölkerung, von denen 72,3 % angeben, die katalanische Sprache zu verstehen und knapp ein Drittel sie auch sprechen kann. Die Erlernung der katalanischen Sprache wird von ImmigrantInnen meist erst nach mehreren Jahren des Aufenthalts in Katalonien in Erwägung gezogen, um ihre soziale Position zu verbessern. Bevorzugt wird von nicht spanischsprachigen ImmigrantInnen als erste zu erlernende Sprache das Kastilische (vgl. Crameri 2008: 189).

waren, stellte die Sprache über Jahrhunderte die Zugehörigkeit zu Katalonien her. Gemeinsam mit dem Territorium, den politischen, ökonomischen und sozialen Symbolen ist Sprache somit fähig, nationale Identität zu definieren. „A Catalunya diriem ser català va inherement lligat a la nostra llengua. És indissociable" (Interview Reixach 5/05/2011), erklärte Domènec Reixach, früherer Theaterdirektor des TNC, in einem Interview, das ich mit ihm führte.

Jordi Pujol, katalanischer Nationalist und späterer Präsident der *Generalitat de Catalunya,* äußerte sich 1958, noch während der franquistischen Diktatur, zum Thema *Immigració i integració* folgendermaßen:

> Català és tot home que viu i treballa a Catalunya, i que amb el seu treball, amb el seu esforç, ajuda a fer Catalunya. Hem d'afegir-hi només: i que de Catalunya en fa casa seva, és a dir, que d'una manera o altra s'hi incorpora, s'hi reconeix, no li és hostil. Cal afegir això perquè hi ha un tipus d'immigrant, o de descendent d'immigrants, que mai no serà català, perquè té la decidida voluntat de no ser-ne, perquè és anticatalà. […] Excepte el que ve amb prejudicis anticatalans, l'immigrant, en principi, és un català. (zit. nach Santacana 2009: 613)

Nach dem Eindruck der letzten Gemeinderatswahlen im Oktober 2010 in Wien, bei denen die FPÖ eine rassistische Ausgrenzungspropaganda gegen ImmigrantInnen betrieb und damit noch einen unglaublichen Erfolg hatte, klingt diese Art eines nicht ethnisch bedingten Nationalismus geradezu wohltuend. Die Herkunft der Personen, ihre Ethnizität, ist hier keine Grenze für die Zugehörigkeit zum proklamierten Projekt *Catalunya*. Ausgegrenzt, von der Definition Katalane/in zu sein, wurden in diesem Zitat jene, die dieses Projekt nicht unterstützten. Zum Zeitpunkt der Abfassung des Textes waren die anderen, die nicht KatalanInnen sein werden, spanischsprachige ImmigrantInnen, die sich der katalanischen Kultur gegenüber feindlich verhielten. Pujol legte bei der Integration ebenso wie andere NationalistInnen große Bedeutung auf den Spracherwerb des Katalanischen, wodurch sich der/die Immigrant/in definitiv in die Aufnahmegesellschaft integrierte. Damit wurde auf relativ einfache Weise die katalanische Bevölkerung vergrößert, ohne laut Castells mit dem Territorium des spanischen Staates in Konflikt zu geraten (vgl. Castells 2002: 53). Menschen in eine sprachliche Gemeinschaft zu assimilieren, ist weitaus offener, als sie nach ethnischen Gruppen für alle Zeiten festzulegen. Allerdings ist die Zugehörigkeit zur Sprachgemeinschaft nur formal egalitär, wie Balibar ausführt. Durch die Hintertür stigmatisieren die

Unterschiede in der sprachlichen Kompetenz „soziale Schicksale" (vgl. Balibar 1992: 127) und definieren sie als die *altres catalans.* Dieser Begriff wurde üblich, um BürgerInnen in Katalonien zu bezeichnen, deren Herkunft außerhalb der Region lag. Das nationalistische Projekt der CiU berief sich trotz der erklärten Offenheit auch auf die inhärente Eigenart der katalanischen Kultur, die die Andersartigkeit zur spanischen betonte. Gerade dadurch sahen sich viele Kastilischsprachige jedoch von einem Projekt Katalonien ausgeschlossen.

3. 2. 1. 2. Sprachpolitik als Kulturpolitik

1977 wurde von dem nicht in Parteien aufgeteilten und auf einer breit angelegten Basis agierenden *Congrés de Cultura Catalana* auf das Recht einer Bevölkerung verwiesen, ihre eigene Sprache und Kultur entwickeln zu dürfen. Ein Prozess der Normalisierung nach den Jahren der Unterdrückung wurde vorgeschlagen, der den Gebrauch der Sprache in institutionellen Bereichen, einen Wechsel der Bewertung, den viele KatalanInnen von ihrer eigenen Sprache hatten und eine Bewusstmachung einer linguistischen Einheit des Katalanischen in allen *Països Catalans* beinhaltete. Der Kongress forderte nicht nur Katalanisch als offizielle Sprache, sondern als die offizielle Sprache in allen katalanischsprachigen Territorien. Ziel war es die Schäden, die durch die katalanischfeindliche Politik[26] unter Franco angerichtet worden waren, so gut wie möglich auszugleichen. Allerdings hatten sich die demographischen Verhältnisse durch die Zuwanderung stark verändert und eine simple Reinstallierung der Sprache, dadurch dass den Menschen das Recht gegeben wurde, Katalanisch zu sprechen, war nicht möglich. So entstanden im Laufe der Demokratie eine Reihe von Maßnahmen, die das Katalanische dem Kastilischen gegenüber bevorzugten, um es vor dem Verschwinden zu bewahren.

1978 wurde das *Servei d'Ensenyament del Català* (SEDEC) gegründet, das den Unterricht auf Katalanisch fördern sollte, ausgehend von der Beobachtung, dass alle Kinder Kastilisch erlernten, aber nicht alle Katalanisch (vgl.

[26] Der offizielle Gebrauch der katalanischen Sprache unter der Francodiktatur war verboten. Nur wenige KatalanInnen, die nach 1936 geboren wurden, erhielten Katalanisch-Unterricht. Die Rhetorik des Regimes sprach von einem wertlosen Dialekt und einer unchristlichen Art des Sprechens (vgl. Crameri 2008: 22).

Bonal/Rambla 2001: 117). Kurz darauf erschien das *Reial Decret* 2092/1978, womit die Einführung des Katalanischen ins Schulwesen erst möglich wurde (vgl. Argelaguet 2001: 280). 1983 verabschiedetete das katalanische Parlament mit der Unterstützung aller Parteien ein „Gesetz zur sprachlichen Normalisierung", *Llei de Normalització Lingüística*. Obwohl die Annahme auf einer breiten demokratischen Basis beruhte, hatte die Ausarbeitung der verschiedenen Artikel des Gesetzes immer wieder zu unterschiedlichen Positionen, vor allem durch die Haltung der PSC, der sozialistischen Partei Kataloniens, geführt, die eine strikte Kooffizilität der beiden Sprachen verlangte und kein Instrument der Katalanisierung mit klarer Bevorzugung des Katalanischen (ebd.: 282). Das Gesetz beabsichtigte schließlich den Schutz, die Normalisierung und Potenzierung der katalanischen Sprache, um ihre Restaurierung als *llengua pròpia*, als eigene Sprache Kataloniens wiederherzustellen. Straßenschilder wurden auf Katalanisch verfasst, Katalanisch wurde die Sprache des öffentlichen Fernsehens und Rundfunks sowie als Amtssprache in der Verwaltung durchgesetzt. Obwohl sich die soziolinguistische Situation des Katalanischen laut den Daten einer Volkszählung von 1986 verbesserte, blieb die große Frage, wie der Gebrauch der Sprache erweitert werden konnte. Zweifel kamen auf, ob die Verwaltung, der Unterricht von Katalanisch und die Kommunikationsmedien ausreichten, um das Katalanische wieder zu beleben (ebd.: 284 f.) So ging das *programa d'immersió lingüística*, das zum ersten Mal im Schuljahr 1983/84 in Santa Coloma de Gramenet eingeführt wurde, davon aus, dass spanischsprachige SchülerInnen einen intensiveren Kontakt in der Schule mit der katalanischen Sprache brauchten, um die geringe Präsenz der Sprache in ihrer unmittelbaren Umgebung auszugleichen (ebd.: 292). 1998 wurde schließlich ein neues Gesetz, *Llei de Política Lingüística,* erlassen. Da die PP, die konservative Volkspartei Spaniens, im staatlichen Parlament keine Mehrheit erreicht hatte, konnte sie nur mit der Unterstützung der CiU regieren (ebd.: 296). Als Gegenleistung dafür wurde das Gesetz der linguistischen Normalisierung im katalanischen Parlament modifiziert, das den Unterricht auf Katalanisch in allen öffentlichen Schulen und Universitäten einführte. Verfassungswidrig ist jedoch weiterhin die gesetzliche Verankerung der Pflicht, eine andere Sprache als die kastilische im spanischen Staat zu kennen, wie dies in dem neuen

Autonomiestatut 2006 gefordert wurde. Eine juristische Gleichheit des Katalanischen und Kastilischen könnte nur durch eine Änderung der Verfassung erreicht werden. Denn Kastilisch dominiert über die anderen Sprachen des spanischen Staates laut der Konstitution von 1978.

Wenn also das Autonomiestatut von 1979 versuchte, Katalanisch als *llengua pròpia* Kataloniens über das Kastilische zu stellen, handelte es sich um die Intention, dieses Ungleichgewicht durch eine positive Diskriminierung auszugleichen. Auch der Terminus *normalització lingüística* wird in diesem Sinn gebraucht und beabsichtigt, eine benachteiligte Sprache auf ein normales Niveau der Gleichheit anzuheben. Diese Sichtweise wurde auf die Bildung übertragen und führte zu den oben erwähnten Gesetzen und Autonomiestatuten[27]. Sie gilt auch für eine Theaterpolitik, die katalanischsprachiges Theater bevorzugt fördert. Katalanisches Theater wird als das auf Katalanisch geschriebene Theater definiert und nicht wie es eher einer sozialistischen Haltung entsprechen würde, als Theater auf Katalanisch und Kastilisch, das in Katalonien produziert wird. Im *Llibre Blanc de la cultura a Catalunya* der PSC heißt es dazu: „No pot reduir-se cultura a llengua ni llengua a cultura. Ni es pot confondre política cultural i política llingüística." (vgl. Mascarell 1999: 90). Die Verwendung der katalanischen Sprache als identitäres Element habe gerade dazubeigetragen, dass die eigene Kultur oft mit der eigenen Sprache[28] verwechselt wurde. Salvador Sunyer, künstlerischer Leiter von *Temporada Alta*, eines theatralen Herbstfestivals in Girona und Salt, zeigte diese Definitionsschwierigkeiten des katalanischen Theaters auf:

> Aquest és el gran tema, i no només en el cas de Catalunya, sinó amb totes les llengües. És a dir, si el que mana és l'àrea geogràfica (dit d'una altra manera, si el teatre català és tot el que es fa a Catalunya, o als Països Catalans, que encara és més complicat) o la llengua. Crec que, quan parlem de teatre textual, és el que es fa en llengua catalana. (Interview Sunyer 23/07/2010)

Im nächsten Satz fuhr er jedoch fort, dass auch das nichttextuelle Theater und das Theater auf Kastilisch aus Katalonien als katalanisches zu bezeichnen sei.

---

[27] Für eine genauere Einsicht, welche Forderungen das Autonomiestatut von 2006 im Hinblick auf die Sprache und welche Modifikationen das Gesetz *Llei de Política Llingüística* beinhalteten, siehe Crameri (2008), S.55- 56.

[28] Sowohl der Schriftsteller Josep M. Benet i Jornet als auch der Regisseur Ricard Salvat verteidigten 1998 die Ansicht, dass die Zugehörigkeit zur katalanischen Kultur für sie über die Sprache stattfindet (vgl. Feldman 1998b: 2, Salvat 1998: 18).

Eine seiner Schlussfolgerungen lautete:

> De tota manera, les fronteres són molt difuses, entre una cosa i l'altra. [...] Per a mi, efectivament, el teatre català de text és el que s'escriu en català, però com a totes les normes hi ha excepcions. Hi haurà dos, tres, quatre autors que faran una obra en castellà i en canvi són d'autor català. (ebd.)

Auf die Frage, ob mehr kastilischsprachiges Theater im katalanischen Nationaltheater gezeigt werden sollte, meinte Benet i Jornet, katalanischsprachiger Gegenwartsautor:

> Els que volen que es faci molt més teatre en castellà als teatres públics catalans i diuen que marginem el teatre de parla castellana, d'una banda menteixen, i d'altra banda troben natural la gairebé inexistència de teatre en català fora dels nostres límits lingüístics. En realitat, diria, no volen que sobrevisqui la llengua catalana. (Interview Benet i Jornet 12/04/2011)

Diese Aussagen machen deutlich, wie sehr die Entscheidung der Sprache im Theater eine ist, die von der Sprachpolitik des Landes geprägt ist und der Haltung das Katalanische gegenüber dem Kastilischen am Leben zu erhalten. Die Förderung einer Sprache bedeutet hier das Überleben einer Kultur, der Identität eines Kollektivs und die Abwehr von sprachlichen Homogenisierungszumutungen. Salvat formulierte: “[...] el teatro en catalán es algo fundamental para nuestra identidad, para nuestro futuro dentro de una Europa de nacionalidades sin [...] centralismos castradores” (Salvat 1998: 18). Katalanisch als Theatersprache erhält einen symbolischen Wert. Verlangt wird ein eigener kultureller Raum innerhalb eines plurinationalen Ansatzes in Europa und Spanien. Es handelt sich auch um einen Diskurs, der in gewisser Weise wie ein Gesetz funktioniert und von spanischer Seite wenig Verständnis erfährt. Dort grenzt die Tatsache, dass die Kooffizialität der Sprachen Katalanisch, Baskisch und Galizisch auf die *Comunitats autònomes* beschränkt ist, diese Sprachen von der Definition einer spanischen Kultur aus oder marginalisiert sie. Im Sinne einer linguistischen Ausgeglichenheit müsste jedoch eine Projektion katalanischer Theaterstücke in spanischen öffentlichen Theatern genauso stattfinden, wie kastilischsprachige Stücke in katalanischen öffentlichen Theatern eingemahnt werden. In Katalonien wird die Wahl der Sprache, die gefördert wird, damit verteidigt, dass es nicht um Reduktion, um Begrenzung oder Provinzialismus gehe, sondern um einen Ausgangspunkt für Gestaltungsmöglichkeiten. Entscheidend ist, dass sich die katalanischsprachige

Theaterliteratur entwickeln kann, um im sozialen Gefüge nicht zu fehlen. Anders gesagt:

> Tota elecció n'aparca una altra, i que alguns aquí aparquin el castellà no afecta en res el teatre en castellà, però al revés sí: una part del camí fet no duria enlloc, una part de l'horitzó possible restaria inexplorat. (Aulet/Foguet/Santamaria 2006: 171)

Die positive Diskriminierung der katalanischen Sprache und Kultur ist hier in Opposition zu einer kastilischsprachigen Produktion definiert, die keines zusätzlichen Schutzes bedarf, da sie in ihren Kreationsmöglichkeiten nicht bedroht ist. Für die Zukunft bleibt unklar, wie das Urteil des Verfassungsgerichtshofes von 2010, das die bevorzugte Stellung des Katalanischen in Katalonien angreift, sich auf die Verwendung der Sprache und ihre künstlerischen Ausdrucksformen auswirken wird. Denn das Katalanische mag innerhalb Kataloniens von einer Mehrheit gesprochen werden, innerhalb des spanischen Staates handelt es sich um eine Minderheitensprache, deren Anwendungsmöglichkeiten zu schützen sind.

3. 2. 1. 3. Sprachkonflikt in Katalonien

Laut Manuel Castells bestand das politische Ziel der Sprachpolitik des katalanischen Parlaments darin, die „vollständige Integration der nicht-katalanischen Bevölkerung in die katalanische Kultur zu erreichen" (Castells 2002: 53), um kulturelle Ghettos zu vermeiden, „die die Gesellschaft entlang von Klassenlinien fragmentieren könnten" (ebd.). Diese Absicht der Integration in die katalanische Kultur schließt eine nationale Konstruktion ein. Miquel Àngel Alegre nimmt unteren anderen folgende Ziele in der Immigrationspolitik Kataloniens in der Zeit von 1985 bis 2000 aus: „Potenciar la participació dels immigrants estrangers en la construcció nacional de Catalunya. Promoure informació i sensibilització sobre la realitat de la immigració a Catalunya." (Alegre 2001: 199). Zu beobachten ist, dass auch nach dem Regierungswechsel 2003 die *Generalitat* über das seit 1989 agierende *Consorci per a la Normalització llingüística,* dem Konsortium der sprachlichen Normalisierung, Sprachkurse für ImmigrantInnen in hohem Ausmaße förderte. Bis zu 335 Stunden Spracherwerb werden auf dem Basisniveau kostenlos

angeboten[29]. Die Erlernung der katalanischen Sprache war und ist, wenn man/frau sich die Präsenz des Konsortiums in den verschiedenen neuen Medien wie facebook, twitter, youtube oder die immer wiederkehrende Werbung im Fernsehen ansieht, ein erklärtes Ziel der Integrationspolitik auch einer von sozialistischen Gedanken geprägten Dreiparteienregierung. Katalanischsprachige wurden dazu angehalten, mit den ImmigrantInnen ihre Sprache zu sprechen, um den LernerInnen die Möglichkeit zu geben, diese zu praktizieren. Es handelt sich somit um einen politischen Versuch, den sozialen Gebrauch des Katalanischen zu erweitern. Sprache wird über Parteigrenzen hinweg zum wichtigen Integrationsfaktor auf dem Gebiet der *Comunitat Catalunya* erklärt und von einem großen Teil der Bevölkerung wird diese Politik unterstützt. Im spanischen Staat und in seinen Instiutionen in der Region ist diese Sprache jedoch das Spanische, wodurch ein Konkurrenzverhältnis zwischen den beiden Sprachen auf allen gesellschaftlichen Ebenen entsteht. Spanischsprachige ImmigrantInnen benutzen mit Recht ihre Muttersprache als offizielle Sprache des Staates Spaniens in der *Comunitat autònoma*, ohne je Katalanisch erlernen zu müssen. Dies wird als Sprachkonflikt in Katalonien verstanden und ist weiterhin ungelöst.

Der Konflikt und das Konkurrenzverhältnis zwischen Katalanisch und Kastilisch wurde ganz nach Bourdieu auf die symbolische Ordnung der Gesellschaft verlagert. So können katalanische Sprachkenntnisse den sozialen Aufstieg in Katalonien ermöglichen, wo viele Berufe in öffentlichen katalanischen Institutionen ein bestimmtes Katalanischniveau voraussetzen, während das Katalanische in den großen Unternehmen der Region oder im Tourismus eine relativ geringe Rolle spielt. Daran ist, wenn man an das Prestige und die Funktion der Sprache denkt, zu erinnern, da die Region offiziell zweisprachig ist und die Beherrschung des Spanischen für die Kommunikation ausreicht. Je höher der Sozialstatus ist, desto häufiger ist die Verwendung des Katalanischen zu beobachten, meint Orozco (vgl. Orozco 2007: 63). Zu ergänzen wäre als Differenzierung, dass der Gebrauch der beiden Sprachen nicht in allen

[29] Auf der Website des *Consorci per a la Normalització llingüística* werden Sprachkurse und Sprachvoluntariate in verschiedenen Städten oder bei verschiedenen Kultureinrichtungen angeboten. Die Preise sind verfügbar unter http://www.cpnl.cat/arxius/preus_cursos_2010_2011.pdf zu finden. http://www.cpnl.cat (letzter Zugriff 11. Oktober 2010)

Sektoren der Arbeit, aber auch nicht in den höheren und mittleren Positionen der Wirtschaft gleich notwendig ist. Katalanisch ist zur Sprache der Bürokratie auf dem Gebiet der *Comunitat Catalunya* oder des Universitätseintrittes geworden. Es ist nicht unbedingt die Sprache, die man/frau in Katalonien braucht, um in touristischen Restaurants zu essen oder geschäftlich zu agieren, die auf dem Schulhof benützt oder mit der Taxi gefahren wird. Auch die Bereitschaft der katalanischsprachigen Bevölkerung ins Kastilische zu wechseln, ist aufgrund der Nichtkenntnis des Katalanischen kommunikativ notwendig oder findet selbst dann statt, wenn zwar das Verständnis des Katalanischen gegeben ist, aber nicht der aktive Gebrauch. Dazu meint Benet i Jornet: „A Catalunya és difícil d'integrar a la gent; molt sovint no es volen integrar amb la llengua per la senzilla raó que no fer-ho resulta molt fàcil; gairebé tothom els [els immigrants] parla en castellà." (Interview Benet i Jornet 12/04/2011). Die kommunikative Funktion des Katalanischen bleibt so auf bestimmte Bereiche beschränkt und kann wohl ohne die Hilfe des spanischen Staates, wie Crameri ausführt, nicht erweitert werden (vgl. Crameri 2008: 62).

Im Programm der CiU, der 23 Jahre lang regierenden konservativen Partei, wurde vielleicht auch aus diesem Grund sehr stark die symbolische Funktion der Sprache betont. Sie erhielt einen hohen emotionalen Stellenwert unter dem Motto *fem país.* Die Funktion dieser Politik ist es auf das Konkurrenzverhältnis mit der kastilischen Sprache zu reagieren und von der ökonomischen Notwendigkeit zu distanzieren. Die Stärke des Katalanischen gilt es auch dann zu erkämpfen und zu bewahren, wenn das ökonomische System zu Ungunsten des Katalanischen agiert. Dieser Versuch der emotionalen Fixierung ist die Reaktion auf das Ergebnis eines Prozesses der langjährigen untergeordneten Stellung, Beziehung und Abgrenzung zum Kastilischen[30]. ImmigrantInnen können jedoch in diesem System durch ihre Sprachkenntnisse und ihren Bildungsgrad den Status des Katalanischen für sich in der sozialen Schichtung und emotionalen Integration nützen. Matthew Tree, englischer Schriftsteller, der

[30] Crameri weist daraufhin, dass die Rhetorik der Partei stark das *fet diferencial* für die katalanische Identität und die Rechte der historischen Nation in Anspruch nimmt. Damit mag die CiU auch eine Ablehnung von Seiten des restlichen Spaniens gegenüber der katalanischen Sprache provoziert haben. Viele SpanierInnen neigen dazu, das Katalanische nur als Abgrenzungsmittel gegenüber dem Spanischen zu verstehen und nicht als Sprache, mit der sich die SprecherInnen am engsten emotional identifizieren (vgl. Crameri 2008: 66).

in Katalanisch und Englisch schreibt, meinte auf einem Kongress 2008 in Kiel dazu, dass die Erlernung einer Sprache nirgendwoanders ImmigrantInnen so sehr unter die Decke einer Kultur blicken lässt wie in Katalonien. Ganz im Sinne von Bourdieus Habituskonzept wird durch die Aneignung von sprachlichen Kenntnissen kulturelles und soziales Kapital erworben, auch wenn die Sprachkompetenz die Herkunft erkennen lässt. Mit der Entscheidung, in welcher Sprache geschrieben wird, positioniert man/frau sich in Katalonien auch für eine Seite. Denn die Wahl der Sprache lässt in mancher Hinsicht wenig Zwischentöne zu (vgl. Crameri 2005: 19).

3. 3. Katalanismus in der Gesellschaft

So wie Walther L. Bernecker, Torsten Eßer und Peter A. Kraus in ihrer kleinen Geschichte Kataloniens ausführen, konnte sich die 1980 von der konservativen *Convergència i Unió* unter Jordi Pujol in Angriff genommene Politk „des nationalen Wiederaufbaus" bei der Belebung von Sprache und Kultur auf einen Katalanismus, der stark gesellschaftlich verankert war, stützen. Schon während des 19. Jahrhunderts ersetzte die gesellschaftliche Eigeninitiative die nicht vorhandene staatliche Unterstützung katalanischer Kulturtraditionen sowohl auf der Ebene der „Hoch-" als auch der „Volkskultur". Kulturelle Äußerungen wurden in unterschiedlichen *associacions* betrieben. Es kam zu einem für die katalanische Kultur bis heute typischen Vereinswesen (vgl. Bernecker/Eßer/Kraus 2007: 200). Volkstanz (s*ardanes*) und Chorgesang, *els jocs florals* (Blumenspiele), *els castells* (Menschentürme) und im Bereich des Theaters *els pastorets* (Hirtenspiele) oder die Osterpassionen wurden in gesellschaftlicher Selbstorganisation gepflegt. Die Repression unter der Franco-Diktatur bewirkte, dass der Katalanismus sich als gemeinsame nationale Identität weit über Klassengrenzen hinaus ausbreiten konnte und Teil des antifranquistischen Widerstands wurde (ebd.: 199). Dazu gehörten die freien Theatergruppen, die Bewegung der *Nova Cançó*, katalanische Liedermacher, die im Kampf für eine neue Volkskultur auftraten oder der Fußballklub *Barça*.

Die ersten demokratischen PolitikerInnen auf lokaler Ebene votierten entschieden für die Wiederaneignung einer traditionellen katalanischen

Festkultur nach dem Tod Francos (vgl. Bonet 2001: 319), ganz im Sinne der Wiedereroberung der Straße als festlichen Ort nach den Zeiten der Unterdrückung und des Verbots lokaler Charakteristika von Traditionen. Sie betrieben damit eine Kulturpolitik, die im anthropologischen Sinn einen gewissen Lebensstil förderte. In diesem Sinne bot die katalanische Volkskultur eine ständige Legitimierung für alle, die an ihr teilnahmen und eine identitäre Reproduktion, die ohne den Widerstand gegen den spanischen Zentralismus wahrscheinlich so nicht überlebt hätte. In anderen Worten handelte es sich um ein Bestreben, den Möglichkeitsraum der katalanischen Kultur auf eine reale, bewohnbare Ebene zu überführen. Erhofft wurde auch ein politisches Resultat, mit Hilfe traditioneller Kultur eine kollektive Identität aufrechtzuerhalten. Die Feste im Stadtteil oder Dorf, Sport-, Freizeit- und Kulturklubs oder Vereinigungen verstehen sich daher noch heute als Beitrag zur Festigung einer katalanischen Identität.

Durch den Touristenboom seit den 90er Jahren, provoziert unter anderem aufgrund der positiven Wirkung der Olympischen Spiele 1992, setzte ein Prozess der Kommerzialisierung und Professionalisierung von Volksfesten ein. Es handelte sich um einen Anstieg des kulturellen Konsums, der in den westlichen Ländern generell zu beobachten ist und territoriale Feste zu Touristenattraktionen und Kuriositäten werden lässt. Crameri schreibt: „[…] cultural institutions are now also able to package Catalan traditions as forms of heritage and sell them as part of an enterprise culture which reflects Catalonia's strengths in business und tourism.” (Crameri 2008: 154) Gleichzeitig machte dieser Boom ein Interesse an katalanischer Kultur in anderen Ländern erst möglich. Eine Institutionalisierung der Feste bedeutete außerdem eine Tendenz, sie in einem nationalen Rahmen zu reproduzieren (ebd.). Beides entfernte sie von einer Bedeutung, die die Festkultur in der zivilen Gesellschaft und sozialen Kohäsion hat. Die PSC, die sozialistische Partei Kataloniens, betonte dagegen den multikulturellen Aspekt einer Volkskultur, um soziale Harmonie zu garantieren. Sie begreift im Gegensatz zur CiU jegliche Kultur, die in Katalonien geschaffen wird, als katalanische. Die Teilnahme an den Volksfesten soll allen möglich sein. Ihre integrative Funktion in die Gemeinschaft bleibt aber bei Großveranstaltungen oft auf der Ebene einer oberflächlichen und zeitlich

begrenzten Unterhaltung mit Spaßcharakter.

3. 4. Volkstheatertraditionen und Funktionen des Theaters

Innerhalb der *festes majors,* der Feste der katalanischen Dörfer und Städte, spielt das Theater eine wichtige Rolle. So sind Premieren gerade bei den *festes majors* sehr beliebt, die nicht nur von außen zugekauft werden, sondern vor allem in den Dörfern von den eigenen Laientheatergruppen inszeniert und aufgeführt werden. Dabei muss es sich nicht notwendig um Stücke katalanischer AutorInnen handeln, gearbeitet wird auch mit Übersetzungen klassischer oder zeitgenössischer Werke[31].

1987 wurde die Zahl dieser Theatergruppen auf 700 geschätzt (vgl. Maluquer 1987: 4), 1990 waren davon 157 Gruppen in der *Federació de Grups Amateurs de Teatre de Catalunya* zusammengefasst (vgl. Vilà i Folch 1990a: 116). Die große Zahl der Amateurtheatergruppen in Katalonien, die als soziales Phänomen der Zivilgesellschaft in den letzten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entstanden, steht in Verbindung mit der geographischen Intensität an Theatersälen. Eine Studie des Theaterinstitutes aus dem Jahr 1986 zur Schaffung eines *Guia de Teatres de Catalunya* zählte 570[32] im ganzen Land, von denen der Großteil jedoch nicht hauptsächlich als Theatersäle genützt wird. Es sind kulturelle Mehrzwecksäle für verschiedenste öffentliche Veranstaltungen (vgl. Gràcia 1986: 5).

Xavier Fàbregas widmete in seinem Buch *Les arrels llegendàries de Catalunya* den dramatischen Versionen von populären Themen wie den *pastorets* ein eigenes Kapitel. Er verglich die Faszination, die für die Gesellschaft von dieser Tradition ausgeht, mit der Energie, die hinter Fruchtbarkeits- oder Begräbnisritualen, Sonnwendfeiern und Dorffesten steckt (vgl. Fàbregas 1987: 311). Die theatrale Tradition wurde von ihm in ein kultisches oder rituelles Identitätskonzept eingeschrieben. Denn die Aufführungen wiederholen sich

---

[31] Die Bandbreite reicht von Shakespeare bis Ionesco und Brecht. Besonderer Beliebtheit erfreut sich noch immer das Erfolgsstück *El retaule del flautista* von Jordi Teixidor aus der Zeit des *teatre independent*.

[32] Die Zahl der Theatersäle ergibt sich aus der Summe der Theater, die nach Gemeindebezirken angegeben werden.

jedes Jahr und sind mit beträchtlichem Aufwand verbunden, ohne dass sich die Offensichtlichkeit der dargestellten Geschichte verändern würde. Eine soziale Komplizenhaftigkeit scheint daher wichtiger zu sein als ein Überraschungseffekt in den Stücken. Bei den *pastorets* handelt es sich um eine Tradition, die bis auf das Mittelalter zurückgeht, sich als Genre zu Ende des 18. Jahrhunderts ausgebildet hatte und ihre typischen Figuren während des 19. Jahrhunderts erhielt (vgl. Castells 2005: 70). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschienen die populären Stücke von Lluís Millà und Federic Soler, deren Texte neben vielen anderen Autoren wie Joaquim Albanell, Josep M. Folch i Torres, Ramon Pàmies und Francesc d'A. Picas für die Darstellung dienen. Noch in den 80er Jahren schrieben AutorInnen neue Hirtenstücke, die das Genre unter unterschiedlichen Aspekten veränderten, entweder um sie bibeltreuer oder fantastischer erscheinen zu lassen (vgl. Fàbregas 1987: 304). Selbst zu Beginn der Francodiktatur galt das religiöse Volksdrama als ungefährlich und trotz Aufführungsverbots von Theaterstücken in katalanischer Sprache kam es schon sehr früh zu Ausnahmegenehmigungen (vgl. Fàbregas 1978: 267).[33] Das Regime konnte sich seiner als ideologisch-religiöser Propaganda bedienen oder gab Bewilligungen auf einzelne Anfragen der lokalen kirchlichen Institutionen, da eine Repräsentation des religiösen Theaters auf Kastilisch vom Publikum nicht verstanden worden wäre (vgl. Gallén 2010: 116). Der Theaterhistoriker Enric Gallén schreibt dazu:

> Fins a la represa pública de l'escena professional en català, la majoria de Pastorets d'autors, índoles i tradicions diverses, es van oferir en el conjunt dels locals teatrals de Catalunya en llengua catalana o espanyola, segons el context i les característiques socials i polítiques de cada població així com de la tradició de les corresponents entitats teatrals. (ebd.: 118)

Gallén sieht in den lokalen theatralen Aktivitäten auch die Befriedigung einer Gemeinschaft nach Kultur und ihrer kollektiven Vorstellbarkeit. Denn einer großen Zahl von Menschen wird durch das Theaterspiel das Erlebnis eines kreativen Prozesses ermöglicht. Da Theater eine gemeinschaftliche Aufgabe ist,

[33] Wenceslao González Oliveros, als erster *governador civil* von Barcelona, hatte in der Zeitung *La Vanguardia* am 31. 12. 1939 eine öffentliche Stellungnahme zur Aufführungssprache der p*astorets* abgegeben. Darin erlaubte er die Aufführung auf Katalanisch unter folgenden Bedingungen: Ein Exemplar des Textes musste der Zensur vorgelegt werden. Die Aufführung durfte nicht als öffentlich angesehen werden und daher nicht in Kinos, Theatern, Tanzsälen oder anderen Vereinssälen stattfinden, wo Eintritt direkt oder indirekt bezahlt wurde. Außerdem musste die Aufführung einen religiösen Charakter aufweisen (vgl. Gallén 2010: 115).

ist die Arbeit dieser Amateurtheatergruppen Leben in der Gruppe. Diese stabilisierende Funktion des Theaters hat nach Jean-Louis Barrault, einem französischen Schauspieler und Theatermacher, der in der Tradition des französischen nationalen Volkstheaters der 50er Jahre stand, auch zutiefst menschliche Beweggründe. Angesichts der Angst und der Einsamkeit, die durch das Wissen um den Tod entstehen, sucht der Mensch Mechanismen der Verteidigung, unter denen er das Theater findet. Er lebt und sieht zugleich, dass er lebt. Er existiert und weiß, dass er stirbt. So hat der Mensch einen Fuß auf der Bühne und einen im Zuschauerraum (vgl. Lorda 1992: 18). Durch seine vergängliche Kunst rettet das Theater die Gegenwart vielleicht gerade dadurch, denn man muss es hören, sehen, mit allen Nerven und Instinkten fühlen (ebd.: 19). Volkstheater und Theater allgemein erhalten damit eine therapeutische Funktion, die Individuen werden von ihrem Alltag und ihrer Existenz entlastet. Für Lluís Pasqual, katalanischen Theaterregisseur sowie ehemaligen und zukünftigen Leiter des *Teatre Lliure* ab 2011/12, ist das Theater emotionale Erziehung, da keine der dargestellten Gefühle auf der Bühne den ZuschauerInnen fremd sind: „jo els [els sentiments] tinc en potència si l'ésser que tinc al davant, en carn viva, els pot tenir […] Primer l'esser humà descobreix, coneix i reconeix en si mateix i en l'altre, i al final estima.” (Pasqual 1997: 15). Das Theater als soziale Institution an sich streicht auch Erika Fischer-Lichte in ihrer *Geschichte des Dramas* heraus:

> Im Theater findet nicht einfach eine Aufteilung der Mitglieder der Gesellschaft in Akteure und Zuschauer statt. Die Gesellschaft spaltet sich hier vielmehr in diejenigen, die stellvertretend für die Gesamtheit ihrer Mitlglieder mit ihren körperlichen und sprachlichen Handlungen etwas darstellen, und diejenigen, die stellvertretend für diese Gesamtheit ihnen dabei zuschauen. (Fischer-Lichte 1999: 3)

Es findet eine Repräsentation statt, bei der die Gesellschaft, so wie Barrault ausführt, sich selbst zusieht. Das Bild, das sich jemand von sich macht, indem er/sie zu sich in Distanz geht, symbolisiert hier das Theater. Ein nach innen gerichteter Blick gelangt auf eine Bühne, um die Existenz zu erklären. Theater als ein „Akt der Selbstdarstellung und Selbstreflexion einer Gesellschaft” (ebd.: 4) wirft die Frage nach der Identitätsproduktion, den Entwurfsmöglichkeiten auf, die im Akt des Theaters und nicht nur in seinen Dramen dargestellt wird. Der Austausch zwischen Publikum und SchauspielerInnen, zwischen den

Theaterleuten untereinander gerät ins Blickfeld. Es handelt sich um Akteure, die ein Publikum brauchen, dem sie eine Geschichte von sich und der Welt erzählen. In diesem Sinne gerät eine solche Kultur auch in den Blickpunkt der Politik, weil sie sozial und politisch gleichzeitig ist. Denn die Darstellungsmöglichkeiten des Theaters bewegen sich nicht in einem luftleeren Raum, sondern in einem Habitat im Sinne von Bourdieu. Die reale Verfügbarkeit, die Zugänglichkeit, die die ZuschauerInnen als StaatsbürgerInnen brauchen, um an Theaterkultur teilnehmen zu können, wird Resultat von ideologischen und ökonomischen Motiven. Bereits die republikanische *Generalitat* hatte eine *Federació* der Amateurtheatergruppen bewirkt, um das Bild des katalanischen Theaters zu potenzieren (vgl. Fàbregas 1997: 46). Die Verbindung, die Theater und Sprache während der Francodiktatur eingingen, machten Amateurtheatergruppen, Gruppen aus dem universitären Bereich sowie von bürgerlichen Kreisen zu Akteuren eines wichtigen kulturellen Widerstandes in Zeiten der Krise katalanischer Kultur. Theater als Industrie ermöglichte schließlich seine bevorzugte Stellung in der Demokratie, da das Theater für die Verbindung, die die liberale Ökonomie der CiU mit der bürgerlichen Präferenz für hohe Kultur einging (vgl. Crameri 2008: 101), zu kapitalisieren und zu nationalisieren war.

4. Nationaltheater im Widerstand oder die Suche nach einer eigenen katalanischen Theatersprache während des Franquismus

Das Theater in Katalonien der Nachkriegszeit war von zwei Arten des Theaters dominiert: das kommerzielle Theater mit Professionalitätscharakter und das Kammertheater *teatre de cambra* als Amateurversion, das Theaterstücke, die keine Möglichkeit hatten im professionellen Theater zu reüssieren, auf die Bühnen Barcelonas brachte.[34] Moderne Theaterstücke konnten so in einmaligen Aufführungen auch in Barcelona gezeigt werden[35], wie Werke von Tenessee Williams, Eugene O'Neill, Jean Cocteau, Jean Paul Sartre, Betti, Pirandello, Anouilh etc. (vgl. Pérez de Olaguer 1970a: 21). Theater wurde aufgrund des rigorosen Verbotes der katalanischen Sprache in öffentlichen Aufführungen von 1939 bis 1946 (vgl. Fàbregas 1978: 267) auf Spanisch präsentiert und ging in seiner kommerziellen Form hauptsächlich von Madrider Gruppen aus, die auf Tournée durch die Provinzen zogen. Im Oktober 1939 wurde zwar das *Instituto del Teatro* in Barcelona unter der Direktion von Guillermo Díaz-Plaja wiedereröffnet, dies ging aber mit einer Kastellanisierung der LehrerInnen vor sich. Theater auf Katalanisch konnte, wenn überhaupt nur in Privatwohnungen gezeigt werden. Bekannt in diesem Zusammenhang sind *Les llàgrimes d'Angelina* von Josep Maria de Sagarra, eines berühmten katalanischen Theaterschriftstellers aus der Vorkriegszeit oder Übersetzungen desselben von Shakespeare *La tempestat* und *El mercader de Venècia* (vgl.

[34] Für eine ausführlichere Beschreibung des Theaterlebens in der Nachkriegszeit siehe Ciurans (2009), Gallén (1985) und Gallén (2010). Über das Kammertheater und die Bedeutung von Juan German Schroeder für dieses und das *teatre independent* in spanischer Sprache gibt Pérez de Olaguer Auskunft (vgl. Pérez de Olaguer 1970a: 16-23). Siehe auch Coca u. Graells (1985), S. 34-36 und Pérez de Olaguer (2008) S. 67-72. Juan German Schroeder leitete das *Teatro de estudio* (1943-1949), das ursprünglich von Marta Font, José Luis Udaeta und ihm selbst gegründet worden war. Es handelte sich um das erste Theater nach dem Krieg, das einem unabhängigen, freien Charakter entsprach und in künstlerischer Hinsicht eine professionelle Orientierung aufwies. Als Regisseur legte Schroeder großen Wert auf das Bühnenbild oder die Musik und erkannte in diesem Sinn den Stellenwert der Arbeit von Edward Gordon Craig für das moderne Theater an (vgl. Gallén 1985: 208 f.). Gezeigt wurden sowohl klassische spanische Werke, religiöses Theater als auch Strindberg, Ibsen, García Lorca oder Sartre. 1950 gründete Schroeder *El Corral,* eine ebenfalls kleine Theatergruppe, die sich den jungen internationalen AutorInnen verschrieb (ebd.: 240).

[35] Einmalige Aufführungen oder „teatro de una sola noche y gracias", wie Valle-Inclán das Kammertheater nannte, war eine Art der Zensur. Die Behörde erließ normalerweise eine Genehmigung nur für eine Aufführung und in Ausnahmefällen für mehrere. Was bedeutete, dass die Arbeit von Wochen nur in einer Vorstellung präsentiert werden konnte und das kritische Theater zu einer gewissen In-Effizienz verurteilte.

Coca/Graells 1985: 30)[36]. Kultur in katalanischer Sprache war etwa bis Mitte der 50er Jahre mit wenigen Ausnahmen in einen privaten und folkloristischen Bereich verbannt.

Erst ab 1946 waren Theateraufführungen in katalanischer Sprache überhaupt möglich.[37] In diesem Zusammenhang ist die *Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació* (FESTA)[38], die 1949 entstand und von Tomàs Roig i Llop geleitet wurde, zu erwähnen. Sie vereinigte die verschiedenen szenischen Initiativen der Pfarren in Katalonien und förderte ein strikt katholisches Theater in katalanischer Sprache. Dies war die einzige Form des Theaters, die unter dem franquistischen System unverdächtig war. Die FESTA verstand sich als Brücke zu den Initiativen der Amateurtheatervereinigungen vor dem Krieg und wollte die populären Aktivitäten wie theatrale Wettbewerbe aufrechterhalten. In ihren besten Zeiten umfasste sie zwischen 500 und 600 Gruppen (vgl. Gallén 2010: 124). Nach Vilà i Folch konnten etwa 1.500 Gruppen in den 50er Jahren gezählt werden, die jede Woche Repräsentationen zeigten (vgl. Vilà i Folch 1990a: 115). Eine große Zahl der nicht professionellen Theatergruppen hatte sich also nicht der FESTA angeschlossen und konnte wahrscheinlich eher dem *teatre de cambra* zugerechnet werden, wie Gallén ausführt (vgl. Gallén 1985: 157). Durch die Initiative eines katalanischen Theaterwettbewerbs wie dem *Concurs d'Obres de Teatre Lluís Masriera* entstand laut Ciurans ein Repertoire von Stücken in katalanischer Sprache, die Ausgangspunkt von zukünftigen Experimenten des *teatre independent* wurden (vgl. Ciurans 2009: 77). 1959 inszenierte die FESTA den ersten Theaterkongress[39] des *Teatro Amateur* in

[36] Genauere Informationen zu heimlichen oder minoritären Aufführungspraktiken gibt Gallén (1985), S. 116-121. Er erwähnt auch die Aufführungen von Joan Brossa im Rahmen des Club 49 (ebd.: 119).

[37] Die Niederlage des Nationalsozialismus und das Ende des zweiten Weltkriegs zwang auch das Franco-Regime zu einer Moderierung seiner Diktatur. Bartolomé Barba Hernández, *gobernador civil* von Barcelona, erlaubte die ersten Aufführungen von Theaterstücken auf Katalanisch. Die Werbung musste aber weiterhin auf Kastilisch sein, das Verbot von Übersetzungen auf Katalanisch blieb bis 1955 aufrecht und man beschränkte die Zahl der Theatersäle, in denen man/frau auf Katalanisch spielen durfte. (vgl. Coca u. Graells 1985: 34).

[38] Vorläuferinnen waren die *Associació de Teatre Selecte* (ATS) 1929 oder die *Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur* (FCSTA) 1932, die die Amateurtheatergruppen des Landes vereinte und dem *Comité International pour les Théâtre Populaires* beitrat. Während des Bürgerkrieges entstanden die *Elencs Catalans de Guerra*, die sogar Theaterstücke an der Front repräsentierten (vgl. Vilà i Folch 1990a: 115). Die ideologische Ausrichtung der Vereinigung FESTA war eine grundsätzlich andere.

[39] Am Kongress nahmen mit Vorträgen unter anderen Esteve Albert, Guillem Díaz-Plaja und

Solsona und bestand mit Höhen und Tiefen bis 1972 (vgl. Gallén 1985: 158).

Bereits 1942 wurde von Seiten der Wochenzeitschrift *Barcelona Teatral* auf die Notwendigkeit der Gründung eines Stadtheaters für Barcelona aufmerksam gemacht. Das Theater sollte nicht allein dem Geschäft überlassen werden, sondern vielmehr der „reinen Kunst" gewidmet sein (vgl. Gallén 1985: 170). Wie ein solches Stadttheater auszusehen hatte oder wo es verwirklicht werden konnte, setzte sich in verschiedenen Debatten ab 1949 fort. Guillermo Díaz-Plaja votierte für das *Teatre Principal* auf den Ramblas, in dem neben einem Theatersaal, ein Archiv, eine Bibliothek, ein Theatermuseum, ein Auditorium und ein Konferenzsaal untergebracht werden sollten (ebd.: 173). Über das Repertoire dachten Antonio de Cabo und Rafael Richart, zwei Regisseure des *teatre de cambra*[40], nach. Sie führten das klassische und moderne Theater spanischer und internationaler Herkunft an und traten für ein Rotationsprinzip der zu zeigenden Stücke ein. Außerdem wollten sie manche katalanischen Werke ins Repertoire integrieren und schlugen eine zusätzliche experimentelle Linie für das Theater vor (ebd.:. 177). Mit dieser Position machten die beiden auf die Zweisprachigkeit der Stadt aufmerksam. Doch ein städtisches Theater wurde in Barcelona nie verwirklicht und das katalanische Theater konnte daher auch nicht darin erscheinen. Wo und welches Theater auf Katalanisch zu sehen war, blieb, wenn überhaupt, dem damaligen kommerziellen Theater überlassen.

Die Werke von Josep M. de Sagarra wurden ab 1946 auf Katalanisch in einem professionellen Ambiente aufgeführt. Dazu gehörten *El prestigi dels morts* (1946), *La fortuna de Sílvia* (1947) im *Teatre Romea*[41] oder *Galatea* (1948) im

---

Frederic Roda unter der Mitarbeit von Jordi Carbonell, Ricard Salvat und Miquel Porter teil (vgl. Gallén 2010: 134). Auf die Bedeutung von Roda, Salvat und Porter für das *teatre independent* wird weiter unter eingegangen. Die Teilnahme am Kongress entstand durch die Integration der *Agrupació Dramàtica Barcelona* in die FESTA (ebd.). Zu dieser Zeit kam es auch zu einer bedeutenden Erneuerung und offeneren Haltung der katholischen Kirche durch die Figur von Papst Johannes XXIII und das Zweite Vatikanische Konzil.

40 Cabo und Richart gründeten das *Teatro de Cámara de Barcelona* (1949-1954), mit dem sie für ein breiteres Publikum die letzten Neuigkeiten des modernen universalen Theaters zeigen wollten (vgl. Gallén 1985: 220f.).

41 1866 installierte sich das Unternehmen *Teatre Català*, das von Frederic Soler, Francesc Curet und J. Ferran i Torres angeführt wurde, im *Teatre Romea*. Dies bedeutete den Beginn eines kommerziellen katalanischen Theaters. Schon damals wurde von dem *Palau de la Dramàtica Catalana* gesprochen (vgl. Fàbregas 1997: 40). Das *Teatre Romea* kämpfte in der gesamten Zeit des Franquismus um die Kontinuität eines kommerziellen Theaters auf Katalanisch, das vor dem Bürgerkrieg bestanden hatte und dessen Publikum die sogenannten KleinbürgerInnen bildete. Ab 1957 zeigte der

Teatre Victòria, mit denen der Autor aber nicht an die Erfolge der Vorkriegszeit[42] anknüpfen konnte. Heimlich wurden die 28 übersetzten Stücke von Shakespeare veröffentlicht. Außerdem adaptierte Sagarra Molière und Gogol für das katalanische Theater. Das Teatre Romea als einzige kontinuierliche Bühne[43] für das katalanischsprachige Theater und Sitz der *Companyia Maragall* präsentierte während der ersten Jahre Werke aus dem Repertoire der Vorkriegszeit von Josep M. Sagarra, Santiago Rusiñol, Frederic Soler, Àngel Guimerà, Ignasi Iglésias und anderen (vgl. Gallén 1989b: 97). In der Spielsaison 1954/55 übernahm Joan Brillas Vilà, Präsident der FESTA, die Leitung des Theaters unter der Mitarbeit von Carles Lloret, Esteve Polls[44], Tomàs Roig i Llop, J. C. Tàpias, Antoni Santos Antolí und Santiago Vendrell. In dieser Zeit konnte das *teatre de cambra* auf Kastilisch mit Werken von Juan German Schroeder u. a. auf der Bühne erscheinen (ebd.: 101). Auch ein Stück von Xavier Fàbregas, das dieser auf Kastilisch geschrieben hatte und auf Katalanisch übersetzt werden musste, kam 1957 mit dem Titel *Partits pel mig* zur Aufführung[45] (vgl. Cuadernos para el Diálogo 1966: 52). Ab 1958 gelang es mit dem *Cicle de Teatre Llatí,* organisiert von Xavier Regàs als Herbstfestival,

---

Schauspieler Joan Camprubí (Capri) am Theater *Romea* Monologe oder für ihn zugeschnittene Stücke und wurde zu einem Publikumsliebling mit Starcharakter (vgl. Benach 1990: 67). Nur diese Form des Theaters von Capri konnte durch seinen Erfolg etwas wie ein Gegengewicht zu den kommerziellen Stücken, den *pièce bien faite,* bilden (vgl. Bartomeus 1976: 122).

42 Zu den Misserfolgen der Stücke *La fortuna de Sílvia* und *Galatea* siehe Gallén (1985), S. 138-152.

43 Das Teatre Romea zeigte in dieser Zeit die gößte Kontinuität von professionellen Theatergruppen. Von 1943 bis 1947 befand es sich in den Händen des Madrider Unternehmers José Juan Cadenas, der es kurz vor seinem Tod an seinen Geschäftspartner Flors verkaufte. Schon zu Beginn der Spielsaison 1946/47 agierte jedoch das Künstlerunternehmen *Canigó* im Theater, das sich aus Joan Serrat, Joan Fernàndez Castanyer, Joan Cumelles und Joan Vila zusammensetzte (vgl. Gallén 1985: 121). Ab 1954 wurde Esteve Polls Leiter der *Companyia del Teatre* Romea, der auch der Begründer des *Teatro Experimental de Barcelona* 1950 war. Auf die Bedeutung von Esteve Polls für das moderne Theater in spanischer und katalanischer Sprache wird bei Ciurans eingegangen (vgl. Ciurans 2009: 81-82). Siehe auch Pérez de Olaguer (2008) S. 61-66. Das *Teatre Romea* ist heute das älteste Theater Barcelonas, das auf Grund einer Initiative von Dr. Agustí Pedro i Pons, Domènech Valls i Taberner u. a. in den 60er Jahren vor der Umwandlung in eine Garage gerettet werden konnte (vgl. Salvat 2010c: 134).

44 Esteve Polls führte Regie in einigen katalanischen Stücken am *Teatre Romea* unter anderen *La ferida lluminosa* (1954) von Sagarra, das äußerst erfolgreich war. Er kritisierte vehement das Theater von Capri und machte auf die schwierige Situation des katalanischen Theaters in den 50er Jahren aufmerksam (vgl. Gallén 2010: 126).

45 Eine Übersetzung des eigenen Werkes auf Katalanisch war Fàbregas, der später ein bedeutender Theaterkritiker und Kenner der Theaterszene wurde, aufgrund der geringen schriftlichen Kenntnisse des Katalanischen zu dieser Zeit nicht möglich (vgl. Cuadernos para el Diàlogo 1966: 52).

sowohl französischem, italienischem oder portugiesischem Theater[46] und Gruppen des *teatre independent* eine Möglichkeit der Aufführung zu geben. Die Versuche des Romea blieben jedoch ungenügend, um einen Referenzpunkt für das katalanische Theater darstellen zu können (vgl. Gallén 1985: 6) und beschränkten sich weitgehend auf Einzelinitiativen wie *Dilluns de Romea* oder ab 1967 den Kindertheaterzyklus *Cicle Cavall Fort*[47]*,* die dem katalanischen Theater Raum gaben. Außerhalb des Romea stellte das *Teatre Candilejas* ab 1959 eine mögliche Bühne für katalanische Werke dar (vgl. Arbonès 1973: 16 f.)[48]. Von 1969 bis 1976 bot schließlich das *Teatre Capsa* unter der Leitung von Pau Garsaball jungen katalanischen AutorInnen Aufführungsmöglichkeiten als eine der wenigen Ausnahmen im kommerziellen Theaterbereich.

Die avantgardistischen Theatergruppen des unabhängigen oder freien Theaters, *teatre independent,* entstanden etwa um 1960 und blieben bis ungefähr 1980 in verschiedenen Gruppierungen aktiv. Es handelte sich um eine Reaktion auf das konformistische Theater der Zeit und war ein Versuch das katalanische Theater durch experimentelle Formen zu retten. Obwohl ihre Mitglieder nicht professionelle SchauspielerInnen waren und die Aufführungsorte oft ident mit den sogenannten *grups d'aficionats* waren, unterschieden sie sich vom Amateurtheater durch die Qualität ihrer Texte und Inszenierungen. Das *teatre independent* wollte, wie schon der Name sagte, unabhängige SchauspielerInnen und Unternehmen hervorbringen und freie Kritik sein (vgl. Marfany 1963: 48). Theater wurde als ein Instrument im sozio-politischen Kampf verstanden, als sozio-kulturelle Arbeit, zielte auf die Erschließung neuer Publikumsschichten und deren Schulung in der Bewusstmachung von aktuellen Problemen ab. Gonzalo Pérez de Olaguer, der

---

[46] Einige der ausländischen Gruppen, die während des Bestehens des Zyklus erschienen, werden bei Pérez de Olaguer erwähnt: „Le Grenier de Toulouse, Compagnie Jean Deschamps, Le Rideau de Bruxel·les i el Théâtre de l'Atelier de Ginebra" (Pérez de Olaguer 2008: 203f.). Siehe auch Gallén (1989b).

[47] Der Zyklus *Cavall Fort* zeigte eine Reihe von Inszenierungen des *teatre independent* und eröffnete mit großem Erfolg mit *La comèdia de l'olla* 1967 (vgl. Graells 1994: 30). Er ermöglichte den Gruppen damit eine erste Professionalisierungsmöglichkeit (ebd.: 33).

[48] Laut Ricard Salvat repräsentierte das *Teatre Candilejas* eine der ersten Schritte des *teatre independent* in Richtung eines professionellen Theaters. Die Gruppe *La Palestra de Arte Dramático,* aus der das *Teatre Candilejas* hervorgehen sollte, hatte zuerst in der *Cúpula del Coliseum* Theater gespielt. Es handelte sich um jenen zirkulären Raum, der später zum Sitz der *Escola d'Art Dramàtic d' Adrià Gual* (EADAG) wurde, einer Theaterschule, die weiter unten erwähnt wird. Zum *Teatre Candilejas* gehörten Jordi Grau, Diego Asensio oder Ramir Bascompte (vgl. Salvat 2003b: 116).

das *Teatre Espanyol Universitari* (TEU)[49] an der Pharmazeutischen Fakultät leitete und später wichtiger Theaterkritiker wurde, definierte die Eigenart des *teatre independent* folgendermaßen:

> És un servei a la cultura i, concretament, al fet teatral. No hi ha dubte que aquest teatre té unes arrels comunes a tots els seus membres, arrels que ens parlen de la funció social a acomplir: ser tant un testimoni com una acusació. (Pérez de Olaguer 1970a: 9)

Permanente SchauspielerInnengruppen arbeiteten an der Realisierung und Erforschung neuer Theatersprachen. Oft genügte es nicht, nur Werke auszuwählen, zu proben und zu inszenieren, sondern es wurden auch Seminare über die szenische Sprache organisiert. Das Theater hörte auf, lediglich Vorstellung eines literarischen Textes zu sein. Es wurde notwendig, um für einen kritischen Inhalt eine adäquate Form zu finden. Trotz behördlicher Schwierigkeiten ging es darum, eine ideologische und ästhetische Einheit in der mehr oder weniger kollektiven und demokratischen Arbeit zu erreichen. Wie das Kammertheater war auch das *teatre independent* den Regelungen der Zensurbehörde und damit den einmaligen Aufführungen unterworfen, die allerdings in verschiedenster Weise unterlaufen wurden, wovon später die Rede sein wird. Die Aufführungsorte waren vielfältig und reichten von Theatersälen bis zu Arbeiterlokalen in Barcelona und außerhalb des Stadtgebietes. Aufgrund der sozio-politischen Zielsetzungen sollten die Stücke vor verschiedensten Klassen der Bevölkerung gezeigt werden. Theater wurde gespielt, um sowohl eine Basis für ein eigenes katalanisches Theater im Sinne einer kulturellen Besonderheit und einer spezifischen Weise der Weltinterpretation zu legen als auch, um ein Theater für das Volk zu werden. Es war eine Art „teatre de combat" auf allen Ebenen: ideologisch, ästhetisch, sozial und politisch (vgl.

[49] Beim *Teatro Español Universitario* (TEU) handelte es sich um das offizielle universitäre Theater unter der Schirmherrschaft der falangistischen Gewerkschaft *Sindicato Español Universitario* (SEU), in die jede/r Student/in einzutreten hatte. In Madrid ging das universitäre Theater 1939 von Modesto Higueras aus, der bei der Theatergruppe *La Barraca* teilgenommen hatte. Es widmete sich wie diese der Verbreitung des klassischen spanischen Repertoires, wie Cervantes, Lope de Rueda, Quiñones de Benavente, Tirso de Molina etc., doch ohne ihre ideologische Orientierung noch Projektionsmöglichkeiten nach außen (vgl. Gallén 1985: 183). In Barcelona blieb die klassische Linie mit wenigen Ausnahmen internationaler Einflüsse, wie Pirandello, vorherrschend (ebd.: 185). Erst durch die alternative Gruppe *Agrupació de Teatre Experimental* (ATE), ausgehend von der Universität Barcelona Ende 1953, an der Miquel Porter, Ricard Salvat, Feliu Formosa oder Maria Plans teilnahmen, erschienen zeitgenössische und internationale AutorInnen hauptsächlich außerhalb universitärer Einrichtungen. Das Repertoire dieser Gruppe wurde durch den Kontakt mit dem *teatre de cambra* möglich (vgl. Ciurans 2009: 123).

Congrés de Cultura Catalana 1978: 114) und wurde vom *Congrés de Cultura Catalana* 1977 als erster Versuch der theatralen Rekonstruktion anerkannt (ebd. 115).

In den nachfolgenden Kapiteln behandle ich jene Gruppen oder ihre Akteure, die Theater auf Katalanisch oder in beiden Sprachen zur Aufführung brachten. Dies ergibt sich aufgrund des Forschungsinteresses, einem katalanischen Theater nachzugehen, das sich als Botschafter der eigenen Kultur im Sinne eines Nationaltheaters verstand und gleichzeitig bestrebt war, die szenischen Neuerungen, die aus dem Ausland kamen, aufzunehmen.

4. 1. *El Teatre Viu*, ein soziologisches Experiment für das katalanische Theater

1956 begründeten Ricard Salvat, Miquel Porter und Helena Estellés das sogenannte *Teatre Viu* (1956-1963)[50], das mit seinem Namen an die Vitalität des Theaters und auch an das amerikanische Living Theatre[51] erinnerte. Mit dieser Idee wollte Miquel Porter ein authentisches Theater schaffen. Die SchauspielerInnen konnten sich ohne den Zwang eines literarischen Textes äußern, auf eine vorgefundene oder vorgegebene Situation reagieren und improvisieren. Max Reinhardt wurde im Manifest des *Teatre Viu* zitiert. Er hatte in seinem Manifest zum Café Monopol in Berlin verlangt, dem/der Schauspieler/in mehr Freiheit in jeglichem Sinn zu geben, ihn/sie improvisieren zu lassen, um die Grenzen, die ihn/sie normalerweise einengten, zu überschreiten (vgl. Salvat 1963a: 11). Die von einem Text vorgegebenen Grenzen wurden beim *Teatre Viu* durch Improvisation außer Kraft gesetzt. Es handelte sich um ein soziologisches Experiment, mit denen SchauspielerInnen für die Probleme der anderen sensibilisiert werden sollten und das Publikum miteinbezogen werden konnte. Die ZuschauerInnen machten Vorschläge, die in Theater umgesetzt wurden oder sie spielten sogar selbst mit (ebd.: 9).

---

[50] Eine ausführliche Studie zum *Teatre Viu* wurde von Ciurans, E. (2009) verfasst. Siehe auch Salvat, R. (1963a) und Pérez de Olaguer, G. (1970a), S. 26-29, Fàbregas, X. (1978), S. 285 und Arbonés, J. (1973).

[51] Das *Living Theatre* entstand 1947 in New York in Opposition zum kommerziellen Theater und wurde von Judith Malina, einer Schülerin von Erwin Piscator und Julian Beck, einem expressionistischen Maler gegründet (vgl http://http://www.livingtheatre.org/about/history).

Salvat beschrieb in einem Artikel aus dem Jahr 1963 drei Teile, die in den Aufführungen des *Teatre Viu* präsent waren. Im ersten Teil ging es darum, die Elemente der *Commedia dell'Arte* neu zu interpretieren und eine Art Typologie von Figuren des 20. Jahrhunderts vorzuführen, wie die Figur des Spions, des Nazi, des Bürokraten, des Stars, des Kapitalisten oder des Juden. Die Faszination für die gesellschaftlichen Prototypen der *Commedia dell'Arte* und ihre Masken rührte von der unmittelbaren Verbindung mit dem Publikum her. Reine Deklamation sollte die Kommunikation zwischen SchauspielerInnen und Publikum schaffen, ungestört von fast jeder Dekoration auf einer nackten Bühne. Die Themen, die artikuliert wurden, beruhten auf dem Konzept *a soggetto*[52]. Dabei handelte es sich um die Neukonstruktion einer Handlung aus einem bereits bestehenden Text mit Hilfe der Improvisation (vgl. Ciurans 2009: 196). Der zweite Teil enthielt die Beteiligung des Publikums durch die Improvisation von dramatischen Situationen. Das *objet trouvée*, vom Surrealismus in den bildenden Künsten angewandt, sollte ins Theater eingeführt werden und eine radikale Ausdrucksweise frei von Zensur provozieren. Das Publikum wurde gezwungenermaßen Co-Autor und die Improvisation sah ein Element der Reflexion über die Gegenwart vor. Im dritten Teil wurde das mimetische Element, „el mimo corporal"[53] (Salvat 1963a: 11), von dem französischen Schauspieler Jean-Louis Barrault propagiert, als Expressionsmittel eingesetzt. Hier war ein starker lyrischer Ton vorherrschend und es wurden weniger Figuren als Situationen vorgestellt, wie die enttäuschte Liebe, die Grenze, der Mangel an Freiheit etc. Vorbilder waren das klassische Kino, inspiriert von Charles Chaplin, Buster Keaton oder Harold Lloyd und die französischen Mimen, wie der erwähnte Jean-Louis Barrault oder Marcel Marceau. Eine Verbindung zu den 1961 entstandenen *Joglars* über die Fortführung des mimischen Elements wird hier deutlich.

Obwohl die Haltung des *Teatre Viu* eine rebellische und als Kampf gegen die Kultur dieser Jahre zu verstehen war, kam es nie zu Aufführungsverboten. Die franquistische Zensur und die Kontrolle durch die Behörden unterliefen die

[52] Die Idee, diese Themen *a soggetto* einzuführen, basierte auf der Kenntnis der progressiven theatralen Tradition ausgehend von Jacques Copeau und Jacques Lecoq (vgl. Ciurans 2009: 167).

[53] Es handelt sich dabei um eine Technik, eingeführt von Étienne Decroux, bei der der Anfang und das Ende der Handlung explizit markiert wird (vgl. Ciurans 2009: 171).

Gruppe durch die Improvisation und das mimische Spiel. Aufführungsorte waren private Wohnungen, Volksbibliotheken, das Dorfgasthaus, das sogenannte c*asino* von La Garriga, Schulen, Veranstaltungssäle von Pharmazielaboratorien oder Tennisclubs, Radio Barcelona unter der Schirmherrschaft des Club 49[54], die Psychiatrie des *Hospital Clínic*, kulturelle Vereine von Theatergruppen, kleinere Theater oder die *Biblioteca Alemanya*, eine Vorläuferinstitution des heutigen Goethe Instituts. Erklärtes Ziel war es, das katalanische Theater an die modernen Tendenzen des Theaters des zwanzigsten Jahrhunderts anzubinden. Salvat hatte durch die *Biblioteca Alemanya* (vgl. Salvat 1963a:11) und während seiner Studienauftenthalte in Köln und Heidelberg[55] eine freie Welt kennengelernt und wollte sie nach Barcelona bringen. Sein Ausgangspunkt war die These, dass jegliche Ästhetik auch eine Ethik enthielt. *El Teatre Viu* schlug eine soziologische Vision vor, die das soziale, kulturelle und politische Leben des Landes erfassen wollte. Nicht mehr auf den theatralischen Text wurde das Augenmerk gerichtet, sondern auf das Spektakel, die Präsentation. Damit wurde das *Teatre Viu* zum Vorläufer des *teatre independent*, das einen radikalen Wandel in der Konzeption des Phänomens Theater vorschlug und zu einer Emanzipation der Rolle der RegisseurInnen und SchauspielerInnen als den eigentlichen AutorInnen führte. Beim *Teatre Viu* wurde das Theater in einen Prozess des Lernens über das Individuum verwandelt, wobei die schauspielerische Kreativität direkt auf das beteiligte Publikum traf.

Hervorzuheben an dieser neuen Richtung ist auch die Initiative von Dr. Joan Obiols, Arzt am Hospital Clínic, der die Gruppe 1957/58 für die Arbeit mit psychisch Kranken engagierte und so die Methode des Psychodramas in Barcelona förderte. Das *Teatre Viu* teilte mit dem Begründer des Psychodramas, dem Psychiater Jacob Levy Moreno[56], die Ansätze der

[54] Der Club 49 war ein kultureller Verein mit großem Prestige im Barcelona der Nachkriegszeit, der die Verbindung der katalanischen Kultur der 50er Jahre mit den historischen Avantgardisten vor dem Bürgerkrieg aufrechterhalten wollte. Dazu gehörte auch Joan Brossa (vgl. Ciurans 2009: 280).

[55] Zwischen 1956 und 1962 studierte und arbeitete Ricard Salvat immer wieder in Deutschland. Möglich war dies durch die Öffnung des franquistischen Regimes gegenüber dem Ausland nach 1953, sodass sich die Grenzen für die UniverstitätsstudentInnen öffneten.

[56] Jacob Levy Moreno wurde 1889 in Bukarest, Rumänien, geboren und studierte Medizin in Wien. Das entwickelte Konzept des Psychodramas ging von den kreativen Fähigkeiten

Spontanität und Improvisation. Ausgehend von den Erzählungen der Kranken wurden in einem Rollenspiel die Geschichten repräsentiert. Dabei waren die Rollen vertauscht und wurden nicht von den eigentlichen ProtagonistInnen gespielt, um neue Informationen über die Personen zu erhalten. Im Nachhinein kommentierten die Betroffenen die Darstellung (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 29). An den Sitzungen nahm auch Albert Boadella teil, der wenige Jahre später die Gruppe *Joglars* gründete. Ebenfalls Mitglied des *Teatre Viu* und der *Joglars* war Griselda Barceló, Tochter des Fotografen Pau Barceló, dessen Aufnahmen die Arbeit der unabhängigen Theatergruppen ab 1954 dokumentierte[57]. In dem Stück *Ubú president* (1995) oder in der früheren Fassung *Operació Ubú* (1981) von Albert Boadella taucht die Methode des Psychodramas als Teil des Stückes wieder auf, um sich über den Größenwahnsinn des Präsidenten Pujol lustig zu machen. Als Hintergrundtext im Sinne des *a soggetto* Prinzips fungiert hier *Ubú rei* von Alfred Jarry. Die Figur Pujol wird mit Hilfe der auf das *Teatre Viu* zurückgehenden Experimente als wahrer Tyrann entlarvt. Als *sociodrama* präsentierte Maria Aurèlia Capmany das Improvisationtheater 1966 beim Zweiten Internationalen Psychodrama Kongress in Barcelona. Es handelte sich dabei um eine Form der kollektiven Therapie, die Soziologie und Theater vereinen wollte (vgl. Ciruans 2009: 302).

Eine andere Initiative, seine Methoden anwenden zu können, suchte das *Teatre Viu* in der Schaffung eines Kindertheaters, was zur Teilnahme an einem Festival im *Teatre Capsa* zum Schulschluss 1959 führte. Diverse Stücke wurden von

---

des Menschen aus. In der Begegnung mit anderen konnten verschiedene Lebenssituationen wieder vergegenwärtigt und alternative Lösungswege dramatisch gespielt und gesucht werden. Das Psychodrama förderte so das kreative Potential der Menschen, um Krankheiten zu heilen und erfasste soziales Geschehen in der Gruppe sowie in der Gesellschaft. Moreno arbeitete in Selbsthilfegruppe für Prostituierte, in der Flüchtlingshilfe und betrieb ein privates Stegreiftheater in Wien, wo er z. B. „Lebendige Zeitung" inszenierte (vgl. http://www.moreno-museum.at/curiculum_vitae.pdf). Dies ist insofern interessant, da die Idee der lebendigen Zeitung, *The Living Newspaper,* sowohl in den 30er Jahren innerhalb des *Federal Theatre Projekt*, angeregt von Präsident Roosevelt (vgl. Ciurans 2009: 200) als auch bei den *Joglars* auftaucht. Dabei werden ausgehend von Zeitungsnachrichten die Lebensumstände kritisiert.1925 emigrierte Levy Moreno in die Vereinigten Staaten, arbeitete als Psychiater und gründetete das *Impromptu* Theater. Er gilt außerdem als Begründer der Gruppentherapie und Soziometrie. 1974 verstarb er in New York.

[57] Vom 25. Oktober bis 31. Dezember 2010 fand eine Ausstellung der Fotografien von Pau Barceló im *Institut del Teatre* statt, die im Frühjahr 2011 wiederaufgenommen wurde. Zum Anlass des 100. Geburtstages von Pau Barceló präsentierte das *Institut del Teatre* eine Schau ausgewählter Fotografien. Es hatte 1991das Archiv des Fotografen mit 75.000 Bildern erworben, die das theatrale und kulturelle Leben von Katalonien in den Jahren von 1954 bis 1990 porträtierten.

den SchülerInnen selbst gespielt wie *Núvols espessos damunt la frontera* und *L'última flor*, wobei es sich um zwei Pantomimestücke der Gruppe handelte (vgl. Ciurans 2009: 297). Die Arbeit am selben kuturellen Projekt verband die Gruppe außerdem mit der Bewegung der *Nova Cançó*, die zum ersten Mal 1960 in den Pausen des *Teatre Viu* auftrat (ebd.: 159ff.). Während die einen Katalonien ein authentisches experimentelles Theater geben wollten, wollten die anderen für das Land engagierte Lieder kreieren.

4. 2. Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB) als bürgerlicher Versuch eines katalanischen Nationaltheaters

Das *Teatre Viu* hatte enge Beziehungen zur *Agrupació Dramàtica de Barcelona* (ADB 1955-1963)[58], als deren experimenteller Zweig es ab 1957 angesehen werden konnte und zu deren moderner Ausbildungsstätte von SchauspielerInnen es wurde (vgl. Ciurans 2009: 294). Auf Initiative des *Cercle Artístic de Sant Lluc*, eines Kreises der katalanischen Bourgeoisie, der mit den Intellektuellen der Zeit in Verbindung stand, entstand die *Agrupació Dramàtica de Barcelona* als bürgerlicher Versuch, das katalanische Theater neu zu etablieren. Jordi Coca führte in seiner ausführlichen Studie zur ADB ein Dokument aus dem Jahr 1956 an, das auf institutionelle Bestrebungen der ADB hinwies. Darin wurde an eine kommerzielle Spielzeit mit der Integration von professionellen SchauspielerInnen an einem fixen Ort gedacht (vgl. Coca 1978: 53). Joan Triadú, Mitglied des Vorstands der ADB, verglich 1957 die *Agrupació*, animiert durch den Erfolg der Aufführung von *Primera història d'Esther* von Salvador Espriu*,* mit dem irischen „'Teatre Literari'", aus dem in späterer Folge ein Nationaltheater entstand (ebd.). Im *Primer Acto* wurde die Zielsetzung der ADB 1961 folgendermaßen zitiert: „La Entidad [...] tiene como objetivo el suscitar autores, directores y público al 'servicio del teatro catalán'." (Schroeder 1961a: 59) Ihr gehörten später bekannt gewordene Persönlichkeiten der Theaterszene an.[59] Laut Fàbregas verstand sich die Theatergruppe vor allem

[58] Studien zur Entwicklung des ADB vgl. Coca, J. (1978), Fàbregas X. (1978), Pérez de Olaguer, G. (1970a), Gallén, E. (1996), Berger (1999) und Gallén, E. (2001).

[59] Unter den SchauspielerInnen des ADB befanden sich unter anderen Josep Maria Flotats, späterer Theaterdirektor des TNC; Albert Boadella, Begründer der Joglars; Ricard Salvat, Carlota Soldevila, ebenfalls Gründungsmitglied der Joglars und des *Teatre Lliure* oder Pau Garsaball, Leiter des *Teatre Capsa.* Ab 1960 mit der Gründung der *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* erwuchs der ADB jedoch eine Konkurrenz in der Ausbildung der

seit der Einbeziehung von Frederic Roda[60] 1956 als privates „teatre nacional" (Fàbregas 1978: 284). In einer ersten Phase des Perfektionismus, erklärte Roda, war diese Bezeichnung, die eigentlich von Jordi Coca herrührte, auch begründet, während es in einer zweiten Phase weniger um die unmögliche Perfektionierung der Form ging, als um die Dokumentation eines kulturellen Tatbestandes (vgl. Roda 1985: 45). Zwei wesentliche Faktoren sind laut Enric Gallén herauszustreichen:

> l'ús inequívoc de la llengua catalana per a unes produccions autòctones o estrangeres d'un altíssim valor literari, que contrastava amb la pobresa de l'escena professional autòctona [...]. El segon, no ho oblidem, el seu caràcter amateur, no professional. (Gallén 2010: 129)

Eine Professionalisierung erreichte die ADB trotz einiger von Coca angeführter Versuche während ihres gesamten Bestehens nicht. Das Theater in katalanischer Sprache war auch noch keine Waffe, wie dies Ende der 60er Jahre deklariert wurde und wie Roda ausdrücklich erklärte (vgl. Coca 1978: 5), sah sich aber in einem kulturellen Widerstand gegen die franquistische Diktatur (vgl. Berger 1999: 190 f.). Ziel war es, ein Theater von einer gewissen Qualität zu erreichen, entfernt von folkloristischen Stereotypen, zu denen das katalanische Theater unter Franco verurteilt war, um den Anschein einer Normalität zu erzielen.

Der Vorstand der ADB[61], der unter der Schirmherrschaft des *Cercle Artístic de Sant Lluc* agierte, versuchte mit dem jährlichen Theaterfestival *L'Alegria que Torna*[62] im *Teatre Windsor* oder 1956 im *Gran Teatre de Liceu* durch teure

---

jungen vom Theater begeisterten Leute, die sich zugunsten der EADAG entwickelte.

60 Nachdem der Versuch, einen französischen Theaterdirektor für die *Agrupació* zu gewinnen, gescheitert war, ging die Leitung von Lluís Orduna auf Pau Garsaball, Manuel Cubeles und 1957 auf Frederic Roda über (vgl. Castells 1975: 107).

61 Jordi Coca führte für das Jahr 1954 folgende Namen an, die eine Theaterabteilung des *Cercle Artístic de Sant Lluc* gründen sollten: Ferran Soldevila, Josep M. Millàs-Raurell, Claudi Martínez-Girona, Montserrat Tayà, Mariona Bonet, Regina Tayà de Solà, Mercè Armengol de Bonet, Joan Triadú, Enric Dachs oder Antoni Mirambell (vgl. Coca 1978: 13f.).

62 Der Name *L'Alegria que Torna* bezog sich auf ein Theaterstück von Santiago Rusiñol *L'alegria que passa.* Bei dem Festival handelte es sich um jährlich wiederkehrende Repräsentationen jenes *teatre de cambra*, das während des Franquismus eine kleine Möglichkeit bot, riskantere Stücke auf die Bühne zu bringen, unter der Voraussetzung, vorher die Zensur passiert zu haben und nicht mehr als ein bis zwei Mal aufzuführen. Diese Bestimmungen galten in demselben Maße für die ADB (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 30 f.). Mitwirkende an den Aufführungen der *L'Alegria que Torna* waren die ZuschauerInnen selbst, meist bekannte Persönlichkeiten der katalanischen Bourgeoisie. Aufgeführt wurden Santiago Rusiñol, Francesc Camprodon, Emili Vilanova, Joan Oliver,

Eintrittskarten die Theatergruppe zu finanzieren. Als Auftrittsorte für die *Agrupació* konnten neben dem *Teatre Romea*, dem *Teatre Candilejas* u. a. auch prestigeträchtige Gebäude der Stadt, wie der *Palau de la Música,* durch den Kontakt zu einer gehobenen Bürgerschicht genutzt werden. Im Jahr 1961 bestand die ADB aus folgenden Abteilungen: Es gab eine Schule der *Ortofonia*[63], geführt von Jorge Carbonell und Oswaldo Cardona, das *Teatre Viu* als experimentelle Abteilung und ein Kindertheater namens *L'Esquirol* (vgl. Schroeder 1961a: 59). 1962 kam eine Pantomimeabteilung der neugegründeten *Joglars* dazu, geleitet von Carlota Soldevila, Albert Boadella und Antón Font (Coca/Graells 1985: 42). Die ADB förderte außerdem die Herausgabe einer Sammlung theatraler Texte, *Quaderns de Teatre ADB* (vgl. Castells 1975: 107)[64]. Roda erreichte tatsächliche, fixe Spielpläne und die Gruppe bereiste ab 1958 die wichtigsten Orte Kataloniens. Allerdings blieben die Aufführungsmöglichkeiten beschränkt, einerseits aufgrund der gesetzlichen Bestimmungen, andererseits aufgrund der ökonomischen Limitationen. So wurden viele der Stücke nur einmal aufgeführt.

Zum Repertoire gehörten sowohl Klassiker des Theaters, wie Shakespeare, Molière, Goldoni, Musset oder Tschechow, als auch GegenwartsautorInnen, wie Anouilh, Ionesco, Brecht, Claudel, Dürrenmatt, Shaw, Ben Jonson, Giraudoux, etc. Das Einbeziehen des internationalen Theaters und das Kennenlernen der europäischen theatralen Erneuerungen standen in der Tradition eines Engagements des *teatre de cambra* in spanischer Sprache und einiger professioneller Gruppen der 40er und zu Beginn der 50er Jahre in Barcelona (vgl. Gallén 2010: 128)[65]. Obwohl das Verbot internationale Werke zu

---

Ramon Folch i Carmarasa, Ferran Soldevila, Molière und Eugène Labiche (vgl. Coca 1978: 24).

[63] Die Frage der Sprache beschäftigte die ADB während ihres gesamten Bestehens. Mit den Aufführungen von Salvador Esprius *Primer Història d'Esther* 1957 und Joan Olivers Übersetzung von Bernhard Shaws *Pigmalió* im gleichen Jahr wurden zwei kontroverse Ansätze in Bezug auf idiomatische Richtigkeit gezeigt. Während Espriu unterschiedliche Sprachregister, Dialekte und die Sprache des Caló verwendete, handelte *Pigmalió* gerade von der Notwendigkeit der Aufrechterhaltung einer kultivierten Sprache und der Zersetzung dieser durch eine vulgäre Umgangssprache. Die Spracharbeit der ADB setzte sich im Ausspracheunterricht des Katalanischen fort und wurde vor der Spielzeit 1958/59 von Jordi Sarsanedas durchgeführt (vgl. Coca 1978: 64).

[64] Es entstanden 15 Ausgaben der *Quaderns de Teatre ADB*. Die Texte, die publiziert wurden, sind bei Coca 1978, S. 94 nachzuschlagen.

[65] 1956 wurden im *Segundo Ciclo de Teatro Experimental del Teatro Ensayo de Barcelona La cantante calva* und *La lección* von Ionesco sowie *Esperando a Godot* von Beckett aufgeführt (vgl. Sala Valldaura 2005: 207).

übersetzen für das Amateurtheater weiterhin aufrecht war, konnten diese Bestimmungen nicht mehr rigoros durchgeführt werden, wofür die ADB ein Beispiel bot (vgl. Coca 1978: 51). Besondere Aufmerksamkeit wurde den katalanischen AutorInnen gewidmet, wie Salvador Espriu, Josep Carner, Joan Oliver, Manuel de Pedrolo, Ricard Salvat, Joan Brossa, Maria Aurèlia Capmany, Carles Riba, Baltasar Porcel, Santiago Rusiñol, Josep Maria Sagarra oder Llorenç Villalonga[66]. Die Mehrheit der Stücke der lebenden AutorInnen waren Uraufführungen, ohne je auf Theater in kastilischer Sprache zurückzugreifen. 1957 inszenierte die ADB als erste Gruppe des *teatre independent La primera història d'Esther* von Salvador Espriu unter der Direktion von Jordi Sarsanedas. Basierend auf dem Mythos von Esther wurde die Geschichte der biblischen Juden und ihre Rettung mit der Situation des Bürgerkriegs parallel gesetzt. Espriu schrieb das Stück 1948 mit dem Untertitel „improvisació per a titelles". Darin lud der Altíssim von Sinera die Leute des Dorfes zur Präsentation eines Puppentheaterstückes ein, um zu sehen, was in der persischen Stadt Susa passierte. Ricard Salvat sah das Werk als Grundlage für das katalanischsprachige Theater an und betonte in seiner späteren Aufführung die Anklage und den Appellcharakter in der Art des epischen Realismus (vgl. Sala Valldaura 2005: 204). *Bearn* sowie eine Adaptation von *Faust* von Llorenç Villalonga wurden genauso gespielt wie 1958 *Homes i No* von Manuel de Pedrolo im *Teatre Romea*, das auf abstrakte und absurde Weise den Kampf um die menschliche Freiheit darstellte. Als der Protagonist Feda die ersten Barrieren des Gefängnisses in *Homes i No* überwunden zu haben scheint, trifft er auf weitere. Der Kampf um die Freiheit muss somit weitergehen und wenn nicht Feda dies tut, dann seine Kinder, damit die Lebensumstände immer ein Stück freier und größer werden können. 1959 führte die ADB *Tu i l'hipòcrata,* das erste Theaterstück von Maria Aurèlia Capmany ebenfalls im *Teatre Romea* auf. 1961 inszenierte die Gruppe Pedrolos *Tècnica de cambra* (vgl. Pérez de Olaguer 1970a: 35). Dieses folgte wie *Home i No* laut Rezeption der Stücke einer Linie des absurden Theaters[67] und zeigte die Ankunft und den Abgang

[66] Siehe dazu auch den Anhang des Buches von J. Coca, in dem die aufgeführten Stücke, die AutorInnen, die beteiligten Akteure, Orte und Zeiten der Repräsentationen angeführt sind.

[67] Manuel de Pedrolo betonte in einem Interview, dass in allen seinen Stücken realistische Elemente, wie soziale, politische oder religiöse, vorkamen und deswegen die Zuordnung zu einem absurden Theater für ihn fraglich sei (vgl. Bartomeus 1976: 224). Trotzdem wurde er in Katalonien als Hauptvertreter dieser ästhetischen Richtung gehandelt.

des Menschen von der Welt, die durch ein Zimmer symbolisiert ist, mit leerem Koffer. Während ihres Lebens in dem Zimmer füllten die Figuren ihre Koffer, unterhielten Beziehungen, kämpften um Macht und verließen es schließlich wieder mit leerem Gepäck. *Or i sal* von Joan Brossa gemeinsam mit dem Bühnenbild von Antoni Tàpies löste 1961 unterschiedlichste Reaktionen von Unverständnis bis Begeisterung innerhalb des *IV Cicle de Teatre Llatí* aus (vgl. Schroeder 1961b: 17). Das Stück, bestehend aus verschiedenen Figuren und Situationen, wies eine Reihe von Anspielungen auf die Absurdität der Existenz und der aktuellen Geschichte auf. Der im letzten Akt vorkommende Drache, den man nur von Fotografien oder Zeichnungen her kannte, konnte auch als metaphorische Figur eines Diktators gelesen werden (vgl. Arbonès 1973: 78). In den acht Jahren ihres Bestehens produzierten die ADB 78 Premieren (vgl. Institut del Teatre 1983: 23) und zeigten eine Auswahl von katalanischen Stücken, die zu den besten der Zeit gehörten.

Die ADB erfand laut Frederic Roda den Namen *teatre independent*[68], in Abgrenzung zu den vorherigen Bezeichnungen von *teatre amateur*, *teatre d'aficionats*, *teatre vocacional* oder *teatre no profesional* (vgl. Roda 1985: 45)[69]. Rodas Erklärung lautete: „'Teatre independent vol dir que es fa amb indepèndencia d'autors, d'empresa, de crítica, etc... Aquesta independència és imprescindible per a fer un servei acceptable i honest.'" (Marfany 1963: 48) Die ADB förderte durch die Schaffung von *Clubs de teatre català* das Phänomen *teatre independent* in den *Comarques* Kataloniens, wodurch eine gewisse Dezentralisierung und eine Erweiterung der Aufführungsmöglichkeiten stattfand. Theaterstücke, die von der ADB aufgeführt worden waren, wurden den Gruppen, die auf Katalanisch Theater spielen wollten, zur Verfügung gestellt:

> De fet, fins a la desaparició de l'ADB, i encara uns anys després, la majoria

[68] Ricard Salvat hielt 1957 einen Vortrag innerhalb der ADB, wo er den Namen *teatre independent* zum ersten Mal erwähnte. Aufgrund seiner Beziehungen zu Lateinamerika und dem Kontakt zu SchülerInnen von Margarida Xirgu, einer exilierten katalanischen Schauspielerin, hatte er die Bezeichnung kennengelernt. Die Gruppe *Fray Mocho* der Universität von Buenos Aires verwendete diesen Ausdruck zur Bezeichnung ihrer Aktivitäten (Salvat 2003b: 111f.). Laut Coca verwendete Roda den Namen *teatre independent* zum ersten Mal in einem Brief aus dem Jahr 1962 (vgl. Coca 1978:117).

[69] Eine genaue Definition des *teatre independent* im Vergleich zu den Amateurtheatergruppen und zum professionellen Theater der Zeit findet sich bei Pérez d'Olaguer (1970a) und in den verschiedenen Beiträgen während der *Jornades de Teatre Independent* publiziert in *Assaig de teatre* 37/Juny 2003.

> d'obres programades pels grups teatrals amateurs de Catalunya formaven part del repertori de l'ADB; si més no, eren obres que l'Agrupació havia fet traduir i que cedia als adherits al Club. (Coca 1978: 86 f.)

Ab 1959, begünstigt durch den Theaterkongress der FESTA in Solsona, entstanden Kontakte mit verschiedenen Gruppierungen oder Einzelpersonen, die in ganz Katalonien Theater auf Katalanisch zeigen wollten (ebd.: 90).

Wegen der Inszenierung von Brechts *Dreigroschenoper* im *Palau de la Mùsica Catalana* in der Version von Joan Oliver und Feliu Formosa wurde die *Agrupació* mit behördlicher Anweisung 1963 aufgelöst (vgl. Fàbregas 1978: 285). Auch wegen interner Unstimmigkeiten schien die ADB von innen her gespalten gewesen zu sein. In einem Interview nahm Ricard Salvat dazu Stellung. Während die einen mehr dem Amateurtheater anhingen, ging es den anderen darum die Professionalisierung und die Basis eines Nationaltheaters voranzutreiben:

> Em vaig adonar que no compregaven amb el desig de convertir aquella companyia en el motor d'una nova estructura professional. Hi havia un grupet (jo entre ells) que assumíem aquest objectiu, però a una majoria ja els anava bé continuar amb aquella tasca d'afeccionats; ho feien per divertir-se i alhora per potenciar el teatre en català i d'autors catalans. A mi no em semblava malament, però no n'hi havia prou; calia fer el salt a les sales comercials, ocupar-les a poc a poc. Posar les bases d'un Teatre Nacional. (García Ferrer/Rom 1998: 33)

So schien der eigentliche Grund der Schließung nach Salvat mehr in fehlenden Zukunftsprojekten zu bestehen. Die Basis des Amateurtheaters und der gleichzeitige institutionelle Wunsch oder Anspruch des kulturellen Widerstands hatte die Grenzen seiner Möglichkeiten erreicht (vgl. Salvat 2010a: 50).

4. 3. Die *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* (EADAG) als Suche nach einer eigenen Sprache des katalanischen Theaters

Noch vor dem Verschwinden der ADB hatten Salvat[70] und Maria Aurèlia Capmany 1960 die *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* (EADAG 1960-1976)[71] auf Einladung der *Foment de les Arts Decoratives* (FAD) gegründet. Alexandre

[70] Aufgrund von unterschiedlichen Auffassungen, in welche Richtung sich das *Teatre Viu* entwickeln sollte, hatte Ricard Salvat sich Ende 1959 von dem Experiment verabschiedet.

[71] Siehe die Studien von Pérez d'Olaguer (1970a), S. 43-51, Fàbregas (1978), Berger (1999), S. 199-207, Perez d'Olaguer (1990) und Salvat (2003b).

Cirici Pellicer, Kunstkritiker, schlug dem damaligen Leiter des FAD, Alfons Serrahima, vor, eine Kunstschule der neuen Tendenzen zu eröffnen, die im Sinne des Bauhauses verschiedene Künstlerzweige in sich vereinigte. Bei der Koordination der Theaterabteilung hatte er an Ricard Salvat gedacht (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 35). Mit dem Namen der Schule erinnerte Salvat an die Person von Adrià Gual, der 1898 das *teatre íntim* geschaffen hatte und zahlreiche europäische Autoren inszenierte. Gual leitete die Theaterschule, *Escola Catalana d'Art Dramàtic* ab 1913, zur Ausbildung von SchauspielerInnen, versuchte das Publikum zu erziehen und etablierte die Autoriät des/der Regisseurs/in (vgl. Pérez de Olaguer 1970a: 11). Salvat knüpfte mit der EADAG auch an die verlorene Tradition des epischen Theaters von Erwin Piscator[72] in Katalonien an, der 1937 das Land verlassen hatte und begründete damit eine regelrechte Mode des epischen Theaters in Katalonien.

4. 3. 1. Die Theaterschule EADAG

Die Schule entstand in Opposition zum konservativen *Institut del Teatre* der damaligen Zeit und übernahm eine wichtige pädagogische Rolle für das Schauspieltraining der freien Theatergruppen, wie für das *Teatre Experimental Català* (TEC 1962-1969), *Els Joglars* (1961) oder bekannte Theaterschaffende wie Fabià Puigserver, Francesc Nel·lo, Josep A. Codina (vgl. Berger 1999: 207), Feliu Formosa, Pilar Aymerich, Terenci Moix, Josep Montanyès, Montserrat Roig, Josep M. Benet i Jornet (vgl. Feldman 2009: 107) oder Ventura Pons (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 47). Sie war in der *Gran Via*, in der *Cúpula del Coliseum*, im letzten Stock des Kinos *Coliseum,* dem Sitz des *Foment de les Arts Decoratives* (FAD), untergebracht. Es handelte sich um eine Art freie Fakultät des Theaters (vgl. Saladrigas 1970: 25), um eine zweisprachige Projektion, die eine/n intellektuelle/n Schauspieler/in, gebildet in Geschichte, Literatur, Musik, Kino etc. zum Ziel hatte. Die Zweisprachigkeit wies auch auf

[72] Erwin Piscator war auf Einladung der republikanischen *Generalitat* im Dezember 1936 nach Katalonien gekommen, da die Regierung das katalanische Theater in Kontakt mit wichtigen Figuren des europäischenTheaters bringen wollte (vgl. Fàbregas 1997: 46). Durch den Ausbruch des Bürgerkrieges war auch ein Konzept von Theater wichtig geworden, das Theater als jene künstlerische Äußerung sah, die den größten sozialen und revolutionären Einfluss besaß. Die Initiative von Carner Ribalta, als Vorsitzenden der *Comissaria d'Espectacles,* schien jedoch kaum Auswirkungen zu haben, aufgrund des Fehlens einer soliden Tradition und Dramatik, wie Joan Oliver erklärte (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 62f.).

die Professionalisierungstendenzen hin. Als Zentrum der theatralen Ausbildung für ForscherInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen verwandelte sich die EADAG in einen fast verpflichtenden Ort, für alle diejenigen, die in Katalonien Theater machen wollten. Außerdem wollte die EADAG ein Repertoire schaffen, das ein Bild Kataloniens zeigte und eine gewisse kulturelle Normalität im Sinne eines Nationaltheaters symbolisierte (vgl. Salvat 1985b: 46). Sowohl katalanische klassische AutorInnen, katalanische Gegenwartsdramatik als auch kastilisches und internationales Theater standen auf dem Programm[73], mit dem die EADAG auf diversen europäischen Theaterfestivals präsent war.

Die Schule teilte sich in drei Bereiche: Interpretation, Regie und Wissenschaft. Das pädagogische Programm wies Geschichte des Theaters genauso auf wie die Fächer *Ortofonia* und katalanische Diktion, gelehrt von Carme Serrallonga (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 36). Für die Interpretationskunst war die Erlernung der katalanischen Sprache, die damals nicht in den Schulen gelehrt wurde, ein wesentliches Element und umfasste Aussprache, Intonation, Orthographie und Fragen des Dialekts und Standards des Katalanischen (vgl. Berger 1999: 204)[74]. Die von außen berufenen KünstlerInnen oder Intellektuellen, wie der Psychiater Joan Obiols, Ricard Albert[75], der Dichter Joan Brossa, die Musiker Mestres Quadreny, Manuel Valls, der Theaterkritiker und -historiker Xavier Fàbregas, der Zeichenlehrer Joan Salvat[76] u. a., die in einer Art freien Wahlklassen unterrichteten, bereicherten die Lehre zusätzlich (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 36). Zu ihnen gehörten auch Albert Boadella, der als ehemaliger Schüler nach einem Aufenthalt in Frankreich Mimik unterrichtete

[73] Eine Auflistung der bis 1970 aufgeführten Werke findet sich bei Saladrigas (1970). Die EADAG produzierte mehr als 100 Inszenierungen auf Katalanisch und Kastilisch gemeinsam mit der Companyia Adrià Gual bis 1985. Katalanische AutorInnen waren Brossa, Pedrolo, Capmany, Espriu, Salvat, Muñoz Pujol, Soler i Antic, Benet i Jornet, Palau i Fabre, Porcel etc. Zum internationalen Repertoire zählten Ionesco, Shakespeare, Pinter, Büchner, Ruzzante, Mishima, Synge, Jarry, Tschechow, Brecht, Strindberg, Cocteau, Weiss, Mrozek etc. und unter den kastilischsprachigen AutorInnen waren Schroeder, García Lorca, Unamuno, Gil Novales, Alberti, Cabrera Infante, Aub, Jacinto Grau, Sastre etc. zu finden (vgl. Coca/Graells 1985: 42).

[74] Xavier Fàbregas erwähnte, dass Carmen Serrallonga in der Inszenierung von *Ronda de Mort a Sinera* eine wesentliche Rolle im Aussprachetraining der diversen dialektalen Formen des Katalanischen, die im Stück vorkamen, spielte (vgl. Fàbregas 1976: 48).

[75] Ricard Albert unterrichte an der Schule Kunstgeschichte. Es konnte zur damaligen Zeit nicht davon ausgegangen werden, dass die SchülerInnen ein Vorwissen auf diesem Gebiet besaßen oder generell ein allgemein kulturelles Wissen. (vgl. Fàbregas 1976: 48f.).

[76] Joan Salvat gab Unterricht in Bühnenbild, das er am *Institut del Teatre* studiert hatte und war der Bruder von Ricard Salvat.

oder Pere Planella, Maite Lorés und Eulalia Gomá (vgl. Saladrigas 1970: 25), die ein Stipendium in Nancy erreicht hatten und dadurch die Methode von Grotowski nach Katalonien bringen konnten. Dabei hatte der/die Schauspieler/in in sich seine/ihre Spontaneität und seine/ihre schöpferische Dimension über den Körper zu suchen und zu studieren. Der/die Regisseur/in stellte nur eine Hilfe bei dieser Suche dar, in der das Theatrale, das Cliché der Technik, einer authentischen, gelebten Realität der Darstellung weichen (vgl. Planella 1970: 27) und so eine Retheatralisierung des Theaters ohne Künstlichkeit schaffen sollte. Großer Wert wurde bei der EADAG auch auf die kollektive Arbeit der sogenannten w*orkshops* gelegt, bei der die SchülerInnen die verschiedensten Rollen der szenischen Repräsentationen mit rotierender Reihenfolge ausprobierten (vgl. Schroeder 1961c: 56). Die breite Ausbildung in verschiedenen Bereichen der Kunst diente der Reflexionsfähigkeit über ästhetische Fragen im Bühnbild, in der Textlektüre oder Interpretationskunst. Damit bot die EADAG universitäre Ambitionen in ihren Kursen und stand im Gegensatz zur Ansicht des kommerziellen Theaters, wo der/die Schauspieler/in bloß auf der Bühne zu erscheinen hatte und nach sechs Monaten einen professionellen Status erlangte (vgl. Salvat 2003b: 120). Durch die Übertragung der Szenographie auf Bildhauer und Maler wie Iago Pericot u. a. und durch den aus Polen zurückgekommenen, jungen Fabià Puigserver kam es zu einer neuen Bewertung des Bühnenbilds (vgl. Bravo 1994: 88f.).

4. 3. 2. Das Modell des epischen Theaters

Zum Vertreter des epischen katalanischen Theaters wählte Ricard Salvat Salvador Espriu und erklärte sein Werk als ersten Schritt in Richtung eines katalanischen Nationaltheaters. In einem Zeitungsartikel aus dem Jahre 1985 zum Tod von Espriu erklärte Salvat:

> [...] cuando le hablé en 1960 o 1961 de montar su obra maestra él seguía receloso e inquieto sobre su posible viabilidad teatral. Pero pensemos que era el momento de crear un teatro nacional catalán y de presentar ese primer eslabón realmente importante y decisivo a nivel intelectual que es *Primera història d'Esther*. [...] con la incorporación de *Primera història d'Esther* a la escena se ponen las bases del real camino hacía un teatro nacional catalán. (Salvat 1985a: 23)[77]

[77] Bereits 1957 hatte die ADB *Primer història d'Esther* unter der Regie von Jordi

Als Art Nationalpoet Kataloniens war Salvador Espriu an der Schule präsent und diverse Stücke oder Textmontagen wie *Primera història d'Esther*, *Antigona*, *La pell de brau*, *Gent de Sinera* und *Ronda de Mort de Sinera* wurden inszeniert. Die nicht dramatischen Texte verwandelte Ricard Salvat in Schaustücke aufgrund seiner ästhetischen Überzeugungen und um die Stimme Esprius zum Zeugnis einer Zeit zu machen:

> Su bagaje lingüístico, ético, su compromiso con la sociedad y su tiempo es de tal primordial valor que el medio escénico, con toda su amplitud, hace llegar a una mayoría unos textos que de otro modo quedarían inmersos en unas minoritarias lecturas aisladas. Convirtiendo, pues, en materia teatral la materia literaria de Espriu intentó abrir camino para el teatro que necesitamos. (Salvat 1966: 33)

Durch diese Suche nach einem neuen katalanischen Klassiker sollte den jungen AutorInnen eine Projektionsfläche in die Zukunft gegeben werden und eine theatrale Verbreitung von Texten stattfinden, die sonst nicht möglich gewesen wäre. Das Theater galt als Dokument seiner Epoche, das das eigene Land darstellte. Erwin Piscator begriff bereits im Berlin der 20er Jahre Theater als eine Art Dokumentarfilm, das alle Gesichter der Realität enthielt. Dieses Dokument in Form des Theaters stand unter dem Einfluss der Ideen der Neuen Sachlichkeit und des Bauhauses. Ricard Salvat hatte sie in Katalonien aufgegriffen und zum Ausgangspunkt der Fragen zwischen Ästhetik und Ethik gemacht.

> [...] la fórmula del teatre èpic és potser la més convenient per a obligar el públic a prendre consciència històrica del moment, dels problemes que viu. [...] Tant Brecht com Piscator només han obert el camí que ha de portar al teatre èpic. (Sarsanedas 1963: 42)

Theater wurde in einen ständigen Reflexionsprozess über sich selbst eingebunden und damit in eine „era científica" (Formosa 1971: 52), die Feliu Formosa mit Bertolt Brecht zitierte, versetzt. Auf experimentellem Wege sollten die Beziehungen der Menschen wie in einem Labor untersucht werden. Große Aufmerksamkeit wurde der Frage gewidmet, wie eine Geschichte zu erzählen sei. Der Einfluss des epischen Theaters von Brecht mit dem postulierten

---

Sarsanedas im *Palau de la Mùsica* in einer einzigen Aufführung gezeigt. Die EADAG präsentierte das Stück 1962 in der *Cúpula del Coliseum*, während des *VI Cicle de Teatre Llatí* im *Romea* und 1968 wieder im *Teatre Romea*. 1977 wurde es noch einmal von der *Companyia Adrià Gual* innerhalb des *Festival Grec* aufgeführt und fünf Jahre später vom *Teatre Lliure* (vgl. Salvat 1985a: 23). Mit dieser häufigen Aufführungspraxis wollte die EADAG ein neues Theatermodell nach Espriu begründen.

Verfremdungseffekt war hier wesentlich. Eine SchauspielerIn hatte eine Geschichte zu interpretieren, ohne Gefühle zu übermitteln, um den Akt der Fiktionalität dem Publikum bewusst zu machen[78]. Die ZuschauerInnen sollten nicht als ZeugInnen einer Handlung beiwohnen, die sich in diesem Moment abspielte, sondern sich darüber klar sein, dass man/frau sich in einem Theater befand. Nicht mitzuleiden galt es mit den Figuren, sondern an ihrem Verhalten Kritik zu üben und darüber nachzudenken: „Cal donar per tant, per a cada acció, els màxims condicionants històrics, perquè l'espectador no pugui dir: 'així actuaria jo', sinó 'així actuaria jo si em trobés en unes circumstàncies com aquestes'." (Salvat 2010b: 153) Die Handlung der Stücke hatte vor langer oder nicht allzu langer Zeit zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort stattgefunden. Konkrete gesellschaftliche Beziehungsgeflechte und kein Ideal eines Menschen wurden zum Ausgangspunkt der Überlegungen. So verstand sich das epische Theater als geschichtlich und erinnerte immer wieder an seine Narrativität, die die ZuschauerInnen zur produktiven Rezeption, zur Erkenntnis der Verhältnisse und vor allem zur Distanz zum Aufgeführten aufforderte. Dazu eingesetzte Mittel waren die Wendung der SchauspielerInnen ans Publikum, die Selbsteinführung der Figuren, der/die Erzähler/in auf der Bühne, die szenischen Angaben und Erklärungen, die Überführung in die Vergangenheit, die Parabel, Pantomime oder Lieder als Kommentare. Als eines der ersten epischen Werke wurde 1960 die Gedichtsammlung *La pell de brau* von Salvador Espriu szenisch inszeniert (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 41). Das Publikum schaute von oben auf die runde Bühne, die nur mit einer Glühbirne beleuchtet war, um die Verhörsituation eines Polizeistaates zu assoziieren. Die 54 Gedichte wurden in szenische Bewegung umgesetzt und zeigten das schmerzliche Drama der Menschen verschiedener Sprachen und Kulturen, mit dem jüdischen Volk als Protagonisten, die verstreut auf einer Stierhaut zu keinem Verständnis untereinander fanden.

Die Besonderheiten des runden Raumes in der *Cúpula del Cine Coliseum* beeinflussten auch die Aufführungsmöglichkeiten und machten freie

[78]" El teatre èpic en general va destinat tant als qui actuen com als qui miren, […] l'actor ha de demostrar que conserva el cap fred. Tampoc ell no ha de participar. Brecht diu concretament que l'actor ha de mostrar el personatge i mostrar-se ell al mateix temps. Ha de demostrar, en un moment determinat, que reflexiona sobre el seu propi paper." (Salvat 2010b: 105).

Raumgestaltungen möglich, die in späterer Zeit im *Lliure de Gràcia* bei Fabià Puigserver wiederzufinden waren. Als ehemaliger Schüler gab dieser schließlich Unterricht im Fach Bühnenbild (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 37). Um die didaktische Absicht der Stücke zu unterstreichen, war eine gewisse Armut in der szenischen Ausstattung für Salvat notwendig: “una mena de rigor monacal” (Salvat 2010b: 105). Theater wurde als Komplex verstanden, das sozio-ästhetische Projektionen ermöglichte und literarische, musikalische inklusive architektonische Elemente in sich vereinte. In Bewegung kamen die verschiedenen Bausteine des Theaters sowie ihre Funktionen: Text, Regie, Interpretation, Publikum und Kritik[79]. Wie, wo und wer Theater machte, stand im Mittelpunkt der Fragestellungen. Zu den theoretischen Überlegungen gehörte auch, welches Theater gemacht werden sollte, um die Mehrheit der Menschen[80] in Katalonien zu erreichen und Ambitionen eines Nationaltheaters voranzutreiben. Salvat erklärte:

> Ara, és clar, jo voldria trobar unes solucions bones per a la nostra societat i per a la situació històrica en què ens trobem. O sia que no s'han d'adoptar senzillament les troballes de Brecht, sinó que cal adaptar-les a la sensibilitat i als problemes del nostre país. (Sarsanedas 1963: 41)

Notwendig war es, ein populäres Theater zu finden oder anders gesagt, die theatrale Form, die gleichzeitig unterhielt und lehrte. Das epische Theater definierte das Verhältnis zwischen Bühnenereignissen und gesellschaftlicher Wirklichkeit. In der Verantwortung der ZuschauerInnen lag es eine neue Wirklichkeit zu gestalten, allein ihre produktive Rezeptionshaltung konnte die Lebensverhältnisse verändern. Denn die Welt galt als veränderbar und dadurch konnte das Theater als Denkanstoß in Beziehung zu ihr treten. Salvat übersetzte die Worte Brechts folgendermaßen: “'La societat pot ser canviada; per tant, ha de ser canviada'” (Salvat 2010b: 126).

---

[79] Die Theaterkritik hatte durch die 1957 in Madrid gegründete Zeitschrift *Primer Acto* einen Aufschwung erhalten. Sie wurde zum Ort der Debatte über das spanische Gegenwartstheater auf gesamtstaatlicher Ebene, über die internationalen Strömungen und entwickelte sich zum Schlüsselelement für die spanische Dramatik (vgl. Ciurans 2009: 66).

[80] Salvat formulierte diese Frage nach dem Theater der Massen: “[...] el plantejament de la nova problemàtica és com fer possible que aquesta forma adequada ho sigui també perquè sigui rebuda per tothom.” (Salvat 2010b: 366).

4. 3. 3. *La Companyia Adrià Gual*

1965 hatte Salvat als Ergänzung zur EADAG die *Companyia Adrià Gual* (1965-1985) gegründet, mit der er die Professionalisierung seines Theaterprojekts betreiben und mit der er als nationale Theatergruppe das Land vertreten wollte. 1976 listete Xavier Fàbregas in der Zeitschrift *Serra d'Or* 66 Stücke auf, die die EADAG mit Hilfe der *Companyia Adrià Gual* von 1960 bis 1974 inszeniert hatte. Dabei befanden sich auch Projekte, die aufgrund von Zensurverboten nicht aufgeführt werden konnten (Fàbregas 1976: 46).

Die Gruppe schaffte es, mit einigen Inszenierungen wie *Ronda de mort a Sinera* (1966) von Salvador Espriu, *L'auca del senyor Esteve* (1966) von Santiago Rusiñol (vgl. Gallén 1989b: 106), *La bona persona de Sezuan* (1966) von Bertolt Brecht[81], *Adrià Gual i la seva època* (1967) innerhalb des *X Cicle de Teatre Llatí*, *Aquesta nit improvisem* (1967) von Luigi Pirandello, *Primera historia d'Esther* (1967) von Salvador Espriu, *Les mosques* (1968) von Jean Paul Sartre, *Mort de Dama* (1970) von Llorenç Villalonga, *Insults al public* (1970) von Peter Handke[82] oder *Un home es un home* (1970) von Bertolt Brecht[83] von 1966 bis 1970 in den Spielplänen des *Teatre Romea* vertreten zu sein (vgl. Vázquez 1989: 145-146). Sie machte damit die ersten Schritte ins kommerzielle Theater und zeigte so, wie ein Nationaltheater ausschauen konnte. Es handelte sich um einen signifikanten Akt, der mit den Parametern des *teatre independent,* seinen einmaligen Aufführungen oder seiner Halboffizialität brach. Auch die zahlreichen Auslandsreisen der Gruppe nach Venedig, Rom, Paris, Portugal, México, Nancy, Perpinyà, Toulouse sowie die

[81] Ricard Salvat besetzte die Hauptrolle in *La bona persona de Sezuan* mit Núria Espert, die nicht zur EADAG gehörte und damals noch ganz am Anfang ihrer Karriere als Schauspielerin stand. Es handelte sich um eine Entscheidung, die zu einigen Spannungen innerhalb der EADAG führte (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 40).

[82] *Els insults al públic* löste beim Publikum des *Romea* einen Skandal aus, die den Text von Peter Handke als tatsächlichen Angriff empfanden und nicht als Versuch, die herkömmliche Theaternarration zu dekonstruieren. Es kam zu Beschimpfungen von Seiten des Publikums, Protestrufen und ein Teil verließ den Saal oder besetzte die Bühne. Das Stück wurde frühzeitig abgebrochen. In einem Interview im ABC nahm Salvat dazu Stellung: „Parte del público no captó el juego intelectual del espectáculo y su sentido renovador." (vgl. Redacción ABC 1970: 124) Diese Szene wurde bei der Hommage für Ricard Salvat, der 2009 verstorben ist, am 22. November 2010 im *Teatre Romea* nachgespielt.

[83] Die Kasseneinnahmen dieses Stücks am *Teatre Romea* blieben ziemlich dürftig (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 29)

Reisen nach Madrid und in das Baskenland wiesen auf die Intentionen der Mitwirkenden hin, katalanisches und europäisches Gegenwartstheater zu präsentieren. Salvats Bestrebungen waren, das katalanische Theater in die Welt und die Welt nach Katalonien zu bringen. Deutlich wurde dies auch durch die Integration von professionellen SchauspielerInnen in die *Companyia Adrià Gual*, was nicht ohne Widerspruch passierte. Denn manche SchauspielerInnen konnten sich nicht mit den propagierten Arbeitsmethoden der Schule identifizieren. Das breite Repertoire, die große Zahl von SchauspielerInnen oder die Tourneen in ganz Spanien, im Speziellen in Madrid bedeuteten eine finanzielle Belastung, die die Gruppe manchen negativen Bedingungen des kommerziellen Theaters unterwarf, wie z. B. zu wenig Probenzeit (vgl. Fàbregas 1976:50).

Das Stück *Ronda de mort a Sinera* von Salvador Espriu war eines der wichtigsten Stücke, das in dieser Zeit entstand. Es zeigt die menschliche, literarische und politische Entwicklung eines Schriftstellers oder intellektuellen Poeten, geleitet durch das Labyrinth der Geschichte, angelehnt an den Mythos von Theseus und Ariadne. Die ständige Präsenz des Todes sowie zahlreiche Figuren aus Sinera[84] und deren Geschichten begleiten die Hauptperson durch das Labyrinth, an dessen Ende doch immer der Tod steht. Zeitlose universale Themen ebenso wie Zusammenhänge der spanischen und katalanischen Geschichte kommen in den einzelnen Teilen zur Sprache. Durch die szenische Montage wurde das dramatische Stück, basierend auf Texten von Espriu, von Ricard Salvat erst geschaffen. Die Dialogszenen waren durch Liedtexte eingerahmt und fungierten im Sinne Brechts dazu, das Publikum zur Reflexion anzuregen. Sowie in *Primera història d'Esther* war die Sprache von besonderer Bedeutung. Das verwendete katalanische Vokabular stellte auch für ein gebildetes Publikum Schwierigkeiten dar. Unter anderem verwendete Espriu den Wortschatz des *Caló,* der Sprache der *gitans* und stellte sich damit in die Traditionslinie von Juli Vallmitjana (vgl. Berger 1999: 260f.). In Barcelona wurde *Ronda de mort a Sinera* innerhalb des *VIII Cicle de Teatre Llatí* des *Teatre Romea* 1965 uraufgeführt. Es fand Aufführungsorte in zahlreichen Theatern

[84] Bei Sinera handelt es sich um Arenys de Mar von hinten gelesen. Esprius Familie übersiedelte nach Arenys de Mar, als er zwei Jahre alt war. Die mythische Welt von Sinera kommt auch in Gedichten und Prosawerken des Autors vor.

Kataloniens und wurde in Madrid im *Teatro Nacional de Cámara* in katalanischer Sprache und unter Anwesenheit des Ministers Manuel Fraga[85] gezeigt (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 42). Auf seinen Tourneen kam es bis nach Paris und Venedig. Beim *29. Festival del Teatro di Prosa* 1970 in Venedig vertrat das Stück exemplarisch das katalanische und spanische Theater. 1975 wurde *Ronda* im *Teatre Grec de Montjuïc* zur Erinnerung seines zehnjährigen Geburtstages wieder aufgeführt. 1980 wurde das Stück beim Stadtfest der *Mercè* auf der *Plaça de Sta. Maria del Mar*, im *Teatre Fortuny* in Reus und beim *Congrés de Cultura Catalana* gezeigt. Das *Teatre Lliure* griff es in der Spielzeit 2001/2002 auf und widmete ihm ein gesamtes Textbuch. Darin bedauerte Ricard Salvat, dass das Werk zu Zeiten der Demokratie so wenig auf den Spielplänen stand (vgl. Espriu/Salvat 2002). In einem Interview von 1998 sah er *Ronda de mort a Sinera* als wichtige Montage des katalanischen Gegenwartstheaters an und schlug es gemeinsam mit *Alias Serrallonga* von Albert Boadella für das damals gerade entstandene *Teatre Nacional de Catalunya* vor. Dieses publizierte für seine Präsentation eine Zeitschrift mit einem Artikel über die wichtigsten Aufführungen des katalanischen Theaters, worin *Ronda de mort a Sinera* nicht einmal erwähnt wurde (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 43).

Die Companyia Adrià Gual bestand auch nach der Schließung der EADAG bis 1985 weiter. Die Schule selbst hatte mit Werkstätten und Inszenierungen der *Companyia Adrià Gual* mehr als 100 Stücke produziert (vgl. Institut del Teatre 1983: 25).

[85] Laut den Erinnerungen von Ricard Salvat war dieser jedoch alles andere als begeistert und klatschte kein einziges Mal. Durch die sogenannte Öffnung von Fraga – 1966 trat ein neues Pressegesetz in Kraft, das die Vorzensur abschaffte -, war eine Aufführung in Madrid überhaupt erst möglich geworden (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 42). *Ronda de mort a Sinera* war damit nach 64 Jahren das erste Stück in katalanischer Sprache, das in der Hauptstadt gezeigt wurde (vgl. Salvat 2010a: 586). Weitere Stücke wie *Adrià Gual y su época*, *Misterio de dolor* von der *Companyia Adrià Gual* und *Las aleluyas del señor Esteban* von Santiago Rusiñol wurden im *Teatro María Guerrero* in Madrid auf Kastilisch gegeben (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 46).

4. 4. *Teatre Experimental Català:* zwischen dem absurden und dem epischen Theater schwankend

1962 bildete sich die Gruppe *Teatre Experimental Català* (TEC)[86] unter der Leitung von Francesc Balaguer, die ebenso wie die ADB vom *Cercle Artístic de Sant Lluc* gefördert wurde. Charakteristisch für diese junge Gruppe aus universitären Kreisen war der Wunsch, GegenwartsautorInnen, vor allem katalanische, mit einer experimentellen Linie zur Aufführung zu bringen. „És un grup especialment format per gent jove, dedicat a fer eclusivament teatre en català i que intenta d'omplir un buit actual dins el teatre de cambra" (Balaguer 1963: 36). Die Theatergruppe bot bei der Repertoiresuche sowohl eine realistische als auch eine absurde Ausrichtung an: das absurde Theater als Bruch mit den traditionellen Formen und das soziale als generelles Ziel und Leitgedanke. In einem Interview mit Josep Montanyès formulierte Balaguer das Interesse der Gruppe folgendermaßen:

> [...] d'acord amb el mot 'experimental', volem que la nostra tasca sigui, més que altra cosa, una recerca dins el teatre actual, que, si bé en aquests moments sembla que es doni dins el teatre dit de 'l'absurd', hi ha un altre tipus, diguem-ne 'social' […] que ens interessa tant o més que el primer. En definitiva 'l'absurd' com a teatre de trencament i 'el social' com a fita principal. (Montanyès 1963: 68)

Ziel war der ausschließliche Gebrauch des Katalanischen als Aufführungssprache und der Export von Stücken in die verschiedenen Regionen Kataloniens (ebd.). Die Peripherie sollte mit dem Zentrum der katalanischen Kultur verbunden werden und durch die Aufführungen in Arbeiterbezirken beteiligten sich die jungen KünstlerInnen an der Arbeit von Gruppen wie *Pipironda* oder *Gil Vicente*, die weiter unten erwähnt werden. Ab 1968 übernahm Vicenç Olivares die Leitung, der das *Teatre Viu* in seiner letzten Etappe geführt hatte. Die Gruppe TEC konnte laut Ciurans als Art Fortsetzung dieses experimentellen Theaters angesehen werden (vgl. Ciurans 2009: 92).

Nach Gallén wurden von dem *Teatre Experimental Català* etwa 30 Inszenierungen während seines Bestehens gezeigt. Als dem epischen Theater nahe stehend konnten Inszenierungen von Josep Rabasseda *Desà aniversari*

[86] Studien zur TEC finden sich bei Berger, V. (1999), Gallén, E. (1990), Arbonès, J. (1973) S. 51-56, Pérez de Olaguer, G. (1970a) S. 31-32.

(1962), Arnold Wesker *Les arrells* (1963), Albert Camus *Els injustos* (1964), Josep Rabasseda und Vicenç Marí *Judici ficció de dret i raó contra quatre encartats promogut per unes sabates* (1965) sowie Baltasar Porcel *Història d'una guerra* (1966)[87] angesehen werden. Während Werke, die zum absurden Theater von der Kritik gerechnet wurden, folgende waren: *Exode* (1962) von Baltasar Porcel; *Aquí en el bosc* (1962) und *Calç i rajoles* (1964) von Joan Brossa; *Darrera versió per ara* (1963), *Situació bis* (1963), *Acompanyo qualsevol cos* (1966) und *Homes i No* (1967) von Manuel de Pedrolo; *El cambrer mut* und *L'habitació* (1965) von Harold Pinter; *Tot esperant Godot* (1966) von Samuel Beckett; *Edip 67* (1966) von John Richardson oder *El ping-pong* (1968) von Arthur Adamov. Von AutorInnen der katalanischen Tradition und des Welttheaters wurden unter anderen Llorenç Villallonga, Juli Vallmitjana, Sophokles, Racine oder Tschechow gespielt. Als Kindertheaterstück erschien *En Joan de l'Os* (1968) von Apel·les Mestres (vgl. Gallén 1990: 23 f.).

1963 und 1966 nahm das TEC am *Cicle de Teatre Llatí* organisiert von Xavier Regàs am *Teatre Romea*[88] mit unterschiedlichem Erfolg teil (vgl. Pérez de Olaguer 1985b: 58). Gezeigt wurden *Situació bis*[89] von Manuel de Pedrolo und *Història d'una guerra* von Baltasar Porcel (vgl. Vázquez 1989: 144-145). 1969 strich Ricard Salvat die Teilnahme am erwähnten *Cicle* besonders heraus, da die Gruppe als Einzige mit *Una Roma per Cèsar* eine Uraufführung von Jaume Vidal Alcover bot (vgl. Salvat 1969: 69). Nach Josep Anton Codina, dem

[87] *Història d'una guerra* wurde mit *Vent de garbí i una mica de por* (1965) von Maria Aurèlia Capmany und *Ronda de Mort a Sinera* (1965) von Salvador Espriu und Ricard Salvat zu den wichtigsten katalanischen Werken des epischen Theaters von einigen KritikerInnen gezählt (vgl. Salvat 2010: 292). Allerdings kritisierte Feliu Formosa die epische Anlage des Stücks. Nicht die Geschichte eines Krieges, sondern irgendeines wurde erzählt, wodurch der didaktische Duktus betont wurde: „Porcel 'demostra' poc, és a dir: posa poc en dansa tot el context socioeconòmic que explica l'existència i la nocivitat de la guerra." (ebd.: 293) Bei *Vent de garbí i una mica de por* handelte es sich um eine Adaptierung von *Leonce und Lena* von Georg Büchner. Capmany aktualisierte das Stück für den katalanischen Kontext und den spezifischen soziopolitischen Moment.

[88] Von 1963 bis 1970 wurden neun Stücke der Gruppe im *Teatre Romea* gezeigt: *Situació bis* von Pedrolo, *Els justos* von Camus, *Tot esperant* Godot von Beckett, *Història d'una guerra* von Porcel, *Edip 67* von Richardson, *En Joan de l'Ós* von Mestres, *Ànimes de càntir* von Romeu, *Una Roma per un Cèsar* von Vidal Alcover und *Desbarats* von Villalonga (vgl. Vàzquez 1989: 144-146). Gallén erwähnt noch zwei Stücke mehr von Jänner bis Juni 1964 im Rahmen der Feierlichkeiten zum 100. Geburtstag des Lokals: *La teta gallinaire* von Francesc Camprodon und *Els zin-calós* von Juli Vallmitjana (vgl. Gallén 1989b: 106).

[89] *Situació bis* war ein politisches Stück, das sich um die Frage der Revolution bemühte. Der Autor nahm dazu in einem Interview Stellung: Nur wenn eine tatsächliche Veränderung der Strukturen stattfinde und nicht eine bloße Ersetzung von Personen, sei eine Revolution möglich (vgl. Bartomeus 1976: 226).

Regisseur des Stücks, nahm das Publikum das Werk des mallorquinischen Autors mit dem längsten Pfeifen der Geschichte des katalanischen Theaters auf (vgl. Nadal 2010: 217). Durch die Konkretisierung zweier ästhetischer Richtungen geriet die Gruppe ins Kreuzfeuer der Kritik. Während die dem epischen Theater nahestehende Kritik des *Yorick* oder *Serra d'Or* die soziale Linie positiv bewertete, trafen die sogenannten absurden Stücke auf Unverständnis. Da sich in der ersten Hälfte der 60er Jahre die Mode des epischen Theaters in Katalonien eben erst etablierte, wurden Stücke von Beckett oder Ionesco geradezu bekämpft (vgl. Gallén 1990: 25). In einem Interview, das Ricard Salvat mit Erwin Piscator geführt hatte, warf Piscator der linken Bourgeouisie vor, im absurden Theater einen Fluchtweg[90] zu versuchen:

> […] una sortida fugint de la política i refugiar-se en la resignació, traduint-la a l'absurd: Beckett, per exemple. La burgesia avui es resigna i troba, en lloc de nous continguts que convenen a l'any 1964, una escapada cap a l'absurd, desvetllant-lo en procediments absolutament formals. (Salvat 2010a: 33)

Das bürgerliche Theater schien mit den Mitteln des Absurden nicht ausreichend in Frage gestellt werden zu können. Denn die ZuschauerInnen sollten die Vorgänge auf der Bühne des absurden Theaters lediglich beobachten. Eine produktive Rezeptionshaltung, wie sie das epische Theater im Sinne einer dialektischen Anwendung verlangte, blieb in der Erfahrung der Absurdität, der Verstümmelung und Zerstückelung der Figuren und Texte Becketts jedem/r einzelnen überlassen. Zu vage schien diese Brechung mit dem Establishment für eine gesellschaftliche Veränderung zu sein. Das TEC wies daher stark auf den sozialen Kompromiss auf dem Theater hin, dem sich die Gruppe verpflichtet fühlte, um nicht zu sehr der Kritik ausgesetzt zu sein[91]: „Creemos que el teatro sin compromiso no interesa para los grupos de teatro independiente. “ (vgl. Los Goliardos 1969b: 73) Auf die Frage nach den theatralen Tendenzen antwortete die Gruppe in *Primer Acto*: Ihr Theater wäre dann erfolgreich, wenn es sich in irgendeiner Art in den Wegen und Häusern

---

[90] Salvat benützte selbst dieses Vokabular in seiner Charakterisierung der Werke Ionescos: „*Rinoceront* és l'obra que ens indica l'actitud defugidora i el conformisme absolut de Ionesco; és una obra, com molt bé ens va fer veure Piscator, que va estar a punt de convertir-se en una obra de teatre polític, però l'ambigüitat radical de Ionesco defuig el problema, i l'obra acaba convertint-se en una defensa d'un vague humanisme.” (Salvat 2010b: 16f.)

[91] Aus Gründen der Verleihung des Nobelpreises 1969 an Beckett reinszenierte ein langjähriges Mitglied der Gruppe TEC Josep M. Minoves 1970 *Tot esperant Godot* von Samuel Beckett (vgl. Gallén 1990: 26).

der Bevölkerung spiegeln würde (vgl. Los Goliardos 1969c: 69).

4. 5. Sozialpolitische Anliegen anderer Gruppen des *teatre independent*

4. 5. 1. Die Volkstheatergruppen *Pipironda* und *Gil Vicente*

Die sozialpolitisch markierten Anliegen der Theaterleute führten zu Beginn der 60er Jahre dazu, Theater in die Vororte, in die Industriegürtel rund um die Stadt Barcelona, zu bringen. Sie waren durch die hohe Immigration der 60er Jahre stark gewachsen genauso wie die umliegenden Ortschaften Barcelonas (L'Hospitalet, Cornellà, Badalona, Santa Coloma...) Szenische Aktion konnte in der Zeit der Diktatur mit einer politischen Aktion geradezu gleichgesetzt werden, da das bloße Zusammenkommen von mehr als drei Personen schon eine politische Tat bedeutete. Unabhängig vom dargebotenen Inhalt verbindet Theater und Politik generell ein gemeinsames Charakteristikum: Beide wollen ein eigenes Bild von sich erklären und bekannt machen. Dafür ist das Zusammentreffen von Menschen eine Grundvoraussetzung und Theater in dieser Definition immer politisch und ideologisch. Der Gang in die Arbeiterviertel hatte sein Vorbild in Frankreich. Modell und Symbol eines solchen neuen Theaters der Nachkriegszeit war das *Théâtre National Populaire* (TNP) 1951-1963 des französischen Regisseurs Jean Vilar. Theater wurde von Vilar als Waffe bezeichnet, das wie jede Art der Kultur popularisiert werden sollte (vgl. Vilar 1961: 6). Die drei Hauptsäulen waren ein Theater für Massen zu schaffen, das Repertoire der hohen Kultur zu spielen und das In-Szene-Setzen der Stücke nicht bürgerlich zu verfälschen (ebd.: 8). Über allem stand, dass Theater ein öffentlicher Dienst war, der zum Lernen anhielt und damit zur Befreiung des Menschen (ebd.: 9).

Theateraufführungen in Arbeitervierteln wurden von den Gruppen *La Pipironda* (1959-1966) von Ángel Carmona und Florenci Clavé auf Spanisch und *Gil Vicente* (1961-1964) von Feliu Formosa[92] auf Spanisch und Katalanisch durchgeführt, um gerade diejenigen zu erreichen, für die ein Theaterbesuch

[92] Feliu Formosa bildete gemeinsam mit Ricard Salvat, Miquel Porter, Helena Estellés, Narciso Ribas und Asunción Fors an der Universität von Barcelona *l'Agrupació de Teatre Experimental* (1953-56) (vgl. Ciurans 2009: 121). Die ATE kann als Vorläuferin des *Teatre Viu* angesehen werden. Formosa war durch seinen Aufenthalt in Deutschland sowie Salvat Kenner der Brechtschen Überlegungen zum Theater geworden.

unmöglich war und die nicht Katalanisch sprachen[93]. Die beiden Gruppen arbeiteten heimlich, ohne ihre Stücke der Zensur vorzulegen und kündigten ihre Aufführungen oft nicht an. Die ArbeiterInnen sahen sich unerwartet in ihren Lokalen, wo sie verkehrten, mit Theater konfrontiert, was zu unverhergesehenen Resultaten führen konnte (vgl. Fàbregas 1978: 288).

Die Gruppe Pipironda, die sich in ihren Anfängen *Teatro Popular de Sala i Alcoba* nannte, zeigte Theaterstücke von Pere Salinas *En la estratosfera*, von Gregorio Martínez Sierra *Navidad,* von Feliu i Codina *El mestre de minyons*[94], von Rodríguez Méndez *Auto de la donosa tabernera o la tabernera y las tinajas* und *La batalla del Verdum* sowie von Lope de Vega *Fuente Ovejuna*. Besondere Aufmerksamkeit widmete sie den letzten drei Stücken und einer Reihe von didaktischen Sketches (vgl. Pérez de Olaguer 1970a: 40 f.) Während die Theatergruppe in Nostra Senyora del Port, Somorrostro, Les Arenes de Terrassa und anderen Vierteln des Industriegürtels des Vallès auftrat, suchte sie gleichzeitig in einem zentralen Theater Barcelonas, in diesem Fall *El Candilejas* auf der *Rambla Catalunya* zu erscheinen. Pipironda funktionierte bis 1966, zwei Jahre früher gingen die Theaterleute mit *El Camaleó* eine Zusammenarbeit ein, einer Gruppe, die von zwei Brüderpaaren initiiert wurde: Jordi und Ramon Teixidor sowie Alfred und Francesc Luchetti (vgl. Benach 2010: 18).

Die Theatergruppe *Teatre Popular Gil Vicente*[95] von Feliu Formosa wählte Can Closa, Bogatell oder Barackenviertel, wie das oben erwähnte Somorrostro, als Einsatzgebiete ihres „teatre de guerrilles" (Formosa 1971: 19), wie sie sich selbst nannte. Sie setzte sich sowohl aus Leuten zusammen, die an einer professionellen Zukunft innerhalb des Theaters interessiert waren, als auch aus jenen, die die Arbeit der Gruppe als politisch kulturelle Verbreitung von die Gesellschaft verändernden Ideen ansah und sie mit anderen Berufen

---

93 Gerade diese Außenbezirke wurden in der *Transició* zum sogenannten roten Gürtel Barcelonas, politisch sehr aktiv und in einigen Fällen progressiv verwurzelt in der katalanischen Kultur (vgl. Ciurans 2009: 98).

94 *El mestre de minyons* wurde als einziges Stück auf Katalanisch aufgeführt.

95 Der Name Gil Vicente sollte an das populäre spanische Theater des 15. Jahrhunderts erinnern. Gil Vicente, als einer seiner Vertreter, schrieb auf Portugiesisch und Spanisch. Mit der Erinnerung an diesen Bilinguismus rechtfertigte die Gruppe Aufführungen in beiden Sprachen auf Katalanisch und Kastilisch. Ein kastilisch sprachiges Publikum sollte mit beiden Sprachen konfrontiert werden und das Katalanische akzeptieren lernen (vgl. Fernández Jubrías 2003: 26).

kombinierte. Zwischen 1962 und 1964 führte die Gruppe vier Stücke auf: *L'excepció i la regla*[96] von Brecht, eine freie Adaptation von *El retablo de las maravillas* von Cervantes, in der die zentralistische und imperalistische Geschichte Spaniens in Frage gestellt wurde, *Historias de funcionarios*[97] ausgehend von drei Erzählungen von Tschechow und Gedichten von Majakowski und *Poesia-document*, eine Dokumentationsarbeit, worin Gedichte von deutschen Dichtern gegen den Krieg und den Nationalsozialismus mit historischen Dokumenten und Nachrichten gemischt wurden. Da sich die Gruppe außerhalb des kommerziellen Theaters bewegte, waren kaum Probleme mit der Zensur zu befürchten. Nur bei einer der Aufführungen von *Historias de funcionarios* im *Casino de Tiana* mussten die SchauspielerInnen fliehen, da ein Anwesender sie denunzieren wollte und ihnen gesellschaftszersetzende Tendenzen vorwarf. *Gil Vicente* ging schließlich in der *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* von Ricard Salvat und Maria Aurèlia Capmany auf. Maria Plans[98] und Feliu Formosa nahmen bei den Aufführungen von *Ronda de mort a Sinera* 1965 wichtige Rollen ein. Formosa interpretierte Salom de Sinera, die Rolle des Erzählers (vgl. Interview Formosa 2/12/2010) und Kontrapart des Dichters.

Als Gründe für die Auflösung des *Teatre Popular Gil Vicente* 1964 gab Feliu Formosa interne und externe Faktoren an. Dazu zählten, dass die Gruppe aufgrund ihrer Kleinheit nicht im Stande war, einen größeren Publikumskreis, wie es wünschenswert gewesen wäre, in Schulen, Kulturzentren etc. zu erreichen und dass die professionelle und technische Qualität nicht dem Niveau der Texte entsprach. Außerdem konnte das Theater seine Funktion des „servei cultural públic" (Formosa 1971: 43) eines öffentlichen kulturellen Dienstes aufgrund des soziologischen Charakters der Gesellschaft der 60er Jahre nicht erfüllen. Formosa verglich die Auflösung der Gruppe *Gil Vicente* mit der der *Agrupació Dramàtica de Barcelona* 1963 und diagnostizierte dieser zu wenig

[96] Das Stück *L'excepció i la regla* von Bertolt Brecht wurde bereits von der *l'Agrupació de Teatre Experimental* 1958 aufgeführt und von *Gil Vicente* in ihr Repertoire übernommen.

[97] Die Erzählungen von Tschechow wurden von einem Clownpaar vorgetragen, die Schlüsse über die Organisation der kapitalistischen Gesellschaft zogen und sich der Texte von Majakowski bedienten. *Historias de funcionaris* erlebte bis zu 100 Repräsentationen (vgl. Fernández Jubrías 2003: 24).

[98] Maria Plans, Schauspielerin und Frau von Feliu Formosa, teilte sämtliche theatralen Projekte mit ihrem Mann. Sie verstarb am 4. Oktober 1974 (vgl. Fernández Jubrías 2003: 21).

politische Bewusstheit, während *Gil Vicente* zu wenig menschliche und professionelle Ressourcen hatte (ebd.: 42f.). Klar wurde, wie wichtig gesellschaftspolitische Anliegen waren, die die Gruppe trotz ihrer Marginalität vertrat. Das Theater als öffentliches kulturelles Gut sollte den Menschen die Wahrheit über gesellschaftliche Missstände eröffnen. Ein Stück von Feliu Formosa, das bereits innerhalb der EADAG entstand, war *L'encens i la carn (Teatre popular europeu dels segles XV i XVI)*. Es handelte sich dabei um die Montage von fünf Stücken der Volkstheaterkultur des Mittelalters und der frühen Renaissancezeit, wozu anonyme Texte genauso gehörten wie Texte von John Heywood, Hans Sachs und Ruzzante. Das Stück wurde von mehreren Gruppen des *teatre independent* übernommen und von *El Galliner d'Edicions 62* ediert. Die Problematik von konkreten Gesellschaften des 15. und 16. Jahrhunderts stellte eine Beziehung über die Jahrhunderte hinweg her und zeigte den Menschen in seiner Verbindung mit anderen Menschen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt. Die strukturellen Zusammenhänge von gesellschaftlichen Missständen wurden so aufgeklärt und das Publikum für gesellschaftliche Texturen sensibilisiert.

4. 5. 2. Der Koordinationsversuch der *Grup de Teatre Independent del CICF* und Dezentralisierungsbestrebungen

Aus der Zusammenarbeit der Gruppen *La Pipironda* und *El Camaleó* (1963), von ehemaligen Mitgliedern des *Gil Vicente,* der *Agrupació Dramàtica de Barcelona* und von Leuten am Rande der EADAG entstand *Grup de Teatre Independent del CICF* (GTI 1966)[99] mit Feliu Formosa, Francesc Nel·lo, Fabià Puigserver, Francesc Lucchetti, Ovidi Montllor, Montserrat Roig, Carlota Soldevila u. a. bereits in einer Zeit der Konsolidierung des *teatre independent*. Formosa wurde von früheren Mitgliedern der *Agrupació de Dramàtica de Barcelona* angetragen, die 1963 verschwundene Gruppe zu erneuern. Doch er interessierte sich mehr für den Zusammenschluss einer größeren Anzahl von Theaterleuten, da es ihm generell um Koordination und Erfahrungsaustausch des *teatre independent* untereinander ging. Ziel war es, in der Auswahl der

[99] Das GTI stand unter der Schirmherrschaft des *Centre d'Influència Catòlica Femenina* mit der Abkürzung CICF. Siehe auch Pérez d'Olaguer (1970a), S. 70-72, Formosa (1971) und Fàbregas (1978).

Stücke, in der Erschließung neuer Publikumsgruppen und in der Ästhetik und Technik avancieren zu können (vgl. Formosa 1971: 76). Formosa verlangte von den Gruppen des *teatre independent* neben der Aufführung von Stücken auch eine unbedingt notwendige Ausbildung ihrer SchauspielerInnen. Der GTI formte sich aus diesem Bemühen heraus, das Theater zu stimulieren und qualitativ zu verbessern, aber auch aus einer gewissen Unzufriedenheit mit autoritären Strukturen innerhalb der EADAG. Formosa formulierte die Anliegen des GTI folgendermaßen:

> [El que] ens importa és que el profesionalisme es manifesti sobretot en la qualitat. Comencem, doncs, per negar la representació única, que és una de les causes més importants que el teatre català responsable no conquereixi un públic més vast. Aspirem a una difusió del teatre per les comarques i les zones urbanes allunyades del fenomen teatral. (Formosa 1971: 33)

Die Professionalisierungstendenzen wurden mit der Steigerung der Qualität, der größeren Anzahl von Aufführungen und der Verbreitung des Theaters in die Peripherie und über die Stadtgrenzen Barcelonas legitimiert. Katalanisch als Aufführungssprache war zentral für ihre Haltung und damit einhergehend ein historisch-kulturelles Interesse an der eigenen Vergangenheit (vgl. Pérez d'Olaguer 1970a: 71). Dies zeigt, wie verantwortlich sich die freien Theatergruppen gegenüber der Etablierung des Theaters in katalanischer Sprache fühlten, wenn auch nicht immer des katalanischen Theaters. Der GTI konzentrierte sich auf das Welttheater mit Bezug zur Gegenwart „aquellas obras que cuenten con una problemática paralela o semejante a la de nuestros días" (vgl. Los Goliardos 1969a: 65) und förderte Jugend- und Kindertheater in katalanischer Sprache (vgl. Pérez d'Olaguer 1970a: 74). Dazu gehörten unter anderen *La comèdia de la guerra* nach Texten von Goldoni, *El metge a garrotades* von Molière, *La terrra es belluga* von Jordi Bordas oder *La nau* von Josep M. Benet i Jornet (vgl. Fàbregas 1978: 290 f.).[100] Zwischen 1967 und 1971 führte der GTI folgende Theaterstücke auf Katalanisch auf: *Els diàlegs*

[100] Mit der Gründung von *Cavall Fort* 1967 fanden Theaterzyklen für Kinder jeden Sonntagmorgen im *Teatre Romea* statt. Der Forderung des *teatre independent* nach einem neuen jungen Publikum wurde dadurch entsprochen. Gleichzeitig bildete der Zyklus eine Plattform und Präsentationsmöglichkeit für die Gruppen des *teatre independent* selbst. AutorInnen, BühnenbildnerInnen und SchauspielerInnen wurden eingeladen, daran teilzunehmen. Auch der bis heute äußerst erfolgreiche Autor Josep M. Benet i Jornet schrieb Texte für diese Kindertheaterreihen. Die Gruppen des *teatre independent* adaptierten hauptsächlich Stücke klassischer AutorInnen wie Goldoni, Plautus, Molière, Shakespeare, Racine etc. (vgl. Institut del Teatre 1983: 33). Mehr Information siehe Gallén, E. (1989b).

d'en Ruzzante von Angelo Beolco, übersetzt von Jordi Sarsanedas, Francesc Nel·lo und Feliu Formosa (vgl. Benach 2010: 19); *L'indagació* von Peter Weiss über den Auschwitz-Prozess; *Tot amb patates* von Arnold Welker; *Els baixos fons* von Gorki und *La diada boja o Les noces de Figaro* von Pierre Caron de Beaumarchais. Die letzten beiden Stücke mit dem Bühnenbild von Fabià Puigserver und unter der Regie von Francesc Nel·lo wurden bei der *Operació-Off Barcelona* gezeigt. Die Wahl eines universiellen Repertoires ging nicht nur von einem kulturellen Willen, sondern vor allem von dem Anliegen aus, bestimmte Ideen zu vermitteln, Gedanken aus einer bestimmten Perspektive darzustellen und Geschehnisse zu erklären. Bei der szenischen Lesung des Stücks von Peter Weiss[101] 1967 mit an die Wand projektierten Großaufnahmen von SS-Soldaten und Ausschwitzaufnahmen mussten einige ZuschauerInnen den Saal verlassen (vgl. Interview Formosa 2/12/2010). Weiss reproduzierte mittels des Prozesses von Frankfurt die Unmenschlichkeit der geschichtlichen Fakten, sodass für Salvat ein Oratorium von elf Gesängen entstand (vgl. Salvat 2010b: 227). Diese Präsentation förderte den Einfluss des Dokumentartheaters in Katalonien stark (vgl. Fàbregas 1978: 303), das an Hand von Dokumenten eine Realität bezeugen wollte. Dabei war dem/der Regisseur/in freie Hand gelassen, wie er/sie die Geschichte strukturieren wollte. Einer der größten Erfolge des GTI war die Inszenierung des epischen Stückes *El retaule del flautista* von Jordi Teixidor gemeinsam mit *El Camaleó* (vgl. Berger 1999: 216).

1967 schloss sich Feliu Formosa durch seinen Umzug nach Terrassa der Gruppe *Sis per set* an, die von den *Amics de les Arts-Joventuts Musicals de Terrassa* unterstützt wurde. Sie interpretierten unter anderen Manuel de

[101] Peter Weiss wurde in Spanien stark rezipiert. Die Inszenierung seines Stückes *Marat-Sade* von Adolfo Marsillach löste am 2. Oktober 1968 zuerst in Madrid und am 10. Oktober in Barcelona einen Skandal aus. Das Stück, das bereits als Film von Peter Brook verfilmt worden war, wurde als direkter Angriff auf den Franquismus gelesen. Darin wird Marats Ermordung als Stück im Stück dargestellt, das de Sade in einem Irrenhaus inszeniert. Aufgegriffen wird die Frage der Revolution und die Möglichkeit oder Notwendigkeit einer solchen: Marat ist überzeugt, dass die Revolution siegen kann, korrumpiert ist sie durch zufällige Vorkommnisse rein individueller Natur. Das einzig Wichtige ist, Teil des Volkes zu sein. Sade dagegen spürt die autodestruktive Kraft der Revolution, des Monsters, das sich selbst verschlingt. Marat wird schließlich von einer Person aus dem Volk ermordet. Am Ende erhebt sich dieses Volk noch einmal gegen die Attacke Napoleons, da es sich von diesem betrogen fühlt. Marsillachs Version im *Teatre Poliorama* bezog Techniken des *Living Theatres* und Anklänge des *happening* ein. Die Handlung spielte sich im gesamten Saal ab. Während sich das Publikum im Saal einfand, spielten die Kranken der Anstalt von Charenton bereits unter ihnen (vgl. Benach 1968: 31).

Pedrolo, Joan Brossa, Bertolt Brecht, *Romanç de cec* von Baltasar Porcel und *Woyzeck* von Georg Büchner in der Übersetzung von Carme Serrallonga. Aus der Erkenntnis heraus, wie schwierig eine ästhetische Form für eine breite Masse zu finden war, die sich aus verschiedenen sozialen Schichten[102] konstitutierten, entstand 1969 *Cel·la 44 (Cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller)*[103] von Feliu Formosa. Das Stück basierte auf der Recherche über die gescheiterte Oktoberrevolution 1919 in Deutschland und umfasste Briefe aus dem Gefängnis von Ernst Toller und Dokumente über die Revolution. Es wurde sowohl von *Sis per set* unter der Regie von Carles Grau (vgl. Fernández Jubrías 2003: 31) als auch von der *Agrupació Teatral Maragall* aus Sant Cugat aufgeführt (vgl. Salvat 1970: 16). Aus dem Zusammenschluss der Gruppen *Sis per set* (1965) und *Skunk* (1968) von Pau Monterde formte sich 1972 *El Globus* mit der Montage von Brechtgedichten *Sermons domèstics.* Weitere von dieser Gruppe aufgeführte AutorInnen waren Brossa, Dürrenmatt, Shaw, Teixidor, Valentin, Beaumarchais, Feydeau, O'Neill, Gilbert oder Dunn (vgl. Coca/Graells 1985: 53). Das Professionalisierungsinteresse von *El Globus* ließ das *Centre Dramàtic del Vallès* entstehen, das eine Erweiterung des *Institut del Teatre* in die Region des Vallès Occidental bedeutete.

In den Regionen Kataloniens mangelte es noch stärker an Koordination als in Barcelona. Oft ignorierten die einzelnen Gruppen einander, wodurch sie an Gelegenheit verloren, eine abwechselnde Aufführungspraxis zu gestalten oder sich über für alle gleiche Schwierigkeiten auszutauschen, die sie mit der Zensur, den fehlenden ökonomischen Mitteln oder der Verbreitung ihrer Stücke hatten. 1969 fand in Terrassa eine Versammlung von 60 Abgeordneten der verschiedensten Gruppen des *teatre independent* statt. Kontakte auch zu entlegenen geografischen Gebieten Kataloniens sollten aufgebaut werden. Die wichtigsten Punkte der Versammlung betrafen die legale Situation der Gruppen, das interne Funktionieren, die notwendige szenische Ausbildung zur Konsolidierung eines technischen Niveaus, das Repertoire sowie soziologische

[102] 1966 hatte Maria Aurelia Capmany in einem Artikel mit dem Titel *La cartelera barcelonesa y su público* die verschiedenen sozialen Schichten Barcelonas aufgezählt. Dabei kam sie auf 16 soziale Klassen und stellte fest, dass lediglich das Kleinbürgertum, *menestralia* genannt, ins Theater ging und nach ihrem Vaudeville, nach ihren leichten, sentimentalen Komödien verlangte (vgl. Capmany 1966: 17).

[103] In einer neuen Edition ist dieses Theaterstück wieder verfügbar und wurde von StudentInnen der *Universitat Autònoma de Barcelona* (UAB) 2010 wiederaufgeführt.

Aspekte des Publikums. Andere Treffen fanden in Mataró und Reus statt. Auf diese Weise versuchte das *teatre independent,* seinen Einfluss auf das gesamte Gebiet Kataloniens auszudehnen[104] (vgl. Fàbregas 1978: 293). Es entstanden Netzwerke im Maresme und Vallès, um das Theater in die soziale Geschichte des Landes einzuschreiben.

4. 6. Der Theaterpreis Josep M. de Sagarra sowie die Preise der Städte Reus, Sabadell und Granollers

Ein weiterer Versuch der Erneuerung des Theaters zusätzlich zu den Bestrebungen der ADB, EADAG und der freien Theatergruppen[105] war die Schaffung von Theaterpreisen, zu denen der Preis *Josep Maria de Sagarra*[106] im Jahre 1963, angeregt durch Frederic Roda, gehörte (vgl. Fàbregas 1978: 292). Das *teatre independent* hatte bis 1963 seine Programmierung oft mit der Übersetzung ausländischer Werke bestritten. Benet i Jornet stellte fest: „S'estimaven més noms consagrats i preferentment foranis, cosa que a mi em semblava molt malament" (Bartomeus 1976: 75). Katalanische AutorInnen, die repräsentiert wurden, waren einerseits SchriftstellerInnen, die eine qualitative Theaterproduktion nach 1939 garantierten, wie Llorenç Villalonga, Josep Carner, Salvador Espriu, Blai Bonet, Joan Brossa, Manuel de Pedrolo oder Joan Oliver und andererseits DramatikerInnen wie Maria Aurèlia Capmany, Baltasar Porcel[107] oder Ricard Salvat, die bereits vor 1963 einen Wechsel im

---

[104] Bei Gallén sind neben den bereits erwähnten Gruppen aus Terrassa folgende Theatergruppen in den diversen Regionen Kataloniens aufgezählt: *Art Viu* von Manresa (1964-1969), *La Tartana* von Reus (1965-1972), *Grup del Teatre del Casal*, bekannt auch unter dem Namen *Xaloc* von Mataró (1968), *Grup del Teatre Prinicipal* von Valls, *Els Passerells* von Alforja, La Gàbia (1971) von Vic oder *Grup de Teatre Independent CAEP III* (1973-1981) von Vilafranca del Penedès (vgl. Gallén 2010: 139ff.).

[105] 1954 begann die ADB ihre Arbeit, 1956 *Teatre Viu*, 1959 *La Pipironda,* 1960 die EADAG, 1961*Gil Vicente* und 1962 *Teatre Experimental Català*.

[106] Zur genauen Auflistung der Gewinner der in diesem Kapitel erwähnten Preise siehe Castells (1975). Das Tribunal des *Premi Josep M. de Sagarra* setzte sich aus Frederic Roda, Celestí Martí Farreras, Joan de Sagarra, Feliu Formosa und Xavier Fàbregas zusammen (vgl. Gallén 2005: 119).

[107] Porcel begann 1958 in Mallorca zu publizieren und schrieb für das Theater 1964 sein letztes Stück *Història d'una guerra.* Es wurde dem epischen Realismus zugerechnet und von der Gruppe TEC 1966, begleitet von einem großen Skandal, beim *Cicle de Teatre Llatí* aufgeführt. Porcels erste Werke, wie *Els condemnats,* waren von der Tradition des absurden Theaters beeinflusst. Obwohl der Autor von der ADB und dem TEC gezeigt wurde und er in Verbindung mit der Theaterwelt, wie Pau Garsaball, stand, sah er keine Möglichkeit der prekären Situation der TheaterschriftstellerInnen zu entgehen. Er wechselte in erzählerische und publizistische Textformen, da er nicht auf Kastilisch Theater verfassen wollte und leitete die Zeitschrift *Destino* (vgl. Bartomeus 1976: 151ff.). 1988 führte er in Palma die Theaterversion einer Fernsehserie auf, die 1979 das

katalanischen Theater angestrebt hatten oder innerhalb dieses Theaters arbeiteten. Salvat und Capmany beeinflussten als GründerInnen der EADAG gleichzeitig viele AutorInnen einer neuen Generation, die an den Theaterpreisen teilnahmen. Für diese AutorInnengruppe war aber nicht nur die Teilnahme an Preisen charakteristisch, sondern auch ihre kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft, gemeinsame Einflüsse, die Zensur, das Fehlen kommerzieller Mechanismen, die nicht ausschließliche Aktivität als TheaterautorInnen etc. Die Preise stellten eine finanzielle Hilfe dar und dienten vor allem dazu einzelne Werke bekannt zu machen. Durch die Ressonanz, die die PreisträgerInnen in der Presse oder von den InitiatorInnen erhielten, konnten ihre Stücke theoretisch leichter publiziert oder aufgeführt werden (vgl. Castells 1975: 106f.).

Auf Katalanisch zu schreiben, bedeutete aber nicht nur für einen kleinen Markt zu publizieren, sondern vor allem eine Gegenposition zur Repression der katalanischen Identität während des Franquismus einzunehmen. Der Preis *Josep Maria de Sagarra* war durch seine affirmative Haltung gegenüber dem Katalanischen und durch sein Wiederentdecken der katalanischen Kultur charakterisiert (vgl. Teixidor 1985: 52). Er diente als Plattform für junge TheaterautorInnen, die ihre Werke noch nicht publiziert hatten und den freien Theatergruppen zugerechnet wurden (vgl. Gallén 1996: 25). Der erste Preisträger 1963 war Josep M. Benet i Jornet mit *Una vella, coneguda olor*[108]. In den nächsten Jahren wurden Joan Soler i Antich mit *Aquí no ha passat res*[109] und Josep María Muñoz Pujol mit *Els corbs* (*Antigona 66)*[110] ausgezeichnet.

---

spanische Fernsehen in Auftrag gegeben hatte (vgl. Nadal 2010: 215).

[108] Das Stück wurde am 30. September 1964 im *Teatre Romea* innerhalb des VII *Cicle de Teatre Llatí* uraufgeführt und konnte im Jänner 1965 eine Woche lang in die normale Programmierung des *Teatre Romea* aufgenommen werden. Es galt als Ausgangspunkt einer neuen Generation von AutorInnen und wurde 1964 auch verlegt. Benet i Jornet war zum Zeitpunkt der Preisverleihung 23 Jahre alt (vgl. Castells 1975: 107). Mittels „'trossos de vida'" (Salvat 2010b: 294), wie es Salvat ausdrückte, wird eine Bestandsaufnahme der sozialen Struktur in den Hinterhöfen des Raval angefertigt. Am 14. 4. 2011 eröffnete dasselbe Stück das neu renovierte *Teatre Principal* in Terrassa unter der Regie von Sergi Belbel.

[109] Das Stück des mallorquinischen Autors wurde 1967 von der EADAG zum ersten Mal in einer privaten und einmaligen Aufführung gezeigt, da die Zensur eine Inszenierung nicht genehmigt hatte. Als weitere Auszeichnung erhielt Soler i Antich 1968 den *Premi Ignasi Iglésias* für *Els commoguts* (vgl. Nadal 2010: 215). Der *Premi Ignasi Iglésias* war von der republikanischen *Generalitat* eingeführt worden und im Exil erhielten die J*ocs Florals de la Llengua Catalana* diese Tradtition aufrecht (vgl. Institut del Teatre 1983: 43). Erst 1988 wurde *Aquí no ha passat res* verlegt (vgl. Gallén 2001: 16).

[110] Muñoz Pujol schickte das Stück unter dem Titel *Els corbs* ein, obwohl es *Antigona 66* hieß. Der Autor traute sich nicht, einen so gewichtigen Titel zu verwenden. Erst mit

Unter den PreisträgerInnen gab es verschiedene ästhetische Orientierungen. So war der Text von Benet in Richtung eines Realismus und der Präsentation eines sozialen Themas, der Rolle der Frau in den 60er Jahren, gedacht, während die beiden anderen Texte Sartre, Anouilh oder Espriu (vgl. Gallén 2001: 16) folgten. Insgesamt spiegelten die Preisträger jedoch den großen Einfluss des epischen Theaters von Brecht wider, der sich ab 1965 durch die Stücke von Porcel, Espriu-Salvat und Capmany konsolidierte[111]. 1966 gewann Jaume Melendres mit *Defensa índia de rei*[112], 1967 Alexandre Ballester mit *Dins un gruix de vellut*[113] und 1968 Jordi Teixidor mit *El retaule del flautista*[114] (vgl. Gallén 1996: 26). Bei der Preisverleihung 1968 wurde festgestellt, dass keiner der bisherigen PreisträgerInnen außer Benet i Jornet seine Stücke auf einer etablierten Bühne gesehen hatte und auch die freien Theatergruppen schienen kein großes Interesse an diesen zu haben, wie Feliu Formosa 1966 feststellte:

> Sovint els dramaturgs catalans joves es queixen també, i amb raó que les seves obres siguin poc tingudes en compte dels directors dels grups independents. (Formosa 1971: 36)

Als Argument für die Arbeit mit katalanischen AutorInnen am Theater brachte Benet i Jornet ein, dass es angebracht war, die Probleme des Landes und seiner Mentalität mit Hilfe der AutorInnen dieses Landes zu bearbeiten, die die gleichen Probleme hatten (vgl. Bartomeus 1976: 75). Er definierte Theater

---

diesem Stück begann Muñoz Pujol auf Katalanisch zu schreiben, da er seine Beschränktheiten im Kastilischen erkannte. Denn die Adaption seiner Muttersprache als kolloquialer Sprache für die literarische Produktion, war ihm durch Schul- und Universitätsbildung auf Kastilisch nicht von vornherein zugänglich (vgl. Bartomeus 1976: 196). *Antigona* bildet mit *Kux my lord* und *Les bacants* eine Triologie über Freiheit, Autorität und den dionysischen Mythos (ebd.: 197). Mit Hilfe dieser Mythen näherte sich der Autor den Problemen der Gesellschaft, in der er lebte. *Antigona 66* wurde 1967 von der *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* aufgeführt und 1965 verlegt.

[111] Zu diesen Stücken gehörten vor allem *Història d'una guerra, Ronda de mort* und *Vent de garbí i una mica de por* (vgl. Gallén 2001: 17).

[112] Die Grundidee von *Defensa índia de rei* war die Entfremdung und die Integration des Individuums in ein ökonomisches und politisches System. Jaume Melendres war die Idee dazu bei der Lektüre eines ökonomischen Werkes von Gorz gekommen (vgl. Bartomeus 1976: 238f.). Das Stück wurde 1971 nach zwei Aufführungen am *Teatro Nacional de Barcelona* von der Zensur verboten und erst 1975 verlegt.

[113] *Dins un gruix de vellut* kam im *Teatre Capsa* 1972 nach dem Erfolg von *El retaule del flautista* am selben Theater zur Aufführung. Obwohl Alexandre Ballester vor Jordi Teixidor den *Sagarra* Preis gewonnen hatte, ermöglichte erst die außerordentlich gute Aufnahme von *El retaule del flautista* eine Programmierung seines Stückes in einem kommerziellen Theater (vgl. Bartomeus 1976: 212).

[114] *El retaule del flautista* wurde 1970 von der Gruppe *El Camaleó* aufgeführt und 1971 konnte es fast ein Jahr lang im *Teatre Capsa* gezeigt werden (vgl. Gallén 2001: 16).

damit als eng verbunden mit einer Gesellschaft nicht nur als Schauspiel, sondern auch als Produkt seiner AutorInnen, die dieselbe Lebenswirklichkeit teilten. Theater war eine Konsequenz dieser spezifischen Gesellschaft. Für die Zukunft des katalanischen Theaters und seiner Literatur sei es deswegen wichtig, meinte Joan Brossa:

> Tenir consciència del teu abast i, per tant, de les antenes de la teva obra. És molt important que l'escriptor sàpiga ser del seu temps i que no traeixi el seu temps. La universalitat vindrà quan l'autor estigui arrelat en una realitat concreta. (ebd.: 96)

Das Interesse an dem Entstehen eines katalanischen literarischen Theaters war von Seiten der AutorInnen groß. Muñoz Pujol erklärt seine Utopie folgendermaßen:

> Vull dir-te que el que més m'interessa no és poder estrenar jo una obra, sinó que els autors catalans puguin realitzar-se. És a dir, que pugui existir un teatre català actual i real. Encara que jo treballi en solitari, encara que estigui tan sol, estic com posseït d'un potser utòpic desig de formar part d'un front. I aquest front penso que només tindrà valor si és un front català i contemporani. No ho dic per 'enamorament' nacionalista. Penso, simplement, que aquest ha de ser el joc. (Bartomeus 1976:201)

Der Mangel an Normalität eines katalanischen Theaters ließ jedoch eher eine zukünftige und häufigere Aufgabe der literarischen Produktion befürchten (ebd.). Denn Stücke zu schreiben, ohne zu wissen, ob sie aufgeführt oder die Kosten gedeckt werden konnten, zwang die AutorInnen, sich anderen Arbeiten zu widmen. Der von Benet i Jornet geprägte Ausdruck des Durchschreitens einer Wüste, “una travessia en el desert” (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 123), für die katalanischen AutorInnen hatte erst begonnen.

1969, 1970, 1972 wurde kein Sagarra-Preis verliehen, da die Geldmittel nicht aufgebracht werden konnten (vgl. Berger 1999: 275). Der Preisträger 1971 war Alfred Badia mit *Crònica desballestada* und 1973 Jordi Bergoñó mit *Por*.

Ab 1970 gewannen die Preise, die in den katalanischen Regionen vergeben wurden, an Bedeutung. Als Reaktion auf die Nichtverleihung des *Sagarra* Preises konnten die Preise der Stadt Reus angesehen werden. Sie wurden mit der Intention verliehen, dem zeitgenössischen Theater zu helfen und eine

Produktion von Texten anzuregen. Den Preis *Josep Aladern* bekam 1970 Jaume Melendres mit *Meridians i paral·lels* und den Preis *Josep Ferrer* für AutorInnen unter 25 Jahren Carles Reig mit *Resclum, si més no*[115]. Das Stück von Melendres kam nicht zur Aufführung, da es von der Zensur nicht genehmigt wurde, genauso wenig wie die weiter unten erwähnten Stücke von Xesc Barceló und Rodolf Sirera. Die Verleihung der Preise selbst fand nur einmal statt (vgl. Castells 1975: 114). Den Preis der Stadt Sabadell gewann Benet i Jornet mit *Berenàveu a les fosques* 1971 und Xesc Barceló mit *Entraré de nit* 1972. Der Preis der Stadt Granollers premierte schließlich eine weitere Reihe junger TheaterautorInnen: Xesc Barceló[116] (1971), Rodolf Sirera (1972)[117], Joaquim Vilà (1973), Carles Reig (1974), Jordi Teixidor (1975)[118], Josep Albertí (1976) oder Jaume Serra i Fontelles (1977) (vgl. Fàbregas 1978: 292).

Diese punktuelle Häufung von Preisen, inklusive des *Premi Bartomeu Ferrà* (1955) von Palma, des *Premi Joan Santamaria* (1957) und des *Premi Ciutat d'Alcoi* (1971), erlaubte es von einer sogenannten Generation *Sagarra* oder Generation der *Premis* zu sprechen (vgl. Gallén 2001: 13), zu der nicht mehr als etwa achtzehn Namen zählten.[119] Trotz einzelner Erfolge blieben die Aufführungsmöglichkeiten ihrer Stücke gering. Diese Situation ging auch im restlichen Europa mit der sogenannten Krise der lebenden AutorInnen einher und der Hinwendung zum gestischen Theater und zu kollektiven Stücken. Werke von GegenwartsautorInnen auf die Bühne zu bringen, war zu jeder Zeit mit einem größerem Risiko verbunden, als Werke von bekannten internationalen KlassikerInnen zu inszenieren. Benet i Jornet resümierte den Auswahlprozess des *teatre independent* überspitzt:

> 'A veure, hi ha un món, hi ha una història de la humanitat. Què podem fer, nosaltres que interessi? Shakespeare, Èsquil, Brecht, clàssics del món... I, a

[115] Das Stück wurde nicht aufgeführt (vgl. Bartomeus 1976: 321).

[116] *El Duc Meu-Meu*, das Stück von Xesc Barceló, das 1971 den Preis der Stadt Granollers gewann, konnte in einer privaten Vorstellung der *Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants* unter der Regie von Josep A. Codina gezeigt werden (vgl. Bartomeus 1976: 313). Erst durch Änderung von Namen passierte es die Zensur. Doch weder *Entraré de nit* noch *El Duc Meu-Meu* wurden aufgeführt (ebd.: 314).

[117] Rodolf Sirera gewann mit *Plany en la mort d'Enric Ribera.* Das Stück brach mit den epischen Strukturen der 60er Jahre und wurde erst 1977 aufgeführt (vgl. Gallén 2005: 122).

[118] Das Stück, mit dem Jordi Teixidor den Preis gewann, war *Dispara, Flanaghan!*, eine Reflexion über den Kolonialismus mit Anspielungen auf den Wilden Westen.

[119] Siehe eine Aufzählung der Namen bei Gallén (2001).

> més, tenim una obra de Jordi Teixidor o una obra de Benet i Jornet. L'obra de Teixidor és una merda i l'obra de Benet i Jornet, una altra, comparades amb les d'Èsquil, Sòfocles, Eurípides, Shakespeare, Ibsen, Schiller.' (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 133)

Eine solche überwältigende Konkurrenz, dargestellt durch die Universalliteratur, verhinderte auch die Teilnahme der AutorInnen an einem Lernprozess am Theater. Resultat der geringen Präsentation ihrer Stücke war eine Orientierung in Richtung Prosa, Fernsehen[120] oder andere Berufe. Für Espinàs, einen Romanschriftsteller, der sich nur kurz dem Theater[121] widmete, war der Mangel an fehlender ökonomischer Unterstützung vor allem ein Zeichen für eine nicht vorhandene soziale Unterstützung durch die kommerziellen Theater (vgl. Salvat 2010b: 295). Lediglich Benet i Jornet konnte als einer der wenigen weiterhin im Theaterbereich tätig bleiben (vgl. Teixidor 1985: 53). Bei der Generation Sagarra handelt es sich um eine verlorene Generation, die im Sinne der Normalisierung der katalanischen Kultur, neu zu lesen wäre. Diese Arbeit der Neubewertung ihrer Nützlichkeit oder Notwendigkeit, der Aktualisierung und der Entdeckung, ob ihre Texte es wert sind, in eine Theatertradition aufgenommen zu werden, wurde bis jetzt nicht geleistet. Mit der Wiederinszenierung von *Una vella, coneguda olor* von Benet i Jornet unter der Regie von Sergi Belbel zur Eröffnung des *Teatre Principal* 2011 in Terrassa und der Programmierung des Stücks für die Spielsaison 2011/12 am *Teatre Nacional de Catalunya* scheint ein Schritt in diese Richtung getan zu werden.

4. 7. Damalige Überlegungen zum Katalanischen als Aufführungs- und Produktionssprache

In einem Sonderheft der Zeitschrift *Cuadernos para el Diálogo* wurden die Diskussionsbeiträge zu einem runden Tisch über das Theater in Barcelona 1966 abgedruckt. Teilnehmende waren Maria Aurelia Capmany, J. M. Rodríguez Méndez[122], Xavier Fàbregas, Ricard Salvat und Baltasar Porcel. Zu den Initiiatoren zählten die jungen Theaterschriftsteller Josep Maria Benet i Jornet

[120] Ende der 70er Jahre startete das TVE-Catalunya die Zusammenarbeit mit TheaterautorInnen wie Josep Maria Benet i Jornet. Er realisierte das Drehbuch für zwei Polizeiserien, die in den Jahren 1981 und 1984 ausgestrahlt wurden (vgl. Bonet/Lluró /Picas et al. 1991: 166) und arbeitete an der Serie *Cor de la Ciutat* mit.

[121] Salvat erwähnt ein Theaterstück aus dem Jahr 1927 *És perillós fer-se esperar* (vgl. Salvat 2010b: 295).

[122] Rodríguez Méndez war kastilischsprachiger Theaterschriftsteller in Katalonien.

und Joan Soler i Antich. Dabei wurde die Frage des Bilinguismus für die Bevölkerungsgruppen der ImmigrantInnen diskutiert. In einer Zeit, in der es keine Schulbildung auf Katalanisch gab, war diesen der Spracherwerb des Katalanischen und damit die Zugänglichkeit zum katalanischen Theater nicht ohne Weiteres möglich. Überlegt wurde, wie Theater diese Schichten erreichen sollte und in welcher Sprache. Der bloßen Darbietung von Theater auf Kastilisch oder von Übersetzungen von katalanischem Theater auf Kastilisch setzte Porcel seine Erfahrung der Aufführungspraxis auf Katalanisch gegenüber:

> El problema del bilingüismo es muy grave. En principio es un problema de instrucción pública. De todos modos, cuando mi teatro se ha dado en ciudades industriales con buena parte de población inmigrada – Tarrasa, Sabadell -, parece que incluso esta población entraba en las obras. Por tanto, creo que, efectivamente, el problema del bilingüismo no se ha de resolver de modo unilateral. (Cuadernos para el Diálogo 1966: 50).

Einem kastilischsprachigen Publikum waren Aufführungen auf Katalanisch in einem gewissen Maße zuzumuten. Unter der proletarischen Bevölkerung Kataloniens befanden sich sowohl katalanisch sprachige als auch kastilisch sprachige Gruppen. Ein Theater in Katalonien konnte für dieses Publikum von seinen Problemen sprechen. Das Katalanische sollte dabei nicht als feindlich und entgegengesetzt angesehen werden, sondern in einer gewissen homöopathischen Dosis eine Assimilation erleichtern, wie Benet i Jonet formulierte: “Sin olvidar también de darles obras de fácil asimilación en la misma lengua catalana, para que vayan asimilándola.” (ebd.) Tatsächlich hatten bereits die Volkstheatergruppen *Pipironda* und *Gil Vicente* Katalanisch als Aufführungssprache in unterschiedlichem Ausmaß und laut Feliu Formosa mit gutem Erfolg in ihre Praxis aufgenommen.

Die Beteiligten des runden Tisches sahen die Möglichkeit der Wahl der Sprache für die literarische Produktion als entscheidend an. Nicht für einen Dogmatismus sollte gekämpft werden, sondern für Authentizität. Ein/e katalanische/r Theaterschriftsteller/in musste in seiner/ihrer Sprache schreiben können, wie ein/e kastilische/r Autor/in auf Kastilisch (ebd.: 52). Bei allen Initiativen zum Thema Arbeiterklasse und Theater ist festzuhalten, dass die Intellektuellen sich dabei mit der veränderten demographischen Situation

Kataloniens beschäftigten und dem Theater und seiner Sprache in der Frage der Integration einen wichtigen Platz einräumten.

4. 8. Verschiedenste Gruppen des *teatre independent* und die *Operació Off-Barcelona*

Wichtige bisher unerwähnt gebliebene Gruppen des t*eatre independent*[123] waren *Grupo Teatral Bambalinas* (1963-1969)[124], *Grup d'Estudis Teatrals d'Horta* (1964-1979) von Josep Montanyès[125], *Gogo Teatro Experimental Independiente* (1965-1969)[126], *Putxinel·lis Claca* oder später *Teatre de la Claca* (1968)[127], *El Paraigua Groc*, *Teatre de Prop* oder *Jocs a la Sorra* (vgl. Ciurans 2009: 89). Ein großes Problem aller dieser Gruppen stellte die Schwierigkeit dar, einen geeigneten Aufführungsort zu finden. Die Versuche, die an den professionellen Bühnen Barcelonas stattfanden, scheiterten oft an der hohen Raummiete und an der geringen Zahl der Vorstellungen. Zu diesen Theatern zählten das *Romea*, *Windsor*, *Candilejas*, *Palau de la Música*, *Capella Francesa* oder *Ateneu de Sant Gervasi* (vgl. Pérez d'Olaguer 1970a: 75). Außerdem arbeiteten die einzelnen Gruppen für ihr eigenes Publikum, ohne ein konstantes Publikum für das *teatre independent* generell erreicht zu haben. So entschieden sich *Grup de Teatre Independent del CICF*, *Grupo Teatral Bambalinas*, *Teatre Experimental Català*, *Gogo Teatro Experimental Independiente*, *El Camaleó* und *El Paraigua Groc* in der Saison 1967 bis 1968

[123] Eine Reihe von Gruppen des *teatre independent* werden bei Graells (1994) aufgezählt. Die Vielzahl der Namen mit Herkunftsangaben weist auf eine beträchtliche Verbreitung in ganz Katalonien hin.

[124] Eine Beschreibung der Gruppe, die sich vor allem dem Theater auf Kastilisch widmete und dem Realismus verpflichtet war, liefert Pérez d'Olaguer (1970a), S. 59-65. Sie wurde von Pérez d'Olaguer gegründet und führte Werke von Frisch, Rodríguez Méndez, Gorki, Sastre, Arrabal u. a. auf (vgl. Coca/Graells 1985: 50).

[125] Josep Montanyès war Schüler und später Lehrer an der EADAG sowie Leiter der privaten Theaterschule *Centre d'Estudis d'Expressió* gemeinsam mit Albert Boadella. Seine Osterpassionen *Crist Misteri* und Weihnachtsspiele *Improvisació per Nadal* mit *Grup d'Estudis Teatrals d'Horta* zeigten fern von folkloristischen Tendenzen das Interesse an transzendenten Themen. Mehr Information dazu gibt Pérez d'Olaguer (1970a), S. 83-84.

[126] *Gogo Teatro Experimental Independiente* stand unter der Schirmherrschaft des *Instituts d'Estudis Nordamericans* und wurde von Santiago Sans und ab 1966 von Mario Gas geleitet. Sie zeigten Werke von Saroyan, Muñiz, Dürrenmatt, O'Neill, Strindberg, Sastre, Miller, Albee, Delaney, Alberti, Valle-Inclán, Elliot u. a. Ihre Aufführungsprache war ebenso wie die von *Grupo Teatral Bambalinas* Kastilisch. Weitere Informationen siehe bei Pérez d'Olaguer (1970a), S. 65-69.

[127] *Claca* wurde von Joan Baixas und Teresa Calfell gegründet und war ursprünglich eine Marionettentheatergruppe. Unter dem Einfluss von verschiedenen darstellenden KünstlerInnen veränderte sie ihr Repertoire nach einem globaleren Konzept (vgl. Coca/Graells 1985: 51).

für die sogenannte *Operació Off-Barcelona*[128] im *Teatre de L'Aliança* des peripher gelegenen Stadtviertels Poble Nou. Es handelte sich um einen dezentralisierten Aufführungsversuch in Opposition zum kommerziellen Theater. Die Gruppe GTI nahm mit den Stücken *Les noces de Fígaro* und *Els baixos fons* mit großen Erfolg teil. Puigserver dekorierte die Bühne von *Les noces de Fígaro* mit fotografischen Vergrößerungen von Radierungen der Zeit, während das Publikum bei Gorki in die Abgründe eines nächtlichen Asyls versetzt wurde (vgl. Pérez d'Olaguer 1970a: 72). Gründe für diesen Publikumserfolg fanden sich auch in externen Faktoren. Vorteile brachte die gemeinsame Aktion der unterschiedlichen Gruppen des *teatre independent,* die ein kollektives Bewusstsein für dieses Theater bewirkte. Die Bereitschaft der ZuschauerInnen, sich auf das Projekt Off-Barcelona einzulassen, war gegeben, obwohl diese sich hauptsächlich aus dem Stammpublikum der jeweiligen Gruppen konstituierten. Damit wurde aber auch ein Ziel der Operation verfehlt, nämlich die BewohnerInnen des Poble Nou als Publikum zu gewinnen. Das Experiment scheiterte an der Nichtkoordination, Dogmatik und Zersplitterung der Gruppen (vgl. Salvat 1970: 15) und damit an der Nichtkontinuität des Projekts, das nur eine Saison dauerte (vgl. Pérez d'Olaguer 1970a: 78). Denn für das Funktionieren des Theaters als Waffe brauchte es eine gewisse Regelmäßigkeit und Zuschauerquote, die durch das fehlende Autobusservice der Stadt Barcelona (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 236) ebenfalls in Grenzen gehalten wurde.

4. 9. Synthese

Durch das Verbot der katalanischen Sprache und Kultur nach 1939 verwandelte sich Barcelona in eine Stadt, die Theater aus Madrid konsumierte. Die Krise des Theaters, provoziert durch die neuen Massenmedien wie das Kino, bedeutete in Katalonien, dass es nach 1946 schwierig war, ein Publikum für das katalanische Theater zu gewinnen. Einerseits sehnte sich das Publikum nach den Stücken der Vorkriegszeit, andererseits übten die neuen Medien eine immer größere Anziehungskraft aus. Die Theaterwelt sprach, wie Gallén ausführte, von einer Dekadenz, provoziert durch das Fehlen von neuen

[128] Welche Stücke im *Teatre L 'Aliança* zur Aufführung gebracht wurden, siehe Pérez de Olaguer (2008), S. 233-238.

Stücken, die neu in ihrer Konzeption, Realisierung oder Interpretation sein sollten. Der Mangel an solchen Stücken war auch Produkt der Nichterreichung einer Institutionalisierung des katalanischen Theaters vor 1939[129], da das katalanische Theater für manche Sektoren der Gesellschaft als nicht ausreichend galt, um sich in einem Nationaltheater repräsentieren zu können. Das, was als klassisches katalanisches Repertoire bezeichnet werden konnte, schien nach dem Krieg ausgeschöpft zu sein (vgl. Gallén 1985: 114). Von offiziellen Stellen, wie dem *Institut del Teatre* oder dem *Ajuntament de Barcelona* war nach 1939 auch wenig Unterstützung zu erhoffen. Die Stadt Barcelona machte ab 1950 zaghafte Ansätze in Richtung einer zweisprachigen Kulturpolitik. Bei der zweiten Verleihung der Kulturpreise der *Ciudad de Barcelona* wurden Theaterstücke in Kastilisch und Katalanisch zugelassen. Doch hatte dies kaum Auswirkungen, da die Preise am Tag der Besetzung Barcelonas durch die franquistischen Truppen überreicht wurden und so von den katalanischen AutorInnen boykottiert wurden (ebd.: 249). Erst mit dem Auftauchen der *Agrupació Dramàtica de Barcelona* (ADB) 1955, der *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* (EADAG) 1960 und dem Entstehen des *teatre independent* konnte diese Krise überwunden werden.

Die neuen Theaterbewegungen versuchten eine soziale Basis des katalanischen Theaters zu schaffen und das künstlerische und literarische Niveau zu heben. Durch Übersetzungen internationaler zeitgenössischer Stücke ins Katalanische, möglich mehr oder weniger ab 1955, durch die Darbietung eines katalanischen Theaterkanons, betrieben von der ADB, oder durch die Schaffung eines katalanischen Klassikers, wie Ricard Salvat dies mit Salvador Espriu initiierte, erhielt die Sprache ein neues Prestige, an dem es ihr in weiten Kreisen der katalanischen Bevölkerung mangelte. Nicht nur die poltitischen Umstände des Franquismus erklärten das Defizit eines Vertrauens in die eigene Theatertradition, sondern bereits vor dem Bürgerkrieg stand eine soziale Etablierung des katalanischen Theaters auf schwachen Beinen. Die Darstellungsmöglichkeiten eines katalanischen, nicht professionellen,

[129] Auf die nicht realisierte Institutionalisierung des katalanischen Theaters und die Schwierigkeiten des professionellen Theaters von Beginn des 20. Jahrhunderts bis nach dem Bürgerkrieg geht Gallén in einem Artikel mit dem Titel „Institucionalització, tradició i base social" innerhalb der *I Jornades de debat sobre el repertori teatral català* ein (Aulet/Foguet/Santamaria 2006).

literarischen Theaters blieben während der Diktatur reduziert auf ein relativ kleines Publikum[130], das universitärer, intellektueller, liberal bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Herkunft war (vgl. Gallén 2010: 138). Katalanische private Theatersäle wurden weiter vom kommerziellen Theater und somit vom Theater in spanischer Sprache beherrscht, und das professionelle katalanische Theater empfanden viele junge Leute als realitätsfremd (vgl. Salvat 2003a: 21). Die Säle boten den freien Theatergruppen und ihren einmaligen Aufführungen kaum Platz, trotz der Versuche der ADB oder EADAG diese Räume zu erobern. Eine angestrebte Präsenz im öffentlichen Raum und in der Theaterkritik ging daher automatisch mit einer kämpferischen Haltung einher. KünstlerInnen, Intellektuelle oder einfach AmateurInnen, die unter diesen Umständen Theater auf Katalanisch oder Spanisch betrieben, schienen trotz Divergenzen von der Notwendigkeit überzeugt, dem Publikum etwas zu präsentieren, was das kommerzielle Theater der Zeit nicht ausreichend leistete. Neue internationale Strömungen, ihre ästhetischen Ansätze und ihre ethischen Überlegungen inspirierten jene, die Theater als Werkstatt, als politisches Engagement oder als Repräsentation eines kulturellen Protestes sahen, egal ob sie Professionalisierungstendenzen aufwiesen oder nicht. Die Gruppen agierten im Namen der „'cultura real'" (Gallén 1985: 7) des Landes. Theater sollte Geschichten erzählen, die der Gesellschaft ein Bild über sich selbst, über die Zustände im Land und der Zeit vor Augen hielten. Dabei stieg der ästhetische Einfluss von Brecht durch die Bemühungen der EADAG bis Ende der 60er Jahre stark an.

Das Theaterspiel wurde als öffentlicher politischer Dienst und nicht als Selbstzweck verstanden. Es war dem Kampf um Freiheit und Demokratie gewidmet. Deswegen war die Suche nach einem Publikum, vor dem gespielt werden konnte, eine permanente und sollte auch bildungsferne Bevölkerungsgruppen miteinschließen. Oder wie Feliu Formosa formulierte: „[...] s'ha produït i es produeix des de l'any seixanta la recerca d'un llenguatge escènic nou i d'un públic nou." (Formosa 1971: 39) Die Theatergruppen versuchten verschiedene Schichten der Gesellschaft zu erreichen, in der

[130] Auf die Zusammensetzung des Publikums machen Xavier Fàbregas (1969): „El teatre català de 1965 a 1967", in: *El Pont* 31/05/1969, S. 44-45 und Antonio Fernández Insuela (1975): „Notas sobre el teatro independiente español", in: *Archivum* t.XXV, S. 315 aufmerksam. Die Literaturangaben werden von Enric Gallén (2010) angegeben.

Überzeugung ihnen etwas zu sagen zu haben. Formosa sprach von fünf Sektionen, vor denen die Volkstheatergruppe *Gil Vicente* in den Stadtvierteln und außerhalb Barcelonas Theater spielte:

> [...] el primer, obrers, empleats i professionals 'avançats' o 'treballats', que corresponen al barri de la Mare de Déu del Port, entitats de Sabadell, Terrassa, Badalona, Mataró, etc. En segon lloc, obrers sense preparació de les barriades de Can Clos, Can Tunis, el Bogatell, etc. En tercer lloc, estudiants i intel·lectuals de facultats universitàries, instituts i escoles d'ensenyament mitjà, Unió Excursionista de Catalunya, etc. En quart lloc, empleats del Club d'Empleats de Santa Eulàlia i la Caixa, a Barcelona. I, finalment, públic heterogeni dels pobles. (Fernández Jubrías 2003: 27)

Eine befriedigende Lösung der Aufführungsschwierigkeiten auf den kommerziellen Bühnen und der Produktionsbedingungen glückte oft genug nicht, auch weil das Publikum, systematisch frustriert von einem inkohärenten Angebot, die Gewohnheit ins Theater zu gehen, verloren hatte. Nur wenige Ausnahmen zeigten, dass in Barcelona ein Potenzial eines Publikums vorhanden war, wie im kommerziellen Bereich einige Stücke von Sagarra oder das Phänomen Capri am *Teatre Romea* bewiesen. Gleichzeitig bestanden die Gruppen des *teatre independent* während der gesamten Diktatur und darüber hinaus in unterschiedlichen Formationen[131]. Sie rebellierten in der Aktion *Off-Barcelona* gegen die Marginalisierung und denunzierten den kommerziellen Theaterbetrieb[132].

Da sich das *teatre independent* wie z. B. die EADAG in dem Bewusstsein sahen, eine Tradition von klassischen Stücken auf der Basis einer aktuellen Ideologie zu bewahren und neue Wege für das Theater zu entwickeln, konnten sie sich auch als Basis eines Nationaltheaters verstehen. Nationaltheater bedeutete in diesem Kontext, dass es die unterdrückte Kultur eines Landes

[131] Als schwierig für die Forschung gestaltet sich die genaue Erhebung der Daten über die Gruppen des *teatre independent*, da kaum Einzelstudien über sie bestehen. Als Quelle dient die damalige Presse, die jedoch nicht lückenlos über das Bestehen, die Anfänge oder das Ende der jeweiligen Gruppen berichtet. Außerdem benennen sich einzelne Gruppe um oder manche ProtagonistInnen sind Teil mehrerer Gruppen gleichzeitig, wie dies bei Feliu Formosa der Fall war. Durch die Mitarbeit von Xavier Fabrègas an der Zeitschrift *Serra d'Or* ab 1966 bietet diese Publikation Informationen zu den verschiedenen Theatergruppen. Ebenfalls als Quellen wären Primer Acto, Yorick, Tele-Express, Correo Catalán oder La Vanguardia heranzuziehen, um ein genaueres Datenmaterial zu erheben, wie mir Enric Gallén erklärte.

[132] Die Mieten der Theater waren für Gruppen des *teatre independent* oft finanziell nicht leistbar. Auch dies führte zur einmaligen Aufführungspraxis oder zu Gegenmaßnahmen wie der *Operació Off-Barcelona*.

repräsentierte, auf neue internationale Einflüsse setzte und breite Gesellschaftsgruppen erreichen wollte. Absicht war es, ein kritisches Bewusstsein auf ästhetischer und sozialer Ebene über das Theater zu erzeugen. So wie in der katalanischen Gesellschaft üblich, übernahmen private Organisationen und Einzelpersonen, auch mit erheblichen finanziellen Aufwänden, das, was die Diktatur Francos nicht leistete, nämlich die Sorge und die Garantie der Freiheit der Künste und Kulturen auf den Theaterbühnen. Allerdings waren die katalanischen GegenwartsautorInnen, wie gezeigt wurde, dabei oft wenig beteiligt, da ihre Stücke durch Zensur und mangelndes Vertrauen in sie, nicht oder in geringem Ausmaß zur Aufführung gelangten.

5. Das Theater Ende der 60er und 70er Jahre: Bühnen, ästhetische Richtungen, Institutionen, Kollektive und der *Congrés de Cultura Catalana*

5. 1. Aufführungsorte und -schwierigkeiten des *teatre independent*

Während in dem 1968 gegründeten *Teatro Nacional de Barcelona* die Aufführungsmöglichkeiten für die Gruppen des *teatre independent* unbefriedigend blieben, wie später noch genauer ausgeführt werden wird, konnte allein das 1969 eröffnete *Teatre Capsa*[133] unter der Leitung des Schauspielers Pau Garsaball ein gewisses Forum für die freien Theatergruppen bieten, das bis 1976 bestand. Allerdings war das Theater nicht nur den neuen katalanischen AutorInnen und Gruppen gewidmet. Eröffnet wurde es mit *El adefesio* von Rafael Alberti unter der Regie von Mario Gas, einem kommunistischen Autor mit einem katalanischen Regisseur (vgl. Benach 2010: 25) als Produktion der Gruppe *Gogo Teatro Experimental Independiente*. Das Bühnenbild stammte von Fabià Puigserver (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 96). Die neue Dramatik aus Spanien und dem Ausland erschien mit *Los Goliardos*[134], *La Cuadra* aus Sevilla[135], dem Kubaner José Triana[136] oder José Luis Gómez, der Handke und Kafka[137] präsentierte. Die erste Aufführung eines katalanischen Theaters war am 7. Jänner 1970 *El joc* von den *Joglars* (vgl. Benach 2010: 26). Die Gruppe fand im *Capsa* einen kontinuierlichen

[133] Genauere Informationen siehe Pérez de Olaguer (2008), S. 93-98.

[134] Bei ihnen handelte es um eine legendäre Gruppe des *teatro independiente* aus Madrid, die in der Theaterzeitschrift *Primer Acto* eine eigene Kolumne innehatten. Sie führten *La boda de los pequeños burgueses* von Brecht auf (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 97).

[135] Die andalusische Theatergruppe *La Cuadra*, die bis heute besteht und von Salvador Távora gegründet wurde, zeigte laut Pérez de Olaguer bis zum Jahr 2007 jedes ihrer Stücke auch in Theatern Barcelonas (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 75). Mit *Quejío* begann 1972 im *Teatre Capsa* die Beziehung zu Katalonien. Das Stück wollte auf nicht stereotype Weise die andalusische Wirklichkeit darstellen und es den Bildern der Francozeit entgegenhalten. In einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 2011 meinte Távora: „Si Catalunya no ens hagués donat suport, […] no hauríem sobreviscut, perquè només aquí es podia esperar un reconeixement de l'art no convencional, heterodox" (Martí Font 2011: 8).

[136] Das Stück, das international rezipiert wurde, hieß *La noche de los asesinos* (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 96). Gonzalo Pérez de Olaguer, der Pau Garsaball künstlerisch beriet, hatte es bei der Biennale in Venedig 1976 gesehen und erwarb die Rechte, um es im Teatre Capsa zu produzieren. Für ihn war das Stück „una dura metàfora – enfrontament entre pares i fills que arribaven a l'assassinat – per denunciar els sistemes opressius" (ebd. 113).

[137] Das kurze Stück von Handke *El Pupilo quiere ser tutor* beinhaltete nicht ein gesprochenes Wort. Die Darstellung war rein auf die Gestik verlegt, die zwei einzigen Figuren wurden durch eine Reihe von mimischen und gestischen Ausdrucksformen entwickelt. Im Gegensatz dazu war Kafkas *Un informe para una academia* ein einziger langer Monolog, bei dem der Schauspieler kontinuierlich gestikulierte (vgl. Broch 1974b: 17).

Aufführungsort und zeigte neben *El joc* auch *Cruel Urbis* oder *Mary d'Ous.* Das Theater bot mit dieser Auswahl jenen Gruppen aus dem Umfeld des *teatre independent* Raum, die eindeutig Professionalisierungstendenzen aufwiesen oder die sich als Teams für die Realisierung von konkreten Stücken zusammenschlossen hatten. Mit seiner Programmierung griff es nicht mehr auf das kommerzielle Theater aus Madrid zurück und kreierte dadurch auch ein neues Publikum (vgl. Gallén 1985: 11).

Die zweite Saison des Capsa wurde mit *Allò que tal vegada s'esdevingué* von Joan Oliver, einem satirischen Stück auf die biblische Erzählung, eröffnet (vgl. Benach 2010: 27). Große Erfolge wechselten mit heftigen Kritiken ab. Als Beispiel kann hier die Aufführungsgeschichte von *El retaule del flautista* von Jordi Teixidor 1971[138] und *Berenàveu a les fosques* von Benet i Jornet 1973 stehen. Während *El retaule del flautista* über ein Jahr im Theater abwechselnd mit den Vorschlägen von José Luis Gómez gespielt wurde, konnte sich B*erenàveu a les fosques* gerade einen Monat halten[139]. *El retaule del flautista* wurde im Kontext der Diktatur gelesen. Die ZuschauerInnen konnten sich mit den BewohnerInnen des Ortes identifizieren und ihrem gemeinsamen Versuch einer ungerechten Machtausübung zu begegnen, personifiziert durch den Bürgermeister der Stadt. „El públic que va omplir el CAPSA amb *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, era el públic progre: no podia anar a manifestacions i anava el teatre, majoritàriament." (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 131). 1996 wurde in einer Neuproduktion[140] dieser Erfolg nicht wiederholt. Die Erfolgsbilanz des Stückes beeinflusste in seiner Entstehungszeit insgesamt die Situation der Aufführungspraxis katalanischer AutorInnen nur oberflächlich. Während seines siebenjährigen Bestehens bot das Theater *Capsa* 53

[138] *El retaule del flautista* wurde am 31. Jänner 1970 im *Teatre de l'Aliança del Poble Nou* aufgeführt und ab 11. April 1971 mehr als ein Jahr unter der Regie von Feliu Formosa im *Capsa* gespielt (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 95). Es handelte sich um eine Neubearbeitung des Rattenfängers von Hameln und ist wie der *Kaukakasische Kreidekreis* von Brecht organisiert, wo Lieder und Chöre die Szenen kommentieren. Seine Erfolge im kommerziellen Bereich waren ein kurzer Hoffnungsschimmer für andere junge AutorInnen, ihre Werke aufführen zu können, wie für Alexandre Ballester (vgl. Bartomeus 1976: 212). Insgesamt wurde das Stück laut Angaben von Feliu Formosa von etwa 200.000 ZuschauerInnen gesehen (vgl. Fernández Jubrías 2003: 36).

[139] Die Kritik an *Berenàveu a les fosques* konnte auch mit der abnehmenden Mode des epischen Realismus erklärt werden.

[140] *El retaule del flautista* wurde 1996 unter der Regie von Joan Lluís Bozzo und mit Ramon Teixidor in der Hauptrolle am *Teatre Condal* wiederaufgeführt (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 116).

Theaterstücke und Liedrezitationen dar, unter denen nur drei von nach 1939 geborenen TheaterschrifstellerInnen zu finden waren: Jordi Teixidor, Alexander Ballester und Josep M. Benet i Jornet (vgl. Benach 2010: 28). Trotzdem handelte es sich um ein gewagteres und interessantes Unternehmen, das nicht nur ans Geschäft dachte, sondern einer Idee verpflichtet war.

Dieser Idee, unkonventionelles Theater zu zeigen, folgte auch Ricard Salvat. Trotz großer ökonomischer Schwierigkeiten führte er die neue Spielsaison des *Romea* 1970 mit *Mort de dama*, *Un home és un home* und *Insults del públic* weiter. Das Ausbleiben des Publikums bzw. die Ablehnung des Stückes *Insults del públic* nötigte ihn jedoch zur Aufgabe des Projekts, im kommerziellen Theater Fuß zu fassen (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 180). 1973 eröffnete die *Sala Villarroel* und bot sich als Aufführungsort für jene an, die kein Theater hatten. Doch bis 1980 fanden sich nur zwei katalanische AutorInnen dort wieder: Jordi Teixidor und Maria Aurèlia Capmany gemeinsam mit Xavier Romeu (vgl. ebd.).

5. 2. Neustrukturierung und Ambitionen des *Instituts del Teatre*

1970 wurde Hermann Bonnín neuer Direktor des *Instituts del Teatre,* der Frederic Roda von der ADB zum Vicedirektor machte und Xavier Fàbregas als Kenner der Theaterszene in die Schule holte. Damit begann eine grundlegende Erneuerung der akademischen LehrerInnen, die aus Leuten des *teatre independent*[141] gewählt wurden und eine nicht unschwierige Katalanisierung der Schule. Mit dieser signifikanten Gruppe konnte eine beispielhafte Theaterpädagogik angeboten werden, die in der *Comissió Coordinadora d'Estudis* ausgiebig diskutiert wurde und in weiterer Folge hätte laut Bonnín daraus ein *Centre Dramàtic Nacional de Catalunya*[142] entstehen können. Das

[141] Zu diesen gehörten: Francesc Nel·lo, Josep M. Espinàs, Jaume Lorés, Antoni Chic, Josep M. Arrizabalaga, Joan-Enric Lahosa, Fabià Puigserver, Carlota Soldevila, Albert Boadella, Coralina Colom, Iago Pericot, Josep Montanyès, Josep M. Benet i Jornet, Joan Abellan, José Sanchis Sinisterra, Joan Castells, Lluís Pasqual, Josep M. Carbonell, Harry V. Tozer, Joan Baixes, Jaume Melendres, Pawel Rouba, Andrzej Leparski, Klara Kmitto, Pilar Llorenç, Emma Maleras, José Laínez, Miguel Montes, Anna Maleras, Avelina Argüelles, Àngel Carmona, Jordi Coca, Anna Vàzquez, Miquel Porter Moix etc. (vgl. Bonnín 2006: 42).

[142] Für dieses *Centre Dramàtic Nacional* waren drei Zweige gedacht: Pädagogik, Wissenschaft und teatrale Projektion sowie Kreation. Den kreativen Zweig sollte jene

Institut wäre in die Theaterwelt[143] integriert gewesen und die Pädagogik nur ein Teil der Aktivitäten des Instituts (vgl. Coca 1983a: 38). Obwohl die Entwicklung so nicht stattfand, versuchte das Institut doch die Basis eines katalanischen Nationaltheaters zu legen (ebd.: 39): „Es tractava en definitiva, que l'Institut creés les bases padagògiques i culturals sobre les quals bastir un veritable teatre nacional." (Bonnín 2006: 33) Dabei verstand Bonnín ein Nationaltheater als nationales und kulturelles Erbe. Wie er in der Eröffnung des akademischen Kurses 2005/06 erklärte, war es alles, was ein kollektives Bewusstsein bewegte (ebd.: 12). Die Philosophie des *Institut del Teatre* in den 70er Jahren erklärte er folgendermaßen:

> Ens vàrem retrobar intensament, ja instal·lats a l'Institut del Teatre, elaborant, redefinint un possible teatre públic, dins del marc d'una avortada, potser utòpica, Generalitat de Catalunya amb referents republicans encara vius i, per tant, lliures. Referents canalitzadors dels impulsos d'una societat que despertava. D'uns homes i d'unes dones que, des de la independència, des de la cultura entesa com a educació i la educació com a cultura, reiniciaven l'aventura del raonament. (Bonnín 2006: 27)

Dieser Prozess der Impulsgebung und Befreiung führte bald zu einer Dezentralisierung und der Formierung neuer Zentren, wie dem *Centre del Vallès* in Terrassa 1974 und der *Escola Teatre de Vic* 1976. Die dort ansässigen Theaterleute wie Pau Monterde, Feliu Formosa, Marissa Josa, Josep M. Casanovas der *Companyia El Globus* in Terrassa oder Lluís Solà, Rafael Subirachs, Joan Anguera, Ramon Vila der Theatergruppe *La Gàbia* machten diese Gründungen erst möglich (ebd.: 44). Absicht war es, durch ein Netz von Zentren das zukünftige *Teatre de Catalunya* zu verteidigen, wie Bonnín klarmachte (vgl. Broch 1976: 32). Es wurde die Eröffnung von zwei weiteren Zentren in Granollers und Mataró angekündigt, jedoch nicht realisiert. Die *Centres comarcals* hingen von der *Diputació* im pädagogischen Bereich[144] ab und von den jeweiligen Gemeinden in Bezug auf Lokale, Erhaltung und nicht pädagogisches Personal (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 117).

Gruppe von Theaterleuten leiten, die sowohl im Institut als auch in freien Theatergruppen arbeiteten (vgl. Coca 1983a: 40).

[143] Ein großer Teil der ProfessorInnen des Instituts waren gleichzeitig auch aktive Theaterleute und unter der Leitung von Jordi Coca wurde im *Institut del Teatre* das *Festival Internacional de Titelles* 1974 und 1975 aufgeführt.

[144] Für die professionelle Ausbildung war die Arbeit der EADAG als Basis für den gesamten Sektor zu sehen. Weiters muss nach dem Verschwinden der EADAG die Bedeutung der *Escola d'Estudis Artístics* in l'Hospitalet und die Kontinuität der *Escola de l'Orfeó de Sants* erwähnt werden.

Bonníns Traum von einem „Catalunya plena d'instituts del teatre amb els seus corresponents centres dramàtics" (Farré 2004: 24) scheiterte, wie Jaume Melendres erklärte, an der Abhängigkeit von der *Diputació de Barcelona*. Dies bedeutete nämlich, dass die Zuständigkeit auf eine Region beschränkt blieb und keine Ausweitung stattfinden konnte (ebd.).

Zu den Intentionen Pau Monterdes in Terrassa gehörte es neben der pädagogischen Arbeit auch eine eigene theatrale Produktion und Programmation zu gewährleisten. Doch die große Hoffnung, selbst Theaterstücke auf längere und kontinuierliche Sicht zu produzieren, konnte im Rahmen des *Centre Dramàtic del Vallès,* wie das Zentrum ab 1986 hieß, nicht ausreichend befriedigt werden. 1977 nahm das *Institut del Teatre* am *Congrés de Cultura Catalana* bei der Ausarbeitung der Dokumente zu einer neuen Theaterstruktur des Landes teil, in der die Basisidee der Dezentralisierung in Bezug auf verantwortliche Stellen und Hierarchien konkretisiert wurde.

5. 3. Ästhetische Richtungen

Anfang der 70er Jahre fanden sich sowohl epische Stücke als auch Dokumentarstücke auf den Bühnen, wie *El retaule del flautista* oder *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* von Maria Aurèlia Capmany in Zusammenarbeit mit Xavier Romeu, aufgeführt unter der Regie von Josep Anton Codina[145], bewiesen. *Preguntes i respostes* war an einem von Peter Brook und Jorge Semprun inszenierten Stück von Rolf Hochhuth *Der Stellvertreter* inspiriert. Das Stück wurde in Paris publiziert und heimlich ab 1970 in verschiedenen Lokalitäten in Barcelona und Katalonien aufgeführt, bis es am 27. 4. 1976 in der *Sala Villarroel* gezeigt werden konnte (vgl. Fernández Jubrías 2003: 34)[146]. 1975 führte Jordi Teixidor

[145] Josep A. Codina führte einige Stücke von Capmany in der *Cova del Drac* auf, die als Kabarettstücke in Auftrag gegeben wurden und sich mit den Stücken von Jaume Vidal Alcover oder in Zusammenarbeit mit ihm abwechselten. Das erste Stück dieser Art war *Dones, flors i pitança*, das durch seinen großen Erfolg zur Produktion einer Reihe weiterer Stücke immer mit demselben Team unter der Regie von Codina führte (vgl. Graells 2011: 49).

[146] 1978 wurde *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* vom katalanischen Fernsehen aufgenommen. In der Hauptrolle des Layret war wie in den vorhergegangenen Inszenierungen Feliu Formosa zu sehen (vgl. Fernández Jubrías 2003: 33).

La jungla sentimental (Broch 1975b: 30) auf, eine Parabel über den wilden Kapitalismus mit Anklängen an die Krimiliteratur, und 1976 *Dispara Flanaghan!*, die mit relativer Gleichgültigkeit aufgenommen wurden (vgl. Broch 2010: 118). Gemeinsam mit *El retaule del flautista* konnten diese drei Stücke als eine Trilogie nach Brecht bezeichnet werden (vgl. Bordes 2011a: 34). Der geringe Enthusiasmus der Kritik bei den letzten beiden Stücken deutete auf eine Wende hin, die das abnehmende Interesse am epischen Realismus betraf. Seiner ästhetischen Vorgangsweise wurde vorgeworfen, die breite Masse des Publikums nicht erreicht zu haben. Auch die Ankunft des *Living Theatre* 1967 mit *Antigone* nach einer Adaption von Brecht trug absurderweise durch seine irrationale und mystische Inszenierung zum Abnehmen der Mode des epischen Theaters bei (vgl. Fàbregas 1978: 304). Das Sprengen der traditionellen Theatergrenzen rückte in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Als eine kollektive Arbeit mit Dokumentartheatertendenzen war das 1974 im *Teatre-Casino de l'Aliança* aufgeführte Stück *La semana trágica*[147] der *Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants* von Lluís Pasqual und Guillém Jordi Graells zu sehen, aus dem durch die Zusammenarbeit mit Fabià Puigserver das *Teatre Lliure* entstehen sollte. Geschichte wurde, so wie Josep Lluís Sirera über das historische Theater der 70er Jahre schrieb, als eine gemeinsame Erfahrung eines Kollektivs verstanden und stellte das Erbe einer Gesellschaft dar (vgl. Sirera 2005: 27). Aufgabe des Theaters war es, eine subversive Version der Geschichtsschreibung zu enthüllen und nicht jene, die während des Franquismus die offizielle war. Der herrschende Diskurs negierte die Existenz einer Nation und unterdrückte die sozialen populären Schichten für die historische Konzeption einer bürgerlichen Klasse. Im Falle des katalanischen Theaters fiel so der Kampf einer nationalen Befreiung mit einem sozialen zusammen, der durch die Mittel der soziokulturellen Kontextualisierung einer historischen Mythifizierung entging (ebd.: 28). Geschichte und ihre Dokumente, genützt als Informationen für konkrete zeitliche und räumliche Orientierung, konnten für eine Übertragung in die Gegenwart verwendet werden, um Fragen, die die Gesellschaft der 70er Jahre bewegten, zu beantworten. Didaktischer Wille sowie kollektives und nicht individuelles Verständnis von Geschichte

[147] Laut den Angaben von Lluís Pasqual wurde *La semana tràgica* äußerst erfolgreich ein Jahr lang aufgeführt (vgl. Pasqual 1993: 34).

prägten diese Repräsentationen, die damit für die Ziele einer Gemeinschaft brauchbar schienen.

Doch es gab auch andere Tendenzen, die sich vom epischen Realismus oder dem Dokumentartheater deutlich unterschieden, wie das letzte Stück, das den Sagarra Preis 1973 gewann und eine Art Anti-Theater vertrat: *Por* von Jordi Bergoñó[148], an dessen Ende der Einsturz einer Welt oder ihres Theaters steht. *Els mites de Bagot* von Xavier Romeu, aufgeführt von Josep M. Codina mit der Gruppe *Alpha 63* 1968, zeigte ebenfalls Techniken des absurden Theaters (vgl. Gallén 1996: 28). Romeu galt somit als Nachfolger Pedrolos, obwohl er auch im Dokumentartheater bei *Preguntes i respostes* von Maria Aurèlia Capmany mitarbeitete. Diese Art der Rebellion gegen die autoritäre Gesellschaft ging von der absurden menschlichen Existenz aus und wollte sich nicht in einer rationalen Analyse ausdrücken. Vielmehr arbeitete das absurde Theater mit poetischen Bildern, die weder intellektuelle Probleme noch Lösungen anboten. Es war als unermüdliche Suche der AutorInnen gegen die Ästhetik des Gefallens zu verstehen und konfrontierte den Menschen mit der Ausweglosigkeit seines Todes, der Begrenztheit seiner Situation und der Sinnlosigkeit seiner Taten. Der Wissenschaftler Gallén macht auf die Kritik des Zeitgenossen Graells 1973 aufmerksam, der die Ankunft junger AutorInnen wie Carles Reig oder Jordi Bergoñó als nicht mehr zeitgemäß empfand und damit auch ihre Form des Theaters als fragwürdig erklärte. Allein die Idee der kollektiven Kreation wurde zum geeigneten theatralen Mittel erklärt (vgl. Gallén 2001: 29) und in direkte Konkurrenz zum traditionellen literarischen Theater gestellt. Damit einher ging eine Isolierung der AutorInnen, die in einer

[148] In *Por* befinden sich drei Personen in einem Gefängnis, Pere, Joan und Ton. Diese Vision der Realität, der Eingeschlossenheit und Begrenzungen lässt an *Home i No* von Manuel de Pedrolo, der als prinzipieller Vertreter des absurden Theaters in Katalonien gilt, denken. Die Figuren nehmen hier an einer Außenwelt teil, sie sind Gefängniswärter und Gefangene zugleich. Am Schluss des Stückes stürzt ihre Welt, aus der sie nicht entfliehen können, ein und begräbt die drei Figuren unter sich. Eine Reihe von Fragen bleiben offen, die Fàbregas folgendermaßen formuliert: „Nuestra sociedad ¿se divide en dos castas, la de los carceleros y la de los presos? ¿O bien los que se creen los carceleros son, sin saberlo, los únicos presos? […] ¿Viven sus personajes en una sociedad capitalista? ¿Por qué se hunde el mundo de que son partícipes?" Dieses vom Autor am Schluss eingefügte Element des Einsturzes einer Welt zertstörte die realistische Ausrichtung des Stücks und konfrontierte mit einer Hyperrealität. Die Gruppe *GOC* führte *Por* am 19. Jänner 1974 zum ersten Mal im *Teatre de la Passió d'Esparreguera* auf (vgl. Fàbregas 1974: 47). Sie hatten bereits 1972 *Berenàveu a les fosques* von Josep M. Benet i Jornet, dem ersten Preisträger des Theaterpreises Joesp M. de Sagarra, im selben Theater gezeigt (vgl. Benach 2010: 28).

Ablehnung der traditionellen Figur des/r Schreibenden gipfelte, egal ob sie absurde oder realistische Tendenzen in ihren Stücken zeigten.

Die 1961 gegründete Gruppe *La Gàbia* aus Vic, geleitet von Lluís Solà, verschrieb sich den avantgardistischen Strömungen, wie denen von Joan Brossa und Antonin Artaud. 1973 brachten sie das Theaterstück *Fer* basierend auf dem katalanischen Wörterbuch von Pompeu Fabra heraus (vgl. Fabrègas 1978: S. 303). Im selben Jahr publizierte Joan Brossa den ersten Band von *Teatre complet i poesia escènica 1945/1954* (vgl. Broch 1974a: 12). Ab 1974 widmete sich die Gruppe ihrer Entdeckung von Samuel Beckett und anderen internationalen AutorInnen. Lluís Solà schrieb selbst Theaterstücke für die Gruppe und ihre langjährige theatrale Arbeit ermöglichte 1976 die Schaffung des *Centre Dramàtic d'Osona* als Erweiterung des *Instituts del Teatre* über die Stadtgrenzen Barcelonas hinaus (vgl. Monterde/Solà 2010: 175).

1972 bildeten einige SchülerInnen des *Centre d'Estudis d'Expressió*, geleitet von Josep Montanyès und Albert Boadella, eine eigene Gruppe, die *Comediants.* Sie machten einen Typus des katalanischen Theaters auf der ganzen Welt[149] berühmt, der auf dem dramatischen Spiel beruhte (vgl. Bartomeus 2010: 86) und eine karnevaleske und festliche Art des Theaters begründete. Der spielerische Part des Menschen diente als Kontrapunkt gegen die Repression der Macht und versprach als sozialer Akt Erneuerung. Es handelte sich auch um eine Absage an das intellektuelle Theater der 60er Jahre (vgl. Saumell 2010: 94) und eine Entscheidung für die nicht textuelle, visuelle Dramatik, die die *Comediants* ab ihrem ersten Stück *Non Plus Plis,* in Olesa de Montserrat gezeigt, vorführten (vgl. Institut del Teatre 1983: 31). Sie entdeckten in einer fast anthropologischen Art die populären Elemente der Volksfeste wie *gegants, capgrossos*, karnevaleske Masken etc. wieder und setzten sie in Szene. Das Publikum wurde in einer Form der Selbstbestätigung als lebendiges

[149] Ab 1977 gelang es der Gruppe eine hohe internationale Ressonanz zu finden. Sie nahmen innerhalb von fünf Jahren an verschiedenen Festivals oder Karnevalsveranstaltungen teil: *Atelier Internazionale* von Bergamo, Festival von Rennes, *Setmanes Catalanes* von Berlin, *Festival of Open Art* in Breslau (Polen), Festival von Carcassonne, Karneval von Venedig, *Art Festival* von Reykjavik, Festival von Roskilde (Dänemark), Festival von Fools (Dänemark), Karneval von Mailand, *Setmanes Catalanes* in Paris, *Festival Internazionale del Teatro* von Santarcangelo di Romagna, Internationales Theaterfestival von Köln etc. (vgl. Institut del Teatre 1983: 31).

und mediterranes Volk eingeladen. In den 70er Jahren kam es in den *Països Catalans* generell zu einer Neubelebung der Volksfeste. Die Auftritte der *Comediants* fanden oft im Rahmen solcher festlicher Demonstrationen statt und bereicherten sie. Zum Ort der Gruppe wurde die Straße mit ihren speziellen Charakteristika wie Balkonen, Terrassen etc.

1974 machte das *Teatre-Casino de l'Aliança* die Gruppe *Dagoll-Dagom* mit einer Montage bekannt, die auf einem poetischen Text von Rafael Alberti *Yo era tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*[150] beruhte (vgl. Benach 2010: 24). Im selben Jahr zeigten auch die Joglars eine Reihe ihrer nicht auf Texten basierenden Werke, die sich vom klassischen Mimen entfernt hatten, im *Teatre Capsa El joc*[151], *Cruel urbis*[152] und *Mary d'Ous*[153] sowie eine Performance in Granollers *Àlias Serrallonga* (vgl. Gallén 1996: 29), die Elemente eines Volkstheaters beinhaltete. Darin wurde der Kampf der katalanischen Bauern gegen Felipe IV-Olivares vorgeführt. Das Stück endete mit einer emotionalen Schlussszene, in der die Schnitter nach dem Rhythmus der heimlichen Nationalhymne Kataloniens *Els segadors* mähten. In einem ironischen Epilog boten die Figuren einer Schar von TouristInnen die katalanischen Nationalsymbole zum Kauf an und sangen gemeinsam eine Art amerikanische

[150] Der Kritiker Alex Broch beschrieb die Montage der Gruppe Dagoll Dagom als eine Szenografie eines Gedichtes. Der Poesie, die normalerweise einer Minderheit zugeschrieben wird, wurde durch die laute oder gesungene Rezitation, an einem öffentlichen Ort wie dem Theater, wieder zu einer populären Gattung verholfen (vgl. Broch 1974c: 15).

[151] *El joc* (1970) war das erste Stück, das den eigenen Stil der Joglars markierte (vgl. Bartomeus 1987: 25). Stimmliche Ausdrucksformen verbanden sich mit der visuellen Dominanz (vgl. Boadella 2004: 185). Die fünf SchauspielerInnen präsentierten sich nackt ohne Objekte auf einer dunklen Bühne mit einem roten runden Kreis, der eine Neigung von 25% aufwies (ebd.: 186). Nur die Einteilung in verschiedene Themen erinnerte an die Mimenstücke, die Gestik war ausgespart. Mit Ironie wurde die Verbindung von Theater und Musik gesucht.

[152] Cruel Urbis (1972) war ein barockes Stück, das ungeniert das Spiel ins Zentrum stellte (vgl. Bartomeus 1987: 25). Begleitet von surrealistischen Witzen und einer Sprache, die nicht auf Kommunikation abzielte, wurde eine Gesellschaft gezeigt, die zu einer Entmenschlichung des Individuums neigt.

[153] Boadella stellte in einem Interview fest, dass *El joc* als Improvisationsbasis für *Mary d'Ous* dienen konnte, obwohl er selbst nicht sehr daran glaube (vgl. Bartomeus 1976: 54). Während *El joc* jedoch als sinnlicher und visueller Genuss wahrgenommen werden konnte, wurde *Mary d'Ous* (1973) von Abert Boadella in späteren Jahren gerade wegen seines Formalismus, der das Stück in die Nähe des intellektuellen und elitären Theaters seiner Meinung nach brachte, abgelehnt (vgl. Boadella 2004: 185f.). Somit wurde diese Linie nicht weiter verfolgt. Das Stück zeigt, wie eine junge Frau mit der Bürde einer Jahrhunderte alten Repression heiratet. Auf ihrem Hochzeitskleid befinden sich alle Vorstellungen einer Gesellschaft, die sie zu erfüllen habe, um ihren Mann glücklich zu machen. Routine und Unzufriedenheit erfüllen das Leben des Ehepaars.

Friedenshymne (vgl. Boadella 2004: 236). Die Joglars wollten mit diesem satirischen Ende einer historischen Realität symbolisieren, was in einer Zeit nach dem Franquismus passieren könnte.

5. 3. 1. Das Verhältnis zum Publikum durch den Gebrauch neuer ästhetischer Formen

Deutlich wurde in den Versuchen der freien Theatergruppen, wie wichtig die Fragen sozialer und ästhetischer Kriterien in den 60er und 70er Jahren generell waren, um ein Bewusstsein über die Prozesse und Probleme der aktuellen Gesellschaft zu erzeugen. Das katalanische Theater hielt sich durch diese Bemühungen in schwierigen Zeiten am Leben, da es von staatlicher Seite keinerlei Unterstützung erwarten konnte. Es stand in Opposition zum bürgerlichen oder kommerziellen kastilischsprachigen Theater der Zeit. Mit seinem Interesse an zeitgenössischer Dramatik und Weltliteratur gelang den Gruppen die Öffnung für avantgardistische Theaterpraktiken, wie der Einfluss von Stanislawski[154], von Jerzy Grotowskis „armem Theater"[155], der praktizierte

[154] Stanislawski hatte seine eigene Theatererfahrung einer kontinuierlichen Suche nach der Interpretation der Schauspielkunst unterzogen und im Wesentlichen in den zwei theoretischen Werken *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst* und *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle* niedergeschrieben. Um die Wahrheit der Gefühle auf die Bühne zu bringen, versuchte er das Unbewusste des Menschen in Bewusstheit überzuführen, erklärte Salvat (vgl. Salvat 1963b: 68). Damit die SchauspielerInnen sich selbst finden und individuelle Charaktere auf der Bühne darstellen konnten, hörte Stanislavski nicht auf zu experimentieren. Die Frage: Wie mache ich das?, stand im Mittelpunkt. Ausgehend von der Theorie der physischen Handlungen bestand er auf einer „psychophyischen Einheit des Menschen" (Fischer-Lichte 1999b: 159), die eine Abhängigkeit des Körpers von der Seele und umgekehrt bedeutete. Äußere Änderungen am Körper führten zu seelischen Veränderungen, womit die SchauspielerInnen das „körperliche und seelische Leben" ihrer Figuren schaffen konnten (ebd.: 157). Durch die Sichtbarkeit, von dem, was normalerweise versteckt blieb, wurden die Figuren für das Publikum nachvollziehbar. Trotz der als modern interpretierten Schauspielkunst Stanislawskis, die im Wesentlichen auf dem Hervortreten von tatsächlichen Empfindungen bei den SchauspielerInnen beruht, kann ihre Wirkung beim Publikum als dem bürgerlichen Illusionstheater zugehörend interpretiert werden. Gewollt wurde die Illusion einer Wirklichkeit und Gegenstand des Theaters waren „psychische Zustände und seelische Prozesse eines Individuums" (Fischer-Lichte 1999b: 159).

[155] „Armes Theater" heißt es deswegen, weil für das Theater als kleinste und reduktionistische Form nur das Verhältnis SchauspielerIn-ZuschauerIn gebraucht wurde. Grotowski führte die körperliche Arbeit der Interpretationskunst Stanislawskis weiter. Er kreierte eine Reihe von plastischen, akrobatischen oder auf der Stimme basierenden Übungen, um den Körper der SchauspielerInnen zu trainieren (vgl. Ramoneda/Ventos, de 1970: 117) und ihn in einen neuen Menschen zu verwandeln. Die erlösende Wirkung, die dem Theater von Grotowski zugeschrieben wird, erhält es durch die Auflösung der Grenze zwischen SchauspielerInnen und Publikum (vgl. Fischer-Lichte 1999b: 257). Die Verwandlung, die die SchauspielerInnen mit ihrem Körper vollziehen, ist eine stellvertretende für die ZuschauerInnen, die so wiederum zur Nachfolge aufgefordert

Verfremdungseffekt von Bertolt Brecht oder das Dokumentartheater von Erwin Piscator oder Peter Weiss bewiesen. Neue Codes und Vehikel der Kommunikation jenseits einer bürgerlichen Organisation als der Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wurden etabliert. Das Theater suchte nach alternativen Möglichkeiten des Verhältnisses zum Publikum durch die Einbeziehung neuer Formen und außertheatralischen Materials, wie Dokumenten[156], Projektionen, Anregungen aus dem Publikum etc. und die Öffnung des Bühnen- und Veranstaltungsraumes. Schloss das traditionelle Theater das Stück auf der Bühne und ließ das Publikum in der Illusion der Nachahmung von Wirklichkeit zurück, so beeinflusste das absurde Theater[157] das Publikum durch die Magie des Rätsels, das sich auf der Bühne stellte und das die ZuschauerInnen in ihren Bann zog. Das episches Theater wollte die ZuschauerInnen zum Nachdenken über die historischen Prozesse führen, von denen sie sich jedoch in dialektischer Weise distanziert wussten, während das *Teatre Viu* das Publikum unmittelbar in die dramatische Produktion miteinbezogen hatte. Die ZuschauerInnen wurden zu MithandelInden und InterpretInnen eines neuen Sinns. Der Gang in die Lokale der ArbeiterInnen war schließlich der äußerliche Weg hin zu einem neuen Publikum.

Ab dem Ende der 60er Jahre wurde diese Suche nach neuen Theaterräumen in Katalonien durch die Experimente des *Living Theatre*[158], des Theater-

---

werden. Fischer-Lichte macht auf die mittelalterlichen Mysterienspiele aufmerksam, in deren Traditionslinie sich eine solche therapeutische Funktion des Theaters befindet (ebd.: 264). Auch Salvat beschrieb Grotowskis Theater als „una mena de sacralització laica del fet teatral. I a través de les diverses experiències, un intent de comunió entre actor i públic, la recerca d'una totalitat, més enllà de la representació" (Salvat 2010b: 88).

[156] Eine mögliche Neubelebung des Dokumentartheaters zeigt die deutsche Theatergruppe Rimini Projekt, die das Publikum zu SchauspielerInnen werden lässt, ohne dass dieses seine Identität dabei verliert. Die ZuschauerInnen treten in der Fiktion des Theaters auf und agieren aufgrund von Tonbandanweisungen oder Fragestellungen, die zur Dokumentation von Realität dienen.

[157] Martin Esslin widmete dieser Bewegung ein Buch mit dem Titel *Das Theater des Absurden.* Seine Definition schloss jedoch eine Menge von AutorInnen ein und war äußerst weit gefasst. Zu ihnen gehörten Samuel Beckett, Ezio d'Errico, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Genet, Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Manuel de Pedrolo, Amos Kenan, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Harold Pinter, Norman F. Simpson oder Edward Albee (vgl. Salvat 2010b: 9).

[158] Auch das *Living Theatre* arbeitete an den Ausdrucksmöglichkeiten der SchauspielerInnen und entdeckte das Nackte als Kunst und nicht als Striptease wie im kommerziellen Theater (vgl. Domenech 1970: 7). Der nackte Körper war Symbol für eine Befreiung der unterdrückten menschlichen Triebe und richtete sich gegen die protestantische Ethik eines puritanischen Amerika (vgl. Fischer-Lichte 1999b: 270).

Laboratoriums[159] von Grotowski und des Happenings[160] radikalisiert. Nicht nur verließen die SchauspielerInnen die Bühne, sondern das Publikum betrat auch das Szenarium. Realität und Fiktion sollten nicht mehr getrennt sein, Performance nicht auf theatrale Formen begrenzt sein. Tatsächliche Bühnenbilder wurden zertrümmert, um nicht Theater sondern Wirklichkeit zu betreiben. Die Nacktheit der SchauspielerInnen war ein Akt der Befreiung und ein Zeichen des Subversiven. Mit allen Sinnen wurde das Publikum ins Spiel miteinbezogen. Mittels Geruchs- und Tastsinn sollte die Sensibilität des Publikums geweckt werden, um es zu neuen Ideen zu führen. Das Theaterspiel gestaltete sich als Mysterienspiel[161], das die ZuschauerInnen halluzinieren wollte.

Das Konzept des szenischen Raumes ersetzte die italienische Bühne und sprengte einige Grenzen in der Berührung mit dem Publikum. Die Bereitschaft besonders eines jungen Publikums sich auf das Theater einzulassen, erklärte Lluís Pasqual, Mitbegründer des *Teatre Lliure*, auch mit einem politischen Gefühl, das Theater mit neuen Instrumenten erfand. Denn es gab eine gemeinsame Überzeugung:

> Em fa l'efecte que tota una part del teatre partia d'un sentiment polític, d'un sentiment d'afirmació d'una identitat. I això ens oferia instruments nous que calia inventar des de la pobresa, la misèria i tot, i la manca de mitjans. És el mateix que passava a la resta d'Espanya. Però a Catalunya, aquest esperit antifranquista es duplicava amb una afirmació d'identitat. A Madrid no hi havia aquest problema. (Pasqual 1993: 38).

---

[159] 1959 gründete Grotowski ein Theaterlaboratorium in Opole, das er als einen Treffpunkt ähnlich dem Institut von Niels Bohr definierte. Denn so wie in der Physik sollten die ExpertInnen der verschiedenen Länder dort ihre Experimente durchführen und die ersten Schritte in einem Niemandsland machen (vgl. Salvat 2010b: 533). Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum wurde aufgehoben. Das Publikum konnte seinen Platz frei wählen. 1970 erklärte der Künstler die ganze Welt zum Theater. Sein/e Schauspieler/in vollzog stelltvertretend für die ZuschauerInnen eine Verwandlung in einen neuen Menschen, wobei das Publikum zur Nachfolge aufgefordert wurde (vgl. Fischer-Lichte 1999b: 264f.). Am Ende seiner Forschung schien Grotowski ein Theater ohne Publikum zu wollen, als einziges fundamentales Element sollte die Ethik darin übrig bleiben (vgl. Salvat 2010b: 530). Pere Planella zeigte *Èdip, rei* 1971 in der Tradition Grotoswkis und war einer der Verantwortlichen für die Etablierung dieses Schauspielstils in Katalonien.

[160] Das Happening als magische Kunstform sah sich mit den primitiven Riten verbunden, bei deren Ausübung der Konsum von Drogen nicht unüblich war. Als politische Kunstform wollte es die versteckte Realität zum Vorschein bringen, das Unbewusste befreien und Tabus sichtbar machen (vgl. Domenech 1970: 8).

[161] In diesem Kontext sind auch die Mysterienspiele der *Grup d'Estudis Teatrals d'Horta* (1964-1979) unter der Leitung von Josep Montanyès zu erwähnen und zu verstehen. 1966 erschien *Crist Misteri* (vgl. Ciurans 2003: 219).

Theater als Vehikel für die Übermittlung von Ideen und einer kämpferischen Haltung beinhaltete in Katalonien auch die Sprache als weiteres Element in der Aufgabe der Neubelebung. Es förderte die katalanische Identität, indem es seine Besonderheit innerhalb des spanischen Staates verteidigte. Die nationale Sache machte das Theater subversiver. „Parlar català, en aquell moment volia dir: comunista, separatista, el que tu vulguis! I un escenari de teatre és una tribuna política" (Pasqual 1993: 36). Dies war möglich durch eine spezielle Komplizenhaftigkeit, die zwischen dem Publikum und dem Theater der 60er und 70er Jahre aufgekommen war, wo die Verbindung der SchauspielerInnen mit dem Publikum aus dem Bedürfnis einer antidiktatorischen Botschaft heraus entstand. Albert Boadella kritisierte diese Haltung, als er darauf verwies, dass es sich um ein Phänomen der Autosuggestion[162] handelte, wo allein die Tatsache, dass etwas katalanisch war, bereits einen höheren Wert erhielt (vgl. Boadella 2004: 151). Diese Verbundenheit beinhaltete andererseits eine gewisse Nützlichkeit, um ein Bewusstsein zu erzeugen, eine Sprache zu bestätigen und um sich zu treffen. Die körperliche Präsenz des Publikums und der SchauspielerInnen brachte eine besondere Art von Gemeinschaft mit sich (vgl. Pasqual 1993: 39) in einer Zeit, in der es galt den öffentlichen Ort und später die Straße zurückzuerobern und in der Zusammenkünfte von mehr als zwölf Personen verdächtig waren. Durch die ständige Auseinandersetzung des *teatre independent* mit der Situation der Gesellschaft wurde eine Sensibilität dafür geschaffen, dass die Kunst und Kultur Wege waren, von denen ausgehend eine Gesellschaft gebildeter und freier sein konnte.

5. 3. 2. Das gestische Theater

Eine wichtige Tradition wurde durch die Verwendung der Gestik begründet, toleriert von der Zensur, die dem gestischen Theater eine gewisse Kindlichkeit zuschrieb (vgl. Boadella 2004: 155). Die Mimik von Marcel Marceau symbolisierte in der westlichen Welt ein Gegengewicht zur Überladenheit der

[162] Auch Joan Brossa verwies darauf, dass es zwar wichtig sei, die Sprache und die Eigenart des Landes zu verteidigen, doch dass dies nur ein Sprungbrett für eine Kultur sein könne: „Tot això és útil que es faci, però provisionalment: no és cosa de quedar-se aquí. Hem d'aspirar a expressions més madures" (Bartomeus 1976: 91). Ein Publikum, das nur deswegen kam, weil es sich um katalanisches Theater handelte, interessierte auch andere Kulturschaffende, wie Manuel de Pedrolo, nicht (ebd.: 227).

Technik und des Konsums einer Unterhaltungsgesellschaft. Das Schlagwort der Retheatralisierung des Theaters kam auf und wollte das Theater von der Abhängigkeit des literarischen Textes befreien, um es auf seine ursprünglichen Formen der körperlichen Ausdrucksfähigkeit zurückzuführen.

1962 bot der Mime Italo Riccardi aus Chile Pantomime-Unterricht in Barcelona, der von den Gründungsmitgliedern der Joglars, Albert Boadella, Antoni Font und Carlota Soldevila besucht wurde (ebd.: 144). Außerdem reisten einige katalanische KünstlerInnen nach Paris in die Schule Jacques Lecoqs, unter ihnen Albert Boadella, ab 1966 Direktor der *Joglars*, Joan Font, der Begründer der *Comediants* und Albert Vidal, ein bekannter Schauspieler und Performancekünstler (vgl. Saumell 1996: 107). Diese Hinwendung zur Stille und zum körperlichen Ausdruck fokussierte mehr akustische Bilder und visuelle Tableaus als das Wort. Viele der heute etablierten Theatergruppen waren von dieser Tradition fasziniert, wie *Els Comediants* und *La Fura dels Baus*[163]*.* Die Option einer wortlosen Dramatik war außerdem eine Möglichkeit, das Verbot der katalanischen Sprache unter der Diktatur zu umgehen, indem die Gruppen generell auf das Wort verzichteten. Ironischerweise wurde diese Theaterform 1969 durch die Einführung eines Theaterpreises innerhalb des neu gegründeten *Festival Internacional de Teatre* von Sitges während der sogenannten Öffnung von Fraga gefördert. Der Preis wurde nicht den Texten, sondern der Inszenierung zuerkannt, was die neue spielerische Theaterlinie bevorzugte (vgl. Saumell 2010: 93). Das mimische und gestische Theater wurde zu einem internationalen Markenzeichen des *teatre independent* und des katalanischen Theaters überhaupt bis in die 80er Jahre.

Der klassische Mime von Marcel Marceau wurde von den *Joglars* durch die Verwendung von neuen Objekten, von Musik und Tönen weiterentwickelt. Die Mitglieder brachten ihre alltägliche Erfahrung als körperliche Ausdrucksfähigkeit ein. In ihren Stücken *El diari* (1968)[164], der globalen Idee der Zeitung

[163] La Fura ist die zurzeit internationalste katalanische Theatergruppe. Auf Deutsch bedeutet *fura* Frettchen und Baus bezieht sich auf einen alten Müllplatz der Einwohner von Moià (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 142)

[164] *El diari* war das erste Stück, das nach der Einladung zum Internationalen Pantomime Festival in Zürich 1967 aufgeführt wurde. Der Besuch des Festivals stellte einen Wendepunkt in der Entwicklung der *Joglars* dar, die sich von da an für einen professionellen Weg und einen Wechsel des Stils entschieden. „Es va començar amb la

verpflichtet, oder *El joc* (1970) ging es nicht um die Aneinanderreihung von Sketches, wie dies bei den klassischen Mimenstücken der Fall ist, sondern darum, das Bild einer Gesellschaft und der Realität auszudrücken. Dieser Prozess war bereits in der Entstehung der Stücke enthalten. Durch das Einbringen der Gedanken der SchauspielerInnen in das zu entwerfende Stück sollte die gegenwärtige Situation durch die Perspektive mehrerer Personen symbolisiert werden. Als die Gruppe, die älteste, die bis heute besteht, 1973 zum Theaterfestival *Due Mondi* nach Spoleto, Italien reiste, präsentierten sie mit *Mary d'Ous* ein Produkt, das das Publikum durch seine Originalität begeisterte. In die Montage war Musik verbunden mit dramatischem Spiel und politischer Farce eingebracht. Romulo Valli, italienischer Schauspieler und künstlerischer Leiter des Festivals, ging laut Boadellas Erinnerungen sogar so weit, für das italienische Theater einen Franco zu fordern, um es zu beleben (vgl. Boadella 2004: 223). Dieses Theater, realisiert mit wenigen ökonomischen Ressourcen, schien durch die Ausklammerung des literarischen Textes eine effiziente Antwort auf sozio-politische Verhältnisse zu sein. Die Diktatur war der unmittelbare Feind, der eine klare Opposition hervorrief. Sie machte in dieser Zeit auch eine Ästhetik möglich, in der das italienische Festivalpublikum eine Form künstlerischer Freiheit sehen konnte. Die spezifische visuelle Sprache, die isolierte und kollektive Arbeitsweise in Pruït, einem kleinen Ort mitten im Wald in der Region von Vic, und die angestrebte Internationalisierung der *Joglars* sicherten ihnen damit auch einen Schritt in die Professionalität. Ramon Gomis erkannte sie als Modell für ein armes Theater in Katalonien an, die einzige Art als Theatermacher/in unter diesen Umständen zu überleben:

> En aquest aspecte, Els Joglars són un exemple. S'han definit per un tipus de teatre, s'han organitzat col·lectivament i fan un tipus de vida. Penso que deu ser discutible, però és una definició. (Bartomeus 1976: 186)

Die Retheatralisierung des Theaters schien unter diesen Bedingungen, auch Absage an die Individualität im künstlerischen Prozess zu bedeuten.

---

cara pintada de blanc i sense cap objecte i s'ha arribat a un espectacle completament teatral, amb cançons i paraules" (Bartomeus 1976: 45). Bei *El diari* blieben die InterpretInnen noch stumm, doch es gab bereits eine Stimme aus dem Off, Musik, Geräusche und die Präsenz von Objekten. Zum ersten Mal gab es eine durchgehende Handlung. Das Stück wurde als politische Kritik gelesen, da es sich dem Thema der Zeitung und damit der Politik und Kommunikation verschrieben hatte.

5. 4. Krise und Bestand des *teatre independent*

Die Krise des *teatre independent* um 1970 begann mit der Schwierigkeit professionellere Formen zu finden, um sich konsolidieren oder wachsen zu können. Die Begeisterung für das Theater und sein gesellschaftspolitisches Engagement traten in Konflikt zur intensiven Widmung von Zeit und Geld, ohne davon leben zu können. Eine gemeinsame Politik und keine Rivalität der Gruppen untereinander war notwendig, um eine Außenprojektion vor den Institutionen und dem Publikum zu garantieren. Die geringe Präsenz aufgrund der bereits erwähnten Schwierigkeiten eine Bühne zu finden, die Marginalität mancher Gruppen, die niedrige Qualität mancher Aufführungen, die Nicht-Öffnung in Richtung eines breiteren Publikums, die geringen finanziellen Mittel oder die kaum vorhandene Werbung durch die Medien erschwerten einen professionellen Weg. Resultat war die Auflösung einer nicht unbedeutenden Zahl von Gruppen[165] in der Zeit der aufkommenden demokratischen Zeiten. Auch die *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* verschwand ziemlich unvermittelt 1974. Die Schule sah sich gezwungen, das Lokal des FAD in der *Carrer de Brusi* 45 aufzugeben, in das sie nach dem Verlassen der Lokalitäten in der *Cúpula del Coliseum* gezogen war. Dies bedeutete die Unterbrechung ihrer Aktivitäten und schließlich das endgültige Aus für das Projekt. Zwar leitete Ricard Salvat die neue *Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet*[166] als Versuch weiter, die Ideen des Bauhauses noch einmal zu erneuern und verschiedene Kunstarten gemeinsam in einem Gebäude zu unterrichten, doch gelang dies nur bis 1978 (vgl. Broch 1975a: 31). Salvat stellte außerdem eine gewisse Isolierung einzelner gelungener Aufführungen wie *La Setmana Tràgica, Àlias*

[165] Unter anderen wurden folgende Theatergruppen Ende der 60er und zu Beginn der 70er Jahre aufgegeben: *Teatre Experimental Català* 1969, *Grupo Teatral Bambalinas* 1969, *Gogo Teatro Experimental Independiente* 1969 oder *Grup de Teatre Independent del CICF* 1970. Gallén zitiert einen unter einem Pseudonym von Benet i Jornet verfassten Artikel von 1973, in dem er die Krise der katalanischen freien Theatergruppen mit Ausnahme der *Joglars* beklagt, während gleichzeitig spanische freie Gruppen Platz in den Theatern Barcelonas fanden (vgl. Gallén 2010: 144).

[166] Die *Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet de Llobregat* entstand 1975 und diente der Stadt l'Hospitalet, die demografisch und urbanistisch stark gewachsen war, den Mangel an sozialen und kulturellen Einrichtungen auszugleichen. Die Schule umfasste die Abteilungen bildende Künste, Kino, Musik und Theater. In der Theaterabteilung schienen 1976 Carme Serrallonga, Terry Mestres, Yago Pericot, José Rodríguez Méndez, Ricard Albert, Manuel Trilla und Manuel Reguera als Professoren auf (vgl. Broch 1975a: 31) Die *Cursets d'Animació Cultural* waren für Schulkinder gedacht und wurden als Förderung des Kindertheaters beim *Congrés de Cultura Catalana* 1977 positiv anerkannt (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 113).

Serrallonga oder *L'escola dels bufons* in der Theatersituation der 70er Jahre fest. Im Unterschied zu den 60ern, wo die ADB, EADAG, TEC und GTI drei oder vier Stücke pro Saison produzierten, gab es für ihn keine vergleichbare Kontinuität einer Programmierung in den 70ern. Diese Krise war auch in der isolierten Situation vieler AutorInnen zu erkennen, die sich generell nach Salvat wenig im Theater auskannten (vgl. Bartomeus 1976: 365) und als Opfer der nicht vorhandenen Theaterstrukturen gesehen werden konnten.

Trotz der Schwierigkeiten beobachtete der Kritiker Joan-Anton Benach auch eine immer wieder aufgenommene Suche des *teatre independent* nach neuen Arbeitsmöglichkeiten in ganz Katalonien. Aus dem Verschwinden der einen Gruppen bildeten sich andere heraus (vgl. Bartomeus 1976: 8). Ihr Überleben schrieb er dem Theater als Kampfinstrument zu, das sich nicht nur der Darstellung des Theaters an sich widmete, sondern politischen Widerstand durch kulturellen Widerstand ersetzte. Durch die Verwendung der katalanischen Sprache handelte es sich um ein Mittel der Wiedergewinnung einer linguistischen Normalität. Dadurch dass Theater in der eigenen Sprache auf die Anormalität der Situation hinwies, wurde ein nationales Bewusstsein gestärkt (ebd.: 12). Andere wie Xavier Fàbregas oder Gonzalo Pérez de Olaguer wiesen darauf hin, dass sich die Aktivität der freien Theatergruppen in die *Comarques* verlagert hatte, wo ihr Überleben in minoritärer Form leichter war als in Barcelona (vgl. Gallén 2010: 143). Gründe waren unter anderen auch die Nichtunterstützung katalanischer Gruppen und AutorInnen durch das *Teatre Romea* oder das *Teatro Nacional de Barcelona.*

5. 5. Der instutionelle Versuch eines Nationaltheaters während der Diktatur: *Teatro Nacional de Barcelona* (1968-1975)[167]

Dass sich die Theaterleute der Zeit nicht mit den wenigen Aufführungsmöglichkeiten in den Barceloniner Bühnen zufrieden gaben oder nicht alle die Philosophie der *Joglars* verfolgen konnten, zeigte 1966 Frederic Roda, der mit einem offenen Brief an José Maria García Escudero, den Leiter der für Theater zuständigen Stellen im Madrider Ministerium, ein

[167] Eine ausführliche Untersuchung zum *Teatro Nacional* de Barcelona liefert Pérez de Olaguer (1990).

Nationaltheater in katalanischer Sprache forderte (vgl. Berger 1999: 153). Neben den aktuellen Nationaltheatern in Madrid *Español, Marria Guerrero* und *Cámara y Ensayo* sollte ein viertes Nationaltheater in Barcelona entstehen mit der Begründung: „Barcelona es la 'capital mundial' de una literatura que se expresa en un idioma peculiar.” So liege die adäquate Manifestation dieser Literatursprache auch in der Verantwortung der Theaterpolitik des spanischen Staates (vgl. Roda 1966: 66).

Bereits im November 1961 war von der Zeitung ABC verbreitet und im *Primer Acto* neuabgedruckt worden, dass die Regierung an die Gründung eines Nationaltheaters in Barcelona und an eine finanzielle Hilfe dachte, da die Theatersituation in Barcelona noch schwieriger als in Madrid war. (vgl. ABC, Anonym 1961: 51). Erklärte Absicht des *director general de Cinematografía y Teatro* Jesús Suevos war „que este teatro comience a funcionar a primeros de octubre de 1962” (ebd.). Doch erst mit 26. Februar 1968 genehmigte Manuel Fraga Iribarne, zu jener Zeit Minister für Information und Tourismus, die Gründung eines *Teatro Nacional de la Ciudad de Barcelona* mit einem offiziellem Staatsdekret, das am 5. März 1968 im *Boletín Oficial del Estado* (BOE) publiziert wurde (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 261). Das Theater zählte auf die Mitarbeit der Stadt Barcelona, die sich laut Fàbregas damit der Forderung nach einem *Teatre Municipal* auf bequeme Weise entledigen konnte (vgl. Bartomeus 1976: 11). In der Zeitung ABC wurde angekündigt, dass das *Teatro Nacional de Barcelona* (TNB) dramatische und lyrische Werke mit kommerziellem Charakter präsentieren würde (vgl. ABC, Anonym 1968: 129), während die *Vanguardia* meinte, bei dem neuen Theater solle es sich um ein Sprachrohr für Katalonien in Spanien und der Welt handeln (vgl. La Vanguardia, Anonym 1968: 27). Der Tele/Estel, eine katalanische Wochenzeitschrift, sah die Zukunft des TNB als neu benanntes *Teatro Calderón* in derselben Linie wie das *Maria Guerrero* und *Español*, zwei öffentliche Theater in Madrid, nämlich in der Durchforstung eines klassischen Repertoires und nicht in der Inszenierung neuer AutorInnen (vgl. Martí Farreras 1968a: 36).

Tatsache war, dass das T*eatro Nacional de Barcelona* im Rahmen einer zentralistischen Theaterpolitik entstand und in seinen bürokratischen und

hierarchischen Strukturen den zentralen Behörden unterworfen war. Die Zensur war weiterhin aufrecht und galt unter anderem als Mittel die Instrumentalisierung des Theaters als „arma arrojadiza" zu verhindern und damit von Zielsetzungen fern zu halten, die nach offizieller Ansicht nichts mit Kultur zu tun hatten (vgl. Robles Piquer 1969: 12). Außerdem war von Anfang an, an eine Programmierung nur auf Katalanisch nicht zu denken, obwohl dies zum Beispiel Josep Montanyès gefordert hatte (vgl. Benach 1971: 55). Vielmehr wurde eine gewisse Ausgeglichenheit zwischen Katalanisch und Kastilisch angekündigt[168], die jedoch nie realisiert wurde. Von den 20 Inszenierungen des TNB waren sechs auf Katalanisch, davon nur drei von katalanischen AutorInnen, nämlich Àngel Guimerà, Josep. M. Sagarra und Jaume Melendres (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 13)[169].

5. 5. 1. Die erste Zeit des *Teatro Nacional Calderón de la Barca* 1968-1970

Der erste Sitz des *Teatro Nacional de Barcelona* mit der neugegründeten Theatergruppe befand sich im *Teatro Nacional Calderón de la Barca* auf der Ronda Sant Antoni. Das Theater wurde am 30. Oktober mit *Pedro de Urdemalas* von Miguel de Cervantes unter der Anwesenheit des *director general de Cultura Popular y del Espectáculo* Carlos Robles Piquer und des *comisario general de Teatros Nacionales* Enrique de La Hoz eröffnet. Der erste Spielplan des ersten Theaterdirektors José M. Loperena[170] des TNB realisierte drei Aufführungen: das erwähnte Stück von Miguel de Cervantes, *Los delfines* von Jaime Salom und *El malalt imaginari* von Molière in der katalanischen Version von Joan Vilacasas (vgl. Martín 1968: 55). Die Ankündigung, dass noch andere Regisseure außer Loperena wie Ricard Salvat inszenieren sollten, wurde nie Realität, genauso wenig wie die Uraufführung von *Cançons perdudes* von Josep Maria Benet i Jornet oder Werke von Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Pirandello, Alfonso Sastre und Buero Vallejo (ebd.).

[168] Bei der Eröffnung des Studienjahres 1968/1969 am Theaterinstitut in Barcelona sprach der *Director General de Cultura Popular y Espectáculos,* Carlos Robles Piquer, im Dezember 1968 von einer logischen Aufführungspraxis in beiden Sprachen: „el [TNB] ofrecerá, como es lógico, representaciones de obras de la máxima calidad posible, en castellano y en catalán." (Piquer 1969: 19).

[169] Für eine Übersicht der Programmierung im TNB siehe Pérez de Olaguer, G. (1990).

[170] José María Loperena war in den 50er Jahren Leiter des *Teatro Español Universitario* (TEU) gewesen.

Loperena äußerte wohl seine Initiative bisher unaufgeführte Theaterstücke von katalanischen AutorInnen aufführen zu wollen, konnte diese aber nicht verwirklichen.

Obwohl die Premiere von *Pedro de Urdemalas* zu Beginn großes Interesse in Barcelona hervorrief[171], blieb generell der Publikumserfolg für das Theater aus. Juan Germán Schroeder schrieb dies dem privilegierten Flair des Theaters zu, das sich nicht nach den Uhrzeiten, die in Barcelona den Alltag bestimmten, richtete[172] (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 16). Zu dieser Zeit gab es um ein Uhr in der Nacht wenig öffentliche Verkehrsmittel, um vom Theater nach Hause zu gelangen, und die Stoßzeiten waren um sechs und sieben Uhr in der Früh, um in die Arbeit zu fahren. Teil der Polemik waren auch die Preise des TNB, die verglichen mit denen des *Teatro Español* in Madrid um einiges teurer waren. Sowohl an Arbeits- als auch an Festtagen lagen die Eintrittskarten von einem Achtel bis zu einem Drittel über den Preisen von Madrid.[173] Außerdem fanden keine sogenannten *funcions populars* an den Nachmittagen an Feiertagen wie in Madrid statt (ebd.). Das Theater sah sich der Skepsis der Mehrheit der katalanischen Theaterleute, der Kritik der Presse und der Kontrolle von Madrid ausgesetzt. J. Monleón und D. Ladra schrieben im *Primer Acto* über die wenig aussagekräftigen Inszenierungen von *El enfermo imaginario* und *Pedro de Urdemalas* bei Aufführungen des *Teatro Nacional* in Madrid*. S*ie konnten kein Interesse beim Publikum wecken, da der Bezug zur Gegenwart fehlte. Kritisiert wurde die mangelnde ideologische Basis (vgl. Ladra: 1970:57) und die geringe Studie und Suche, dass das klassische Theater dem Publikum näherbrachte

[171] Martí Farreras bezog die unverhoffte Aufmerksamkeit des Publikums darauf, dass in Barcelona etwa 53 % der Bevölkerung wohnten, die nicht dort geboren worden waren. Daraus folgerte er, dass ein größeres Interesse und eine Sensibilisierung für die Sprache und Problematik des Stücks von Cervantes bestünden, als angenommen wurde (vgl. Martí Farreras 1968b: 32).

[172] Bereits bei der Debatte um ein Stadttheater in Barcelona 1952 hatte Juan Germán Schröder auf die Wichtigkeit der Uhrzeiten verwiesen und Beginnzeiten ab halb acht Uhr abends vorgeschlagen, damit der arbeitenden Bevölkerung der Theaterbesuch ermöglicht wurde (vgl. Gallén 1985: 175).

[173] Siehe dazu Pérez de Olaguer (1990), S. 16:

Madrid. Preus del Teatro Español	Dias laborables	Vísperas y Festivos
butaca patio	70	80
3er piso delantera fila 4 a 9	15	20
Barcelona. Preus del Teatro Calderón de la Barca		
club	100	100
platea	80	90
amfiteatre davantera fila 8 a 13	20	25

und es nicht von ihm entfernte (vgl. Monleón 1970: 57):

> Frente a las necesidades de investigación y de búsqueda de un teatro que realmente represente al hombre actual, los teatros oficiales suelen perderse en un abstracto y vacío didactismo. Al no 'tener nada que decir' con los clásicos, al convertirnos en puros mediadores artesanales, se pierde la idea de 'cómo deban representarse'. (ebd.)

Auch die zweite Spielsaison 1969/1970 war von keinem großen Interesse begleitet. Auf dem Spielplan standen die beiden bereits bekannten Stücke von Molière und Salom gemeinsam mit *Volpone* von Ben Jonson und *El décimo hombre* von Paddy Chayefski. Im Oktober 1970 eröffnete das *Teatro Nacional* nach der Sommerpause mit *La sesión*, der Rekonstruierung einer Psychodrama Sitzung, des *Teatro Experimental Independiente* von Madrid. Eine vorgesehene Teilnahme der *Joglars* wurde in der Presse angekündigt (vgl. Belaguer 1970: 35) und laut *Destino* mit *El joc* realisiert (vgl. Sans 1970: 48). Bei Pérez de Olaguer konnte kein Hinweis darauf gefunden werden. Als nächster Programmpunkt war die *Compañía de Amelia de la Torre y Enrique Diosdado* vorgesehen. Generell wurde diese Programmierung als Improvisation kritisiert, um den Betrieb des Theaters voranzutreiben ohne sichtbare Orientierung (ebd.).

El malalt imaginari von Molière blieb bis zu Beginn des Jahres 1971 die einzige Inszenierung in katalanischer Sprache. Das TNB lebte mit dem Rücken zur katalanischen Theaterwelt[174], wenn man/frau daran denkt, dass zur selben Zeit die freien Gruppen wichtige Theaterstücke auf Katalanisch repräsentierten oder das *Teatre Capsa El retaule del flautista* von Jordi Teixidor mit großem Erfolg über ein Jahr aufführte. Pérez de Olaguer schrieb in der Wochenzeitschrift *Mundo* am 13. Juni 1970:

> [...] En ningún momento ha habido, entre los responsables – justo es citar en primer lugar a su director, José María Loperena - conciencia de lo que “es” un Teatro Nacional, de lo que “supone” como aportación a una comunidad y de su “vinculación” a una concreta cultura catalana. Así, montaje tras montaje, se ha ido fraguando el erróneo concepto del monumentalismo escénico con unos desbordados presupuestos económicos. La más lamentable indiferencia ciudadana se concretaba en una escasa y desangelada asistencia de público. (Pérez de Olaguer 1970b: 56)

Die Desorientierung des Theaters spiegelte sich auch in der Unklarheit über die

[174] Die Darbietung der Joglars mit *El joc* konnte nicht verifiziert werden.

Nachfolge von Loperena wider. Zur Frage stand, ob eine Direktion aus mehreren LeiterInnen oder nur eine Person das Theater übernehmen sollte (vgl. Belaguer 1970: 35). Während kurzer Zeit wurde auch eine falsche Nachfolge von Juan Germán Schroeder in der Presse kolportiert (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 24). So publizierte *El Correo Catalán* am 22. Juni 1970 einen Artikel mit der Schlagzeile: „Juan Germán Schroeder, nuevo director del Teatro Nacional de Barcelona" (ebd.).

5. 5. 2. Ein zweiter Versuch: Das *Teatro Nacional Àngel Guimerà* 1970-1972

Als Ricard Salvat 1970 für die Theaterleitung nominiert wurde, bestärkte der Kritiker Joan de Sagarra in der katalanischen Presse Salvat, das Risiko auf sich zu nehmen. Er begründete diese Haltung mit der schwierigen kommerziellen Situation des katalanischen Theaters. Besser sei es das Risiko und die Ungewissenheit einzugehen, die es hieß ein Nationaltheater unter solchen Voraussetzungen zu führen, als Alternativen[175] zu verfolgen, die keine waren (vgl. Sagarra, de 1970: 7). Salvat wurde in Zeiten der Demokratie die Akzeptanz einer offiziellen Stelle während des Franco-Regimes jedoch nach eigenen Angaben nicht gedankt.[176]

Das Theater änderte mit Ricard Salvat seinen Namen und seinen Sitz. Ab nun hieß es *Teatro Nacional Àngel Guimerà* und wurde im Theater *Poliorama* auf den *Rambles* untergebracht. Die schwierige Ausgangssituation des *Teatro Nacional de Barcelona* sah Salvat einerseits in der Koexistenz von zwei Kulturen und andererseits darin, dass in Madrid drei bis vier Nationaltheater

[175] Zu den Alternativen zählte Sagarra das *Teatre Romea*, das keine seriöse Programmierung eines katalanischen Theaters zeigte, das Theater *Off-Barcelona*, das aufgrund der Zerstrittenheit der Gruppen des *teatre independent* nicht funktionierte und das *Teatre Capsa*, das ebenfalls nur beschränkte Aufführungsmöglichkeiten bot (vgl. Sagarra, de 1970: 7).

[176] Bei den *Jornades de teatre independent* 2003 beschwerte sich Salvat darüber nicht Direktor des *Teatre Nacional de Catalunya* geworden zu sein. In einem Artikel von Eliseu Climent erschienen die Stellungnahmen von Max Cahner und Eduald Solà. Sie gaben als angebliche Begründung für die Nichtauswahl Salvats seine Leitung der *Companyia Nacional* an. Die Übernahme des *Teatro Nacional de Barcelona* durch Salvat wurde jedoch nach Angaben des Theaterdirektors von allen damals heimlich arbeitenden Parteien befürwortet (vgl. Salvat 2003b: 121). Terenci Moix nahm Ricard Salvat ab 1976 als Beispiel für die Kapazität der Leute in Katalonien Menschen zu zerstören. „Gent que fa cinc anys eren dalt del pedestal i, de cop i volta, no se sap com, han estat engolits. És un país rar, aquest." (Bartomeus 1976: 258).

existierten, die viel mehr an Repertoire spielen konnten als eines in Barcelona. Deshalb votierte er auch für ein ausgewähltes Repertoire nach bestimmten Kriterien. Er postulierte wie in der EADAG dafür, das Publikum zu informieren und zu bilden, unbekannte KlassikerInnen zu zeigen und ein Repertoire eines katalanischsprachigen Theaters zu schaffen (vgl. Trenas 1970: 124f.). Indem er in der Anzahl der kastilisch- und katalanischsprachigen Inszenierungen ein Gleichgewicht beanspruchte, wollte er auf die soziologische Realität der Zweisprachigkeit antworten (vgl. Benach 1971: 55). Das bedeutete abwechselnd auf Katalanisch und Kastilisch zu inszenieren. Weiters erreichte Salvat eine Reduzierung der Preise für StudentInnen und ProduzentInnen von 50 Prozent (vgl. ABC, Anonym 1971: 67).

Erste Ideen für Theaterstücke waren neben *La filla del mar* von Àngel Guimerà, *Tirant lo Blanc* von Joanot Martorell, *El señor de Pigmalión* von Jacinto Grau oder *La guerra de las rosas* von Shakespeare (ebd.). Doch viele Vorschläge von Salvat wurden offensichtlich von Madrid aus nicht genehmigt und daher nie durchgeführt (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 30), was die Abhängigkeit der Entscheidungen von den franquistischen Institutionen deutlich machte. Mit der neugegründeten *Companyia Nacional Àngel Guimerà* kam *La filla del mar*[177] unter der Regie von Xavier Fàbregas im Jänner 1971 mit großem Erfolg zur Aufführung. Beim nächsten katalanischen Stück *Defensa índia de rei* von Jaume Melendres[178], dem einzigen lebenden katalanischen Autor, der im TNB je inszeniert wurde, gab es jedoch Probleme mit der Zensur. Die Dekoration, die die republikanische Fahne beinhaltete, musste am Tag vor der Vorstellung gewechselt werden. Das Stück wurde nach der zweiten Aufführung vom Ministerium für Information und Tourismus verboten (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 33). Im zweiten Jahr von Salvats Direktion 1971/72 stand das letzte katalanische Stück mit *Galatea* von Josep M. Sagarra auf dem Spielplan, das das *Teatre Nacional de Catalunya* 1998/99 wieder aufgriff.

Auf Kastilisch kamen fünf Stücke zur Inszenierung: *El caballero de Olmedo* von Lope de Vega löste durch eine lange Einführung und die schlechte

[177] *La filla del mar* wurde sowohl vom *Centre Dramàtic de la Generalitat* als auch vom *Teatre Nacional de Catalunya,* zwei öffentlichen Theaterinstitutionen in demokratischen Zeiten, wieder aufgegriffen.

[178] Melendres hatte mit *Defensa índia de rei* 1966 den *Sagarra* Preis gewonnen.

schauspielerische Leistung des Hauptdarstellers José Martín Polemik aus (ebd.). Mit *El tuerto es rey* von Carlos Fuentes wurde versucht, eine Verbindung zwischen Amerika und Europa zu schaffen. Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes und José Donoso lebten zu dieser Zeit in Barcelona und waren sehr daran interessiert, dass Salvat das lateinamerikanische Theater in Katalonien etablierte. Die weitere Arbeitslinie scheiterte jedoch am verhaltenen Interesse des Publikums und der schlechten Kritiken (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 50). Außerdem wurden *Exiliados* von James Joyce und *La noche y el día* von Luís José Comerón gespielt. *Ligazón* und *El embrujado* von Valle Inclán fielen in die zweite Spielsaison Salvats.

In der zweiten Spielsaison übersiedelte das TNB ins *Teatre Moratín* in der *Carrer Muntaner.* Es wurden Gerüchte über seine unsichere Zukunft laut, die es von Anfang an gegeben hatte. Die Abwesenheit des Theaters zu Beginn der Saison wurde mit einem Zeitungsartikel unter dem Titel *Hipotético Teatro Nacional* kommentiert, dessen Programmierung bereits unter Loperena durch Unregelmäßigkeiten und ansteigende Gleichgültigkeit von Seiten des Publikums gekennzeichnet war (vgl. Saladrigas 1971: 39). Mit einem großen Desinteresse wurde denn auch die späte Eröffnung des Theaters im Jänner 1972 mit *Galatea* begleitet. Das Stück Sagarras, das zu jenen Werken[179] gehörte, mit denen der Autor „'un teatre més d'acord amb la meva consciència i més d'acord amb el clima espiritual del nostre temps'" (Benach 1972: 27) von 1948 schreiben wollte, galt als problematisch, wenn auch als historisch bedeutsam. Salvats Inszenierung wurde als zu ernsthaft, verglichen mit den ironischen Zügen des Textes (ebd.), kritisiert. Xavier Fàbregas würdigte hingegen die Wahl des Stückes, da es die Aufgabe einer subventionierten Bühne sei, die dramatische Tradition des Landes zu erforschen, verwies aber auf eine andere Schwierigkeit des Theaters. Für ihn war es der *Companyia Àngel Guimerà* nicht gelungen, ein stabiler Organismus zu werden, der eine kontinuierliche Arbeit auf einer neuen Bühne ermöglicht hätte. Zu groß waren die Unsicherheiten der wechselnden Orte. Die einzige Stabilität schien der Name zu sein (vgl. Fàbregas 1972: 58). Salvat selbst machte laut Pérez de Olaguer auf die schwierige Planbarkeit der Inszenierungen aufmerksam (vgl.

[179] Gemeinsam mit *Ocells i llops* und *La fortuna de Sílvia* wurde *Galatea* vom Publikum und von der Kritik zur Zeit seiner Uraufführung nicht akzeptiert.

Pérez de Olaguer 2008: 262). Von den angedachten Stücken, wie eine Adaptation von *Bearn* von Villalonga, *Tirant lo Blanc*, ein neues Stück von Sagarra oder *Marc i Jofre* von Benet i Jornet konnte keines verwirklicht werden (vgl. Roig 1971: 56). Auch das angekündigte Stück *Martes de carnaval* von Valle-Inclán wurde in *Ligazón* und *El embrujado,* zwei kurze Stücke desselben Autors, umgewandelt, die im März 1972 zur Aufführung gebracht wurden. Während das ABC im März 1972 von einem hoffnungsvollen Moment des Theaters in Barcelona sprach und auf die Erfolge von *El retaule del flautista*, *Sócrates* in der Version von Enrique Llovet, inszeniert von Adolfo Marsillach, *Xauxa* von *La Trinca* oder *Cruel Urbis* von *Els Joglars* hinwies, erwähnte der besagte Artikel das TNB nur mit einer Art interessanten Serie von Montagen, ohne den Namen von Valle-Inclán zu zitieren (vgl. García-Soler 1972: 47). Auch Gerüchte über eine Übersiedlung ins *Cine Tivolí* wurden laut, die der Unternehmer desselben heftig zurückwies, da er aufgrund der finanziellen Katastrophe des Theaters nichts mit dem TNB zu tun haben wollte (vgl. ABC, Anonym 1972: 83).

Ricard Salvat sah sich schließlich mit seiner Kündigung und der Auflösung der *Companyia Àngel Guimerà* durch die betreffenden Stellen ohne Angabe von Gründen konfrontiert (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 39). Während seiner Leitung war es zumindest einigermaßen gelungen, Stücke von katalanischen AutorInnen aufzuführen. Eine Gleichheit des Repertoires wurde auch hier nicht erreicht, obwohl dies in einem späteren Interview von Salvat behauptet wurde (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 50). Als Montserrat Roig 1971 den Theaterdirektor darauf hinwies, dass in der ersten Spielsaison unter seiner Leitung mehr kastilischsprachige als katalanischsprachige Werke zur Aufführung gelangten, antwortete dieser:

> Bé, això no és cosa meva. Es tracta d'un antic compromís, com *Exiliados,* que ha estat feta sota un altre nom. L'ideal seria que la companyia Àngel Guimerà fes sis títols, que és molt. Però el públic de Barcelona obliga a canviar l'obra tot sovint. No hi va massa gent, al teatre. (Roig 1971: 56)

In einem Interview aus dem Jahre 1998 behauptete Salvat sehr wohl eine Ausgeglichenheit zwischen den Sprachen in Bezug auf seine gesamte Leitungszeit erreicht zu haben. Dies war möglich, da er *Exiliados* und *La noche y el día* in der Aufzählung der Stücke nicht berücksichtigte. Zusätzlich wies

Salvat 1998 daraufhin, dass er eine Reihe von Kindertheaterstücken[180] realisiert und verschiedene junge Theatergruppen eingeladen hatte, die Pantomimestücke zeigten (vgl. García Ferrer/Rom 1998: 51).

5. 5. 3. Die letzte Etappe des TNB

Zu Beginn der Saison 1972/73 kam die Idee von Seiten der Madrider Behörden auf, einen neuen Theaterpreis À*ngel Guimerà* einzuführen, an dem kastilische und katalanische Theaterstücke teilnehmen sollten. Der premierte Text würde dann am TNB uraufgeführt werden. Trotz des Einlangens einer großen Anzahl von Texten laut Pérez de Olaguer kam es nie zur Preisverleihung (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 43).

Von den nachfolgenden Direktoren Celestino Martí Farreras (1972/1973) und Esteve Polls (1973-1975) wurde die katalanische Dramatik wieder marginalisiert. Martí Ferreras, ein bekannter Journalist und Theaterkritiker des Tele/Exprés und der Wochenzeitschrift Tele/Estel, eröffnete das TNB mit *Les alegres casadas de Windsor* in der katalanischen Übersetzung von José María Sagarra (vgl. Vila San Juan 1972: 88). Die erste Spielsaison von Esteve Polls begann mit *Las troyanas* von Eurípides hingegen in der kastilischen Version von Óscar Sáenz. Die katalanische Version, mit der Benet i Jornet beauftragt worden war, kam nie auf die Bühne (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 46). Trotz der Versicherungen einer bilingualen Aufführungspolitik wurde das katalanische Theater immer wieder als politische Frage von Seiten der Madrider Behörden behandelt und die Versprechungen konnten nicht durchgesetzt werden.

Animiert durch eine kurzfristig veränderte politische Situation – im Frühjahr 1974 waren Manuel Fraile und Carlos Gortari, die zuständigen Personen der Theaterpolitik der Regierung, der *Dirección General de Teatro,* nach Barcelona gekommen, um an einer Arbeitssitzung mit Theaterleuten am *Institut del Teatre* teilzunehmen und sich aus erster Hand über die Probleme zu informieren – entwarf Esteve Polls ein Projekt für die Theaterpolitik des TNB. Darin

[180] Die Mitwirkung des TNB an den *Festivales de teatro infantil* im Auditorium von Tarragona wurde in der Zeit von November 1971 bis Juni 1972 in einem Artikel der Zeitung *La Vanguardia* angekündigt (vgl. La Vanguardia, Anonym 1971: 55).

konkretisierte er folgende Punkte: die Gleichheit der katalanischen und kastilischen Programmation, das Rotationsprinzip der TheaterdirektorInnen, die Gründung von zwei Gruppen innerhalb der *Companyia Àngel Guimerà*, um Theater für Erwachsene und Kinder bedienen zu können, die Einbindung von Schulen in das Theaterleben, die Organisation von Konferenzen und Ausstellungen, die Reduktion der Inszenierungskosten, Tourneen in ganz Katalonien, die Öffnung des Theaters in Richtung der freien Theatergruppen, die Durchführung des zu Beginn der Saison angekündigten Spielplans und eine billigere Preispolitik (ebd.: 50). Zum ersten Mal seit dem Bestehen des TNB handelte es sich um einen wirklichen Gestaltungsversuch in Richtung eines Nationaltheaters. Doch die ständigen Wechsel in der Madrider Verwaltung machten den erhofften Richtungswandel wieder zunichte. Gleichzeitig veröffentlichte Jaume Melendes im Mai 1974 im Tele/Expres einen Artikel, in dem er dem TNB als schlechtem Beispiel dankte, wie man/frau ein öffentliches Theater nicht führen sollte. Es diente ihm als Negativfolie für die Forderung eines Stadttheaters in Barcelona[181].

Als letzten Versuch, eine Spielsaison im *Teatro Español*, dem neuen Sitz des TNB, zu gestalten, inszenierte Esteve Polls *El criat de* d*os amos* von Carlo Goldoni[182] in beiden Sprachen (vgl. Berger 1999: 156). Mit der katalanischen Version von Joan Oliver nahm das Nationaltheater damit an den achten Theaterpreisen von Sitges teil (vgl. Redacción ABC 1974: 56). Eine zum 50. Todestag von Àngel Guimerà angedachte Inszenierung von *Mar i Cel* durch Ricard Salvat, auf die Broch 2006 verwies (vgl. Broch 2010: 117), ließ sich in

[181] Als Ziele für ein zu gründendes Stadttheater stellte Melendes folgende auf: die Arbeitslosigkeit der Theaterleute zu reduzieren, Verträge für eine Spielsaison auszustellen, eine kohärente und variantenreiche Programmierung zu gestalten, die nicht besuchte Theaterstücke vom Spielplan streichen sollte, die Ausbildung der autonomen SchauspielerInnen zu fördern oder die omnipotente Macht des Theaterdirektors zu brechen. Damit diese Ziele erreicht werden konnten, sollte ein Wettbewerb in Abständen von zwei Jahren stattfinden, um zwei bis drei Theatergruppen mit maximal 15 SchauspielerInnen für die Präsentationen auszuwählen. Melendes hielt weiters fest, dass es galt, die ökonomischen Bedingungen zu fixieren, eine Kommission von professionellen Theaterleuten festzulegen, um die ausgewählten Projekte zu koordinieren, einen ausschließlich für die bürokratischen Belange zuständigen städtischen Verwaltungsbeamten zu nominieren und ein bereits bestehendes Lokal zu finden. Eine solche Struktur würde eine Arbeit im Kollektiv bedeuten und es verunmöglichen, einen Theaterintendanten zu nominieren, der sich außerhalb der professionellen Theaterwelt befand, wie dies beimTNB der Fall war (vgl. Melendes 1974: 16). Die Vorschläge Melendes erinnern an die Forderungen, die später an das TNC gestellt wurden, die Theaterleute in die Gestaltung miteinzubeziehen.

[182] Das ADB hatte das Stück bereits auf Katalanisch aufgeführt.

der damaligen Presse nicht auffinden.

Im Juli 1975 wurde öffentlich, dass der schon einmal konsultierte Juan Germán Schroeder zum Leiter des TNB erklärt werden sollte. Dieser bestand auf der Öffnung des Theaters für die Gruppen des *teatre independent* und den lebenden katalanischen AutorInnen (vgl. Monegal 1975: 29). Doch seine offizielle Nominierung fand nie statt, genauso wenig wie das TNB im Oktober 1975 geöffnet wurde. Ein Protestbrief von mehr als 150 bekannten Theaterleuten Barcelonas, unter ihnen drei der ehemaligen Theaterdirektoren, erinnerte im November 1975, veröffentlicht im Dezember, an das geschlossene Theater. Darin wurde um transparente Information gebeten, die jedoch ohne Antwort von Seiten der Behörden blieb. Die Schließung des Theaters wurde von Mario Antolín, dem *director general de Teatro*, mit den seit 1971 ausständigen Zahlungen durch die Stadt Barcelona begründet. Es handelte sich um eine Erklärung, die angesichts der politischen Ereignisse im Jahr 1975 ziemlich dürftig ausfiel und von dem Kritiker Joan-Anton Benach heftig angezweifelt wurde (vgl. Pérez de Olaguer 1990: 64).

Der Versuch für die katalanische Dramatik eine stabile Bühne zu finden, war vollkommen gescheitert. Die Programmgestaltung des TNB war laut Fàbregas immer von der *Dirección General de Cultura Popular* entschieden worden (vgl. Bartomeus 1976: 11). Das TNB konnte nicht einmal der zweisprachigen Situation der Stadt Barcelona entsprechen, die damals mit 60 oder 65 Prozent katalanischsprachiger EinwohnerInnen angegeben wurde (vgl. Benach 1971: 55). So blieb die Unterstützung des Publikums über weite Strecken hindurch aus. Das Projekt TNB entstand am Rande des Theater- und Kulturlebens der Stadt, implantiert von oben, und konnte keine Verbindung zu diesem finden. Denn die vorgeschlagenen katalanischen Stücke wurden aus politischen Gründen immer wieder verhindert, sodass die von Benach erhoffte Katalanisierung des TNB nicht weiterbetrieben werden konnte. Vor allem ging es darum die Theaterstücke *de una noche y gracias*, wie Valle-Inclán die kurzen Aufführungszeiten nannte, aus ihrer Flüchtigkeit und Unwirksamkeit zu holen (ebd). Keinem der vier Theaterdirektoren mit ihren vier Theatersitzen gelang dieses Unternehmen während des achtjährigen Bestehens des TNC. Die

katalanischen AutorInnen waren weiterhin auf die Experimente des *teatre independent* angewiesen und die Situation der katalanischen SchauspielerInnen verschärfte sich durch die Auflösung des Theaters. Es handelte sich um eine Situation, die zu einer großen Unzufriedenheit des Sektors führte und laut Fàbregas für die Selbstverwaltung der *Assemblea d'Actors i Directors*, der neuen Gewerkschaft der Profession, entscheidend war (vgl. Bartomeus 1976: 11).

5. 6. Theatergruppen und -strukturen während der *Transició*

Mit dem Tod Francos 1975 und dem Übergang, der sogenannten Transició, in die Demokratie bis etwa 1982, mussten sich viele freie Theatergruppen nach dem Sinn ihres Bestehens neu fragen. Die Funktion des Widerstandes war weggefallen, die ästhetischen Experimente und die langjährige Erfahrung des *teatre independent* jedoch sicherten den Fortbestand einiger Gruppen. Zu Beginn der demokratischeren Zeiten war die Herausforderung also die Professionalisierung einer unabhängigen Theaterbewegung, die bis dahin nicht von ihrer Kunst leben konnte und die Erreichung breiterer Publikumsschichten. Viele der bis heute bekannten Theatergruppen, wie *Els Comediants* (1971), *Dagoll Dagom* (1974), *Sèmola Teatre* (1978), *La Fura dels Baus* (1979), *El Tricicle* (1979), *La Cubana* (1980) (Saumell 2007: 163), *Vol Ras* (1980) (Saumell 1996: 123) oder das Theater von Carles Santos, entstanden kurz vor oder während der sogenannten *Transició* und bildeten ein neues katalanisches Theater. Die ästhetische Kontinuität zwischen den Gruppen des *teatre independent* der letzten Franco-Jahre und den Theaterunternehmen, die Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre entstanden, lag in der Wahl eines nicht textuellen Theaters. Ein besonderes Merkmal war der Gebrauch von unterschiedlichen Sprachen der szenischen Künste, wodurch eine neue szenische Ausdrucksform basierend auf Multidisziplinarität entstand. In ihrer Arbeit verwendeten sie Objekte, Bilder, Wörter, Musik und Bewegungen. Bei der Verwendung dieser neuen Formen wurden auch traditionelle Elemente mit ins Spiel genommen, wie Riten, Feste etc. Durch den großen Erfolg des Straßentheaters ab den 70er Jahren erschlossen sich damit neue Publikumsschichten. Seinen weltweiten Ruf verdankt das katalanische Theater

zu einem großen Teil der Kreativität dieser Gruppen, die durch die Aussparung des literarischen Textes linguistische Barrieren überwinden konnten.

Die Mehrheit der Werke entstand im Kollektiv, das außerdem Ausdruck der demokratischen Bemühungen der Zeit war. Die Erneuerung des Theaters schloss eine Neuinterpretation der Rollen des/r Theaterregisseurs/in und des/r Autors/in mit ein. Die Marginalisierung des auf Texten basierenden Theaters hatte die Figur des/r Regisseurs/in über die des/r Autors/in gestellt als auch den körperlichen Ausdruck und kollektive Kreativität gefördert. Diese Art der Arbeitsweise zeigte sich nach außen in der Vereinigung als basisdemokratischer *Assemblea.* In einem Gespräch mit Xus Estruch[183], einer katalanischen Schauspielerin, erklärte sie, dass *el moviment assembleari* dazu beitrug, sich kennenzulernen und eine besondere Verbundenheit unter den Mitwirkenden herzustellen. Bezeichnend war auch der Wille, die soziale Realität und die Kultur des Landes in die Arbeit miteinzubeziehen. Was in der Konsequenz politisches Engagement bedeutete. Als juristische Form wählten viele die Kooperativen, um die Gleichheit aller Mitglieder zu verdeutlichen.

5. 6. 1. Die Bewegung der *Assemblea*

5. 6. 1. 1. Der Theaterstreik von 1975

Prekäre wirtschaftliche Verhältnisse kennzeichneten die Situation am Theater vor und nach der Diktatur: fehlende Gelder für die Theater, nicht vorhandene Theaterpolitik und schlechte Arbeitsbedingungen waren charakteristisch.1975 mussten die Arbeitsverträge auf gesamtstaatlicher Ebene für Theaterleute erneuert werden. Der Theatersektor Kataloniens mit der Unterstützung des Madrider Sektors hatte erreicht, dass die Arbeitsübereinkommen föderalen Charakters waren, das hieß, dass auf autonome Weise an den verschiedenen Orten verhandelt werden konnte. Da die Madrider Verhandlungen nicht anerkannt wurden, trat man/frau in Streik. Der Streik der Madrider SchauspielerInnen von Anfang 1975 dehnte sich als Solidaritätskundgebung auf Barcelona aus. Zum ersten Mal schlossen alle Theater Kataloniens (vgl. Benach 2010: 32). Mehr als 500 Theaterleute hielten permanente

[183] Das Gespräch mit Xus Estruch fand im April 2009 statt und ist nicht transkribiert (vgl. Estruch 2009: 36:24-36:30).

Versammlungen innerhalb von neun Tagen ab (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 250). Gekämpft wurde um eine Verbesserung des Berufstandes sowie um Autonomie und freie Meinungsäußerung, wobei sich in Katalonien die Problematik durch die Benachteiligung des Katalanischen noch wesentlich schlimmer darstellte (vgl. Berger 1999: 347). Es war auch ein Kampf gegen die gewerkschaftliche Hierarchie und die Übernahme von Posten (vgl. Bartomeus 1985: 62). Aus dem Streik ging eine stillschweigende Anerkennung der legitimen VertreterInnen der Profession hervor, die bei der Erneuerung der Gewerkschaft im September alle Posten übernahmen. Gleichzeitig enstand eine *Assemblea de Directors*, die sich nach dem Tod Francos mit dem bestehenden Kollektiv zur *Assemblea d'Actors i Directors* (AAD) vereinte (vgl. Benach 2010: 32). Im Februar 1976 brachte die AAD ein Progamm mit dem Titel: „Per una alternativa a la situació del Teatre a Catalunya" heraus und forderte darin die Errichtung eines Stadttheaters in Barcelona und eines *Teatre de Catalunya*. Außerdem legte sie Entwürfe für ein Theatergesetz dem Parlament vor (vgl. Bartomeus 2010: 87).

5. 6. 1. 2. Das *Festival Grec* 1976 als Volksfest

1976 kam in der *Assemblea d'Actors i Directors* die Idee auf, eine Veranstaltung in Selbstverwaltung zu organisieren, die eine Öffnung in Richtung des Publikums und eine Art populäre Saison darstellte. Das Ziel war, Theaterleute und Bevölkerung der Stadt Barcelona in einem gemeinsamen Projekt zu vereinen. Als Möglichkeit bot sich das erste Festival Grec[184] im Sommer nach Francos Tod an, dem das *Ajuntament de Barcelona* nach Verhandlungen zustimmte. Es wurde als großes Fest „al servei del poble" (ebd.) mit subversivem Willen gegen herkömmliche Theaterstrukturen gefeiert und entsprang aus dem Optimismus nach einer traumatischen Epoche. Am Organisationstisch der *Assemblea* saßen Márius Gas, Josep M. Loperena, Carlos Lucena, Jaume Nadal, Roger Ruiz, Ricard Salvat und Josep Torrents. Im

[184] Bereits 1929 wurde das *Teatre Grec* am Gelände des Montjuïc im Rahmen der Weltausstellung von 1929 gebaut. Es handelte sich dabei um ein griechisches Amphitheater unter freiem Himmel. Während der Zeit der Diktatur gab es unregelmäßige Aufführungen, immer wieder durch Schließungen unterbrochen (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 89). Für eine ausführliche Darstellung der Entstehung und Durchführung des *Grec 76* siehe Bartomeus (1976).

Spielplan waren vier Eigenproduktionen geplant, Werke der internationalen Dramatik und katalanischer AutorInnen in beiden Sprachen: *Roses roges per a mi* von Sean O'Casey, *El bon samarità, càntir amunt, càntir avall, pensava que el cel guanyava i Déu se n'aprofitava* von Joan Abellán, *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga* von José M. Rodríguez Méndez und *Faixes, turbants i barretines* nach einem Text von Frederic Soler, einem klassischen katalanischen Autor, auch Pitarra genannt, (vgl. Benach 2010: 32) von Xavier Fàbregas. Um diese Werke in Szene zu setzen, dachte man an vier RegisseurInnenkollektive. Eines bildeten Josep Montanyès, Francesc Nel·lo und Josep M. Segarra, ein anderes Lluís Pasqual, Fabià Puigserver und Pere Planella, aus dem das Teatre Lliure entstehen sollte, ein weiteres José Sanchis und Sergi Schaaff und das letzte Damià Barbany, Frederic Roda Fàbregas und Santiago Sans (vgl. Bartomeus 1976: 39f.) Schon die Bildung von Regiegruppen, zeigte wie stark die Intention war, kollektive Arbeitsformen zu bevorzugen.

Als ein Volkstheater geplant, war die Resonanz des Publikums groß, sie wurde mit 50.000 ZuschauerInnen geschätzt. Allerdings war die Aufteilung innerhalb der 23 angebotenen Veranstaltungen von Musik und Theater unterschiedlich, die für 54 Nächte programmiert waren (vgl. Bartomeus 2010: 88)[185]. Im Sinne der Dezentralisierung gab es auch Veranstaltungen auf der *Plaça de la Virreina* im Stadtviertel *Gràcia* als Off-Grec, an dem die freien Theatergruppen *Grup 69*, *A-71*, *Fàbula rasa* und *Roba Estesa* teilnahmen (vgl. Berger 1999: 349)[186]. Von der Kritik wurde die Initiative eindeutig positiv aufgenommen und als ein neuer Schritt in der westlichen Theaterwelt angesehen (vgl. Bartomeus 1985: 63).

Doch die Einheit der AAD wurde durch den Vorschlag, sich der *Assemblea de Catalunya* einzugliedern, der größten demokratischen opositionellen Plattform des Moments, stark gefährdet (vgl. Bartomeus 2010: 88). So spaltete sich die AAD im September 1976 kurz nach Ende des *Festivals Grec* auf. Einige SchauspielerInnen und DirektorInnen schlossen sich zur *Assemblea de*

[185] Für genaue Programmgestaltung und Publikumszahlen siehe Bartomeus (1976), S. 157-163. Innerhalb des *Grec* fand auch eine Aufführung von *Tirant lo Blanc* in der Adaptierung von Maria Aurèlia Capmany statt (vgl. Baromeus 1976: 157).

[186] Zur Bedeutung und Programmgestaltung des Festival Grecs 1976 siehe Verena Berger S. 348-350.

Treballadors de l'Espectacle (ADTE) zusammen*,* die den anarchistischen Zweig der AAD repräsentierte und die ihre Aktivitäten ab 1977 im *Saló Diana*[187] entwickelte. Im Jahr darauf übernahm die Stadt Barcelona die Organisation des Festivals, das sie bis heute innehat und das so der Selbstverwaltung der Theaterleute entzogen wurde.

5. 7. El Congrés de Cultura Catalana: Kulturpolitik als Mittel der Wiederherstellung eines Landes

Vom 21. bis 27. November 1977 fand in Barcelona der Schlussakt des *Congrés de Cultura Catalana* statt, der sämtliche Gebiete der katalanischen Kultur analysierte: Sprache, Bildung, wissenschaftliche Forschung, Geschichte, soziale Strukturen, Recht, politische Institutionen, territoriale Einteilung, Ökonomie, Gesundheit, Industrie, Landwirtschaft, Tourismus, Musik, Kino, literarische Produktion, bildende Künste, Theater, Architektur und Design, Anthropologie und Folklore, Sport und Freizeit, Medien sowie Religion. Die Initiative zur Einberufung eines Kongresses zur Verteidigung der katalanischen Kultur ging 1975 auf das *Col·legi d'Advocats* zurück und fand Verbreitung in der Presse. Darauf reagierten verschiedene berufliche, universitäre Vereinigungen und Kammern. Die *Assemblea Permanent d'Intel·lectuals, Professionals i Artistes Catalans*, eines der Gründungsorgane der *Assemblea de Catalunya*, wollte einen dynamischen Kongress, an dem alle teilnehmen konnten, um die höchstmögliche Beteiligung der Bevölkerung zu erzielen (vgl. Fuster 1978: 21). In diesem Sinne kam es zur Gründung vorbereitender Sektionen in verschiedenen regionalen Standorten. Die Kongressmitglieder setzten sich aus den politischen Parteien Kataloniens, des *País Valencià*, der *Illes*, ziviler und kultureller Vereine sowie unabhängiger Personen inklusive aus *Catalunya Nord* und Andorra aus den verschiedensten Bereichen zusammen und arbeiteten fast

[187] Der *Saló Diana* wurde 1977 in der *Carrer de Sant Pau* eröffnet und bestand nur zwei Spielsaisonen. Ein Gerichtsurteil mit Zwangsräumung beendete das anarchische theatrale Abenteuer, an dessen Schließung Joan de Sagarra als damaliger *Delegat de Cultura de l'Ajuntament* von Barcelona wesentlich interessiert war. Hinter dem Unternehmen *Saló Diana* standen neben dem ADTE Mario Gas und Carlos Lucena. Eröffnet wurde der Saal mit *No hablaré en casa* von Dagoll Dagom. Weiters erschienen das *Living Theatre*, das *Centre Dramàtic de la Courneuve*, das *Teatro Experimental de Calí* (Kolumbien), *La Cuadra de Sevilla* oder der argentinische Schauspieler, Autor und Zeichner Copi (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 101f.). Theaterstücke wie *Plany en la mort d'Enric Ribera* von Rodolf Sirera, *Aula Brecht* nach Texten von Brecht, gespielt von Feliu Formosa, oder *Enrique IV* von Luigi Pirandello wurden gezeigt (ebd.: 102).

zwei Jahre an den Grundsatzerklärungen[188]. Gemeinsam mit dem Manifest des Kongresses sollten ihre Ergebnisse den zukünftigen autonomen Regierungen als Richtlinien für die Arbeit dienen. Es herrschte ein breiter Konsens unabhängig von politischen Unterschieden, dass eine aktive Art der Kulturpolitik zur Wiederherstellung der katalanischen Kultur notwendig sei. Begleitet wurde die Arbeit der Mitglieder durch fünf Kampagnen und drei Aktionen, die zur Popularisierung der Themen beitragen sollten. Zu den Kampagnen gehörten: *Campanya per la salvaguarda del patrimoni natura, Campanya per la definició del territori i la identificació lingüística, Campanya per l'ús oficial de la llengua catalana, Campanya per la revitalització dels valors populars i del folklore* und *Campanya per les Institucions*. Bei den drei Aktionen, handelte es sich um: *Acció de Teatre, Acció de Cinema* und *Acció Escolar*. In der Theateraktion wurde ein Preis für die beste Inszenierung verliehen. Ihn bekamen Ricard Salvat für *Les aigües encantades* von Puig i Ferrater[189] und das Projekt von Jordi Teixidor zu *Rebombori/2* gemeinsam. Die Aufführungen sollten bei allen dezentralisierten Abschlussveranstaltungen des Kongresses stattfinden. Aufgrund der fehlenden Infrastruktur im Theaterbereich war dies jedoch nicht immer möglich (ebd.: 149). An finanziellen und organisatorischen Schwierigkeiten litt auch die Kinoaktion. Nur die *Acció Escolar* konnte mit Schulmaterial, Kindertheater und Ausstellungen einen gewissen Erfolg verbuchen.

Die Theaterabteilung des Kongresses, die von der *Assemblea d'Actors i Directors* gebildet wurde, arbeitete eine Bestandsaufnahme der gegenwärtigen Theatersituation und den Plan einer Neustrukturierung aus. Die Arbeitsgruppen bestanden aus katalanischen, valencianischen und menorquinischen VertreterInnen, die ihre Arbeit unabhängig voneinander durchführten (ebd.: 133). Ihr Abschlussbericht war mehr ein Projekt, das von wenigen Leuten in Alacant, wo die Abschlussfeierlichkeiten stattfanden, angenommen wurde. Der Bericht konnte vielmehr als ein Weg, den die *Assamblea* einschlagen wollte, gesehen werden (ebd.: 134).

[188] Zur Einsicht der genauen Struktur des Kongresses, der Arbeit der Sektionen und ihrer Mitarbeiter siehe Fuster (1978).

[189] Puig i Ferrater ist ein Klassiker des katalanischen Theaters, der im *Teatre Nacional de Catalunya* 2006 unter der Regie von Ramon Simó zur Aufführung kam.

5. 7. 1. Rekonstruktion der Theaterstrukturen

Theater wurde als im öffentlichen Dienst stehend definiert und ein Schema für eine Erneuerung der Theaterstrukturen gemeinsam mit dem *Institut del Teatre* entworfen. Darin waren ein Projekt für ein Theatergesetz[190], der Vorschlag für eine theatrale Infrastruktur und die Grundlage eines Nationaltheaters enthalten.

Ausgehend vom Konzept der katalanischen Länder wurde die Situation im *País Valencià* beklagt, wo ein Austausch mit Katalonien oder den *Illes Balears* nur auf individueller Ebene stattfand. Grund dafür war die Nichtexistenz von Institutionen im *País Valencià* und die Angst vor einer Katalanisierung (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 125). Rodolf Sirera beschrieb die Situation des katalanischen Theaters 1975 im *País Valencià* mit folgenden Worten:

> Nosaltres vivim una mica isolats. Els nostres contactes són més de gent que escriu que no pas de gent que es replanteja el teatre d'una manera global. […] el País Valencià, on la gent no pot dir que parla català perquè s'exposa que el cremin en una falla o li tirin pedres pel carrer i on la gent ha de lluitar contra una tradició, contra un *'valencianismo bien entendido'*, contra un regionalisme, etc. Per tot això, no sé si ens és possible a nosaltres plantejar una globalitat de Països Catalans des del punt de vista del teatre. (Bortameus 1976: 103)

Nicht nur für das valencianische, sondern für das gesamte katalanische Theater musste eine neue und tiefgreifende Strukturierung laut den Verantwortlichen des Kongresses gefunden werden, wenn es seine Funktion des *servei públic* sowie eines sozial nützlichen kommerziellen Theaters erfüllen wollte. Dazu gehörten fünf Grundsatzerklärungen: das Verschwinden der vertikalen Gewerkschaftsstruktur, ersetzt durch demokratische Strukturen; das Verschwinden der Zensur jeglicher Art; die Demokratisierung der *Societat d'Autors* inklusive ihrer möglichen Auflösung in einer Gesellschaft, in der Theaterstücke als öffentliches Eigentum angesehen wurden; die demokratische Kontrolle der öffentlichen Säle, betrachtet als Bereiche der öffentlichen Dienstleistung und nicht des Geschäftes sowie die Demokratisierung, Rationalisierung und Klarheit der Gesetze zum Theater (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 147f.).

[190] Das Bemühen um ein autonomes Theatergesetz ist eine bis heute aufrechte Forderung in Katalonien, da die Subventionspolitik der *Generalitat* vielen Theaterleuten parteiisch erscheint. Am 12. November 2010 erschienen einige Kritiken über die Subventionspolitik in der spanisch- und katalanischsprachigen Presse.

Gefordert wurde für alle *Països Catalans* ein Basisnetz von *Centres Dramàtics* als öffentliche Theater, die eine umfassende Infrastruktur enthalten sollten: Theatersäle, Probenräume, Musiksäle, Bibliotheken, Ausstellungsräume, Werkstätten für Bühnenbild, Lager etc. (ebd.: 148). Auf organisatorischer Ebene wurde für die Struktur der Dezentralisierung die Schaffung von *Consells* bestehend aus Professionisten der Theaterwelt und Publikumsvereinigungen vorgeschlagen, die die einzelnen öffentlichen Theater zu verwalten hätten. Diese Dezentralisierung bis auf die Ebene der einzelnen Theater und unter Einbindung des Publikums sollte die soziale Rentabilität, die Anbindung an den „procés evolutiu de la societat" garantieren und Diskussionen zur Problematik der Sprache Raum geben (ebd.: 150). Ein *Consell General del Teatre* würde für den Austausch von Erfahrungen und Informationen der gesamten öffentlichen Theater untereinander sorgen und ein eigenes Organ, eine *Coordinadora de Consells del Teatre dels Països Catalans,* die Zusammenarbeit unter den Ländern ermöglichen (ebd.: 165). Aufgabenbereiche des *Consell General del Teatre* waren neben der Koordination auch die Etablierung der Theaterpolitik und die Garantie des Funktionierens der *Centres Dramàtics* und der *Teatres Municipals*. Zusammengesetzt sollte er aus Repräsentanten der *Consells* der einzelnen Theater sein (ebd.: 151). Was hier vorlag, war eine konsequente Demokratisierung des Projekts Theater sowie eine Kollektivierung seiner Verwaltungsstrukturen, die Institutionen weder von einzelnen Personen noch von Parteipolitik abhängig machten. Diese Entindividualisierungstendenzen entsprachen den Vorstellungen der Zeit und vor allem einer sozialistischen, kommunistischen oder anarchistischen Aufgaben- und Machtverteilung.

Aufmerksam gemacht wurde auch auf die notwendige Erneuerung und Wiedereroberung eines Publikums, das durch die Jahre der Unterdrückung vom Theater entfernt worden war. Um alle Schichten der Bevölkerung anzuziehen, sah der Kongress eine obligatorische Theatererziehung schon in den Schulen vonnöten. Diese wäre an der Universität fortzusetzen, sollte gratis sein und würde eine Einstiegsmöglichkeit in die professionelle Theaterwelt bedeuten. Die Ausbildung selbst sollte durch ProfessionalistInnen erfolgen und zur Bildung eines populären und nationalen Theaters beitragen, das folgendermaßen definiert wurde: „[el teatre popular i nacional] ha d'estar profundament arrelat a

la societat dels Països Catalans, i ha de ser una de llurs expressions" (ebd.: 153). Kunst und Wirklichkeit fielen in diesen Ideen in der Hoffnung zusammen, dass Theater Ausdrucksform einer Bevölkerung und nicht Ware auf dem freien Markt wurde. Es galt daher, dramatische Texte zu fördern sowie jegliche Arbeit der Forschung und des Experimentierens im Sinne der Erneuerung des Theaters zu ermöglichen. Auch Lehrstühle auf den Universitäten für Theaterforschung wurden angedacht, die bei der Steigerung des Interesses am Theater und der Wiedergewinnung des universitären Theaters helfen konnten (ebd.: 154).

Der Kongress arbeitete aufgrund der erwähnten Bereiche die Hauptlinien[191] eines Theatergesetzes aus, das der Dezentralisierung und Demokratisierung des Theaters in den katalanischen Ländern verpflichtet war: Darin kamen die Probleme der Infrastruktur, der Verwaltung, der Theaterpolitik, der Finanzierung und Subventionierung, der Gewinnung und Erneuerung des Publikums, der Bildung und Erziehung zur Sprache. Bis heute hat keine Verwirklichung eines solchen Gesetzes stattgefunden, das Feliu Formosa, wie er mir in einem Interview erklärte, auch als nicht mehr notwendig erachtet. Andere Themen, die der Kongress von 1977 aufwarf, sind jedoch virulent: die Erziehung zum Theater in den Schulen, die Arbeitsmöglichkeiten der Berufsgruppe an den Zentren, die Frage des intellektuellen Eigentums, das Netz der *Centres Dramàtics* oder die nicht vorhandene Koordination zwischen dem *País Valencià* und *Catalunya* durch die Kulturpolitik der PP in der *Comunitat valenciana* ab 1995. Die Bilanz dieser Politik sah am 27. 3. 2011, am internationalen Tag des Theaters, folgendermaßen aus: „En 16 anys de vida dels TGV [Teatres de la Generalitat valenciana] només s'han produït vuit obres dels anomenats nous dramaturgs valencians, i de totes aquestes produccions només una va ser en català." (Pinter 2011: 36).

5. 7. 2. Die Grundzüge eines *Teatre de Catalunya* nach dem *Congrés de Cultura Catalana*

Ein *Teatre de Catalunya* sollte dem *Comissariat d'Espectacles de Catalunya*

[191] Die genaue Strukturierung eines solchen Gesetzes befindet sich in der Resolution III des Kongresses und ist auf den Seiten 154 bis 155 nachzulesen.

unterstellt sein, das von der *Conselleria de Cultura de la Generalitat* abhinge. Ein solches *Comissariat* wäre für alle Bereiche des Theaters, Kinos und anderer Schauspiele verantwortlich. Seine Mitglieder müssten aus den diversen RepräsentantInnen der *Consells Comarcals* und aus Mitgliedern der Berufswelt sowie zivilen, gewerkschaftlichen oder politischen Organisationen bestehen und es hätte die Theaterpolitik des *Consell General del Teatre* umzusetzen (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 157). Eine Konstante bleibt in allen Forderungen des Kongresses, die größtmögliche Anzahl von Personen an den Entscheidungsprozessen zum Theater miteinzubeziehen.

Die Programmgestaltung eines *Teatre de Catalunya* sollte dem kritischen Denken dienen, vollkommen unabhängig von den öffentlichen Institutionen sein und sich im Rahmen der absoluten Meinungsfreiheit bewegen. Gefordert wurde ein Theater in katalanischer Sprache, um die, so wie es im Dokument heißt, anormale Situation des Bilinguismus nicht zu verlängern (ebd.: 159). Im Blickpunkt stand ein Theater reich an ästhetischen Formen: Unterschieden sollte eine Programmierung für eine Mehrheit im Sinne eines Volkstheaters und eines Theaters werden, das der Erforschung der szenischen Sprachen und damit einem reduzierteren Publikum gewidmet sei. Nicht zu vernachlässigen galt es das Kindertheater und Aktionen, die der theatralen Erziehung gewidmet waren. Außerdem wurde eine alternierende Programmierung der Theaterstücke verlangt, die die Praxis des kommerziellen Theaters und damit des Theaters *en suite* verhindern sollten. Denn nicht eine ökonomische Ausbeutung stand im Vordergrund, sondern die Etablierung eines Repertoires, im Sinne einer Darbietung einer Vielfalt wechselnder Theaterstücke (ebd.: 160). Das heutige *Teatre Nacional de Catalunya* erinnert mit seinen verschiedenen Theatersälen an die Pluralität des Entwurfs, wo verschiedene ästhetische Formen für verschiedene Publikumsschichten dargeboten werden. In anderen Belangen, wie der abwechselnden Programmierung, gelangen im Laufe der Zeit nur zaghafte Versuche. In welcher Sprache sich ein Nationaltheater zu präsentieren habe, war 1977 einfacher oder eindeutiger als heute, da der Marginalisierung der katalanischen Sprache entgegenzuwirken war.

5. 7. 3. Weitere Analysen und Forderungen zur Situation des Theaters

In den Anhängen zum *Àmbit Teatral* des Kongresses wurden die Standpunkte verschiedener regionaler Vertreter wiedergegeben, die lediglich eine Ergänzung in manchen Punkten darstellten.

Die Sektion des Alt Camp fürchtete zum Beispiel die Gefahr, die eine Institutionalisierung des Theaters in den Gemeinden mit sich brachte und die Zentralisierungstendenzen des Barcelonès. Sie beharrte auf einem Modell der Selbstverwaltung, das Theater von Theaterleuten verwalten ließ und in dem die öffentlichen Stellen nur die notwendigen Geldmittel zur Verfügung stellten (ebd.: 172). Diese subventionierten und selbst verwalteten Theater waren der Suche nach dem Kontakt mit dem Publikum verpflichtet. Andere verstanden ein Theater der Basis, verwandt dem katalanischen Modell der Amateurtheater, als die mögliche Form, Theater wieder in der Gesellschaft zu verwurzeln und eine Alternative zu Kino und Fernsehen zu sein (vgl. 174). Die *Comarques* von Vallès und Maresme gingen in ihren Anschauungen so weit, die *Premis* für Theaterstücke abzuschaffen, da ihre Funktion nur als Ersatzhandlung angesehen wurde. Denn in einer normalisierten Situation sei die Publikation eines/r Autors/in nichts Besonderes mehr und die Zunahme der kollektiven Textproduktion von SchriftstellerInnen, RegisseurInnen und Gruppen machte die Theaterpreise überflüssig (ebd.: 192).

Bei den Überlegungen der Theaterabteilung des Kongresses handelte es sich um konsequente dezentrale, populäre und kollektive Forderungen, die alles Individuelle negierten, wie z. B. die Frage der Autorenschaft als veraltet dargestellte Ideologie bewies. Andererseits ging es um tatsächlich eingetretene Befürchtungen. Die Konzentrierung des Theaters auf Barcelona steht bis heute kontinuierlichen Versuchen gegenüber, Theater dezentraler zu gestalten. Als Alternativen einer Entwicklung bezeugen diese Ausführungen das Denken eines Teils von Theaterleuten, die sich in der Opposition zu den entstehenden Theaterinstitutionen befinden werden.

5. 8. Synthese

Die während der gesamten Diktatur bestehende Zensur und die damit zusammenhängende schwierige Außenprojektion des *teatre independent* verhinderte eine gewisse Professionalisierung der Gruppen. Ausnahmen waren *Els Joglars* mit ihren kollektiven Produktionsbedingungen und später *Els Comediants.* Der Verzicht auf die Sprache gestaltete sich als vorteilhaft für ihre Präsentationen. Da die Sprache nicht als Medium für die Kommunikation genützt wurde, konnte sie auch nicht für die Zensur verdächtig sein. Die höhere Zahl der Aufführungen erreichte ein breiteres Publikum und erzielte bessere Erfolge, während das auf literarischen Texten basierende Theater in eine marginalisierte Stellung trotz einzelner Erfolge geriet.

Für den Kritiker *Pérez de Olaguer* zeichnete sich 1970 mit dem *Festival Cero de Sant Sebastià*[192], das das erste Festival der freien Theatergruppen in Spanien darstellte, auch das Ende des *teatre independent* ab (vgl. Pérez de Olaguer 2003: 53). Grund waren die Zukunftsüberlegungen für das Theater. Es begann eine Zeit der Professionalisierung, die mit der Forderung einherging, vom Theater leben zu können und nicht mehr nur vor einem reduzierten Publikum zu spielen. Eine Normalisierung des Theaters wurde in einem ökonomischen Sinn gefordert. In diesem Zusammenhang stand ab 1970 auch die Übernahme von Institutionen, wie dem *Institut del Teatre* mit Hermann Bonnín oder der gescheiterte Versuch von Salvat mit dem *Teatro Nacional de Barcelona,* um vom traditionellen System aus für die Freiheit der Kunst zu agieren. Veraltete Strukturen aufzubrechen oder zu ersetzen, war auch Ziel ziviler Selbstorganisationen in Form der *Assemblea*. Die ersten demokratischen Jahre boten neue Möglichkeiten dazu. Zu erwähnen sind das Festival *Grec 76*, die Eröffnung des *Saló Diana* durch die *Assemblea de Treballadors de l'Espectacle*, die Professionalisierung des *Teatre Lliure* oder die Formulierung von Zukunftsvorschlägen durch den *Congrès de Cultura Catalana.* Andererseits kam es zur Schließung des *Teatre Poliorama* oder des *Teatre Capsa* 1976, die auf die dramatische Situation des professionellen Theaters in Barcelona

[192] Durch das Verbot von einigen Aufführungen, unter ihnen *Kux, my lord* von Josep Maria Muñoz Pujol, das von der *Companyia Adrià Gual* gezeigt werden sollte, kam es zu Diskrepanzen und Protesten, die zum Abbruch des Festivals führten (vgl. Pérez de Olaguer 2003: 52 f.).

hinwiesen. Der Solidaritätsstreik mit den *Joglars*, der durch die Affäre *La torna*[193] hervorgerufen wurde, zeigte schließlich, wie sehr juristische Maßnahmen obsolet waren, die Zivilpersonen unter Militärgericht stellten. Wofür gekämpft wurde, musste ab 1978 unter den neuen Bedingungen aber erst in die Realität überführt werden.

Auf der ästhetischen Ebene manifestierte sich das Engagement einer Bewegung, die in ganz Europa unter der Generation der 68er bekannt wurde, in unterschiedlichen paratheatralen Ausdrucksformen, der Einbeziehung außertheatraler Elemente, der Einladung des Publikums sich im Theater freier zu bewegen oder darin, das Theater auf die Straße zu tragen. Ausgangspunkt und Ziel der dramatischen Darstellung entfernten sich vom literarischen Text. Das Experiment mit den innovativen Formen war eine Gegenbewegung zu den realistischen Tendenzen im Theater. Es sollte nicht auf einem realistisch dekorierten Bühnenraum stattfinden, sondern in einem freien Raum, der der Szenografie überlassen wurde oder das Schauspiel dem/r Regisseurin überantwortete. Eine neue Vorstellungswelt äußerte sich in neuen Produktionsformen. Denn das was gesagt werden wollte, fand nicht immer literarische Vorlagen dafür. Der Vorrang wurde den eigenen Ideen gegeben, ohne auf Texte von AutorInnen zurückzugreifen, die als bürgerlich und veraltet angesehen wurden. Individualität sollte sich einem kollektiven Prozess unterordnen, wodurch es auch zu dem oft zitierten Bruch mit den AutorInnen

[193] Das Stück *La torna* basierte auf der Exekution des militanten Anarchisten Salvador Puig Antich und des vermeintlichen Polen Heinz Chez, eigentlich Deutschen namens Georg Welzel, im Jahre 1974 durch die *garrote vil*. Die *garrote vil* war eine unter der Francodiktatur praktizierte Exekutionsart, die durch eine Art Schraubstock das Brechen der Nackenwirbel erzeugte und damit zum Tod führte. *La torna* wies in seinem Titel auf einen Begriff aus dem Warenhandel hin und kann mit „Restwert" übersetzt werden. Eine Summe Geldes bestimmt das genau vereinbarte Gewicht der Ware. Wenn nun die Ware dieses Gewicht nicht erfüllt, wird der fehlende Rest durch ein zusätzliches Stück ergänzt, um die vereinbarte Leistung zu erreichen. Damit wollte das Theaterstück zeigen, dass der Tod von Heinz Chez nur kompensatorisches Element für das Todesurteil des katalanischen Anarchisten Puig Antich war. Am 7. September 1977 wurde *La torna* in Barbastro uraufgeführt, nachdem es die noch verpflichtenden Zensurbestimmungen durchlaufen hatte. Doch das Verbot des Stücks durch die Militärbehörde nach 40 Vorführungen verhinderte eine geplante Aufführung im *Teatre Romea*. Albert Boadella, als artistischer Leiter der Gruppe *Els Joglars*, wurde vor einen Militärrichter zitiert und inhaftiert (vgl. Boadella 2004: 276). Die Inhaftierung Boadellas löste Kundgebungen in den Medien, Solidarisierungserklärungen der Universitäten, politischer Parteien, ziviler Vereinigungen und Demonstationen in den Straßen Barcelonas aus. Der Künstler wurde zum Symbol für den Kampf um die freie Meinungsäußerung. Die Proteste gipfelten in einem Generalstreik der Theater, von den Vergnügungsparks bis zum *Gran Teatre del Liceo*, der Oper Barcelonas. In seiner Autobiographie *Memorias de un bufón* schilderte Boadella diese Affäre sowie seine Flucht nach Frankreich.

kam. Da Theater im Kampf gegen die Diktatur stand, wurden Positionen eingenommen, die durch ihre ideologischen Konnotationen nützlicher für diesen Zweck schienen. Die Wirklichkeit galt es im Sinne einer besseren Welt gemeinsam und im Kollektiv zu verändern. Jordi Teixidor bezeichnete seine Generation als pragmatische, die sich der verschiedensten Mittel bediente: „Teníem moltes coses a dir, i els recursos nous i les teories noves ens proporcionaven mitjans per dir-les. [...] el teatre era una manera de dir coses, i un s'hi dedicava quan tenia coses a dir." (Gomis/Graells/Teixidor et al. 2001: 142) Ramon Gomis ergänzte, dass aufgrund der fehlenden großen Schauspielerpersönlichkeiten sein literarisches Theater aus vielen Figuren bestand. Wie für einen Chor schrieb er mehrere kleine Rollen, da auch die Zeit für das Einstudieren fehlte. Das zahlreiche Personal mit kurzen Szenen und didaktischer Prägung verursachten einen forumartigen Eindruck einer Debatte. Außerdem eliminierte er die Einteilung in drei Akte in seinen Texten und verstand Theater als Spektakel (ebd.: 144), als Repräsentation.

Theater als kulturelles Gut fing bei den Amateurtheatergruppen an, bezog die Lehre mit ein und reichte bis zu den Lehrstühlen und Forschungsstellen an den Universitäten. Beschäftigung mit Theater konnte für ein soziales Engagement dienen, da es als gesellschaftliches Instrument verstanden wurde. Die verschiedenen Gruppierungen wollten Theater nicht als Unterhaltung sehen, sondern als etwas, was zur Erneuerung einer Gesellschaft beitrug, revolutionär war und Alternativen aufzeigte. Gestritten wurde für die gesellschaftliche Anerkennung von Theater und seine Notwendigkeit im Kulturleben, um Kritik an den Machtverhältnissen zu üben und soziale Verhältnisse zu beschreiben. „[...] penso que jo el que volia dir era una veritat, la veritat política davant d'una altra veritat política, que era la franquista" (ebd.), beschreibt Gomis seine Intentionen. Die ZuschauerInnen wurden daher nicht als KonsumentInnen wahrgenommen, sondern als politische Subjekte, mit denen über die realen Verhältnisse debattiert wurde. Was auf der Bühne gezeigt wurde, sollte nicht 'Theater' sein, sondern wollte sich als Realität verstanden wissen. Zwischen privatem und öffentlichem Leben gab es in dieser romantischen Ansicht keinen Unterschied mehr. Die SchauspielerInnen vermittelten nicht die Ideen von jemandem, vielmehr standen ihre Überzeugungen zur Disposition. In seiner

populären Form wollte Theater Fest und Waffe gleichzeitig sein. Dass viele der ProtagonistInnenn dieser Zeit jedoch nicht während der Jahre der Demokratie in ausreichendem Maße in die institutionellen Gestaltungsmöglichkeiten miteinbezogen wurden, hing auch mit der Machtübernahme einer konservativen Partei in Katalonien zusammen. Sie sah in den Hippies der späten 60er und 70er Jahre nicht jene Leute, mit denen Politik zu machen war. Jordi Teixidor beschreibt die Ursachen für die theatrale Entwicklung und die Marginalisierung seiner Generation in der Zukunft:

> [...] n'he plantejat possibles indicis i possibles motius d'una hipotètica marginació. Un dels moments – un moment relacionat amb un altre – que més m'ha fet pensar sobre com havia evolucionat el teatre a partir del Grec-76. Recordo que estàvem allà – tot i que no recordo què representàvem aquella nit – i que vaig coincidir amb un gran polític català, que en aquell moment encara no era president de la Generalitat, i vaig parlar un moment amb ell, per dir-li que estaria molt bé que hi fes anar la seva gent, ni que fos com a públic. Després d'un temps, vaig recordar aquest fet, i va ser precisament quan van fer venir en Flotats de París, i ja es veia com anava la política teatral d'aquest país. I la reflexió que em vaig fer és: imagineu-vos entrar en el Grec, al passeig de la Rosaleda, ple de hippies fumant porros i fent les seves manipulacions de filferro, de joies, i venent-les, i a baix representant-se Roses roges per a mi, i el cartell del Grec que no tenia quatre barres, sinó quatre braços amb el puny tancat. Vaig arribar a la conclusió que, en aquell moment, es va decidir que, amb aquella gent que estava implicada en allò, no es podia fer el teatre català. I, com més hi he reflexionat, més penso que realment va ser així. (Benet i Jornet/Gomis /Molins et. al. 2010: 143f.)

In diesem Sinne blieb die Forderung zu Zeiten der Demokratie aufrecht, mit dem das Manifest zum Internationalen Tag des Theaters 1976 schloss: „'El Teatre, com la llibertat, pot ser condemnat a mort; però el teatre, com la llibertat, pot ser conquerit'." (Vidal 1976: 28)[194] Die neuen szenischen Räume, die erobert werden wollten, verlangten jedoch nicht ausschließlich nach dem Freien, wenn sie in den verlangten Institutionen keinen Platz fanden. In den 80er Jahren entstand eine Reihe von Alternativsälen, die als Minitheater neben

[194] Das Manifest zum Internationalen Tag des Theaters von 1976 zeigt in seinen Punkten sehr genau, worum es in den 70er Jahren zu Beginn der Demokratie in Katalonien ging:„● rebuig de la visió idealista del teatre i de la professió; ● tots els professionals, en lluita per tal d'impedir la mort imminent del teatre a Catalunya, s'adrecen a tots els ciutadans; ● la cultura és patrimoni de la col·lectivitat i, per tant, un dret de tots els ciutadans que ha de ser garantit inexcusablement per les institucions públiques; ● el teatre, considerat com un servei públic, és també l'exigència d'una societat democràtica en la qual els drets d'expressió, reunió i manifestació siguin exercits i efectivament reconeguts; ● les solucions han de ser arbitrades pels mateixos professionals: Teatre Municipal, Teatre de Catalunya sorgit de l'acció mancomunada de totes les diputacions, una Llei del Teatre que respecti el dret de cada poble a organitzar autònomament la seva vida teatral i cultural; ● reivindicació d'un teatre públic, pagat per la col·lectivitat i gestionat pels professionals i pels ciutadans." (Vidal 1976: 28).

den professionellen oder institutionalisierten Sälen agierten.

6. Die Institutionalisierung des Theaters in den 80er und 90er Jahren

6. 1. Ein Überblick

Der *Congrés de Cultura Catalana*, dessen Mitglieder sich noch nicht nach Parteizwängen gerichtet hatten, zeigte mit seinen Grundsatzpapieren, wie entscheidend die Rolle der Kultur für den Wiederaufbau Kataloniens angesehen und wie sehr die Politik zur Konstruktion von kulturellen Institutionen aufgefordert wurde. Generell kann von einer breiten Basis in der Bevölkerung ausgegangen werden, die die Restaurierung der Kultur und Sprache als wesentlich in Katalonien betrachteten[195] und eine Verbindung zwischen Kultur und Identität herstellten.

Die ersten demokratischen Wahlen 1980 brachten einen Sieg der konservativen, nationalen *Convergència i Unió* (CiU). Max Cahner, *Conseller de Cultura,* eine Art Kulturminister dieser ersten Regierung der *Generalitat* nach dem Autonomiestatut von 1979, betonte im Prozess der nationalen Rekonstruktion vor allem die kulturelle Aktivität des Theaters. Die große Aufmerksamkeit, die man/frau in sogenannten konsolidierten Ländern dem Theater widmete, galt es umso mehr in einem Land auf das Theater zu konzentrieren, das sich auf einem Weg der linguistischen Normalisierung befand (vgl. Flotats 1989: 15). Sprache, Theater und Identität wurden so von Beginn an miteinander verknüpft. Wichtig war es, katalanisches Theater in höherem Ausmaß zur Verfügung zu stellen, damit das Katalanische als Aufführungssprache normalisiert und damit benützt wurde. Innerhalb von neun Jahren etablierten sich als sichtbares Zeichen der Dynamik des Sektors vier Theaterprojekte:

- Das 1976 gegründete *Teatre Lliure* bekam als eines der ersten Theater, in dem sich die ProfessionistInnen des unabhängigen Theaters integrierten, regelmäßige Subventionen durch die katalanische Regierung und die Stadtverwaltung (vgl. Orozco 2005: 506).
- 1981 mietete die *Generalitat* das *Teatre Romea*, ein privates Theater, das

[195] Crameri verweist in ihrem Buch zur nationalen Identität Kataloniens darauf, dass auch nicht katalanischsprachige Bevölkerungsgruppen durch ihren Kontakt mit dem Katalanischen, durch dessen symbolhafte Bedeutung des Widerstands gegen das Francoregime und durch seine enge Assoziation zur Demokratie für eine kulturelle Autonomie Kataloniens eintraten (vgl. Crameri 2008: 27).

traditionellerweise die Bühne des katalanischsprachigen Theaters war und machte es zur *Direcció General de Teatre* (vgl. Nadal 2005: 22). Es entstand damit das *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* mit Sitz im Romea, das sich als Nationaltheater verstand (vgl. Berger 1999: 309).

- 1984 sollte *La Companyia Flotats* im *Teatre Poliorama* in seinem Repertoire universales Theater mit autochthonem Theater verbinden (vgl. Orozco 2005: 507).
- 1985 wurde der *Mercat de les Flors* gegründet, als Projekt der Stadt Barcelona, welches den szenischen Künsten, inklusive dem Tanz, gewidmet war (ebd.: 506) und ihnen Raum bot, ohne selbst eine Theatergruppe zu besitzen.

Zu Beginn der 90er wurden zwei große institutionelle Projekte geplant und gegen Ende der 90er bzw. zu Beginn des neuen Jahrtausends durchgeführt: Das eine war *La Plaça de les Arts* mit dem *Teatre Nacional de Catalunya* (TNC)[196] und dem *Auditori* und das andere L*a Ciutat del Teatre*, das das *Lliure del Montjuïc*, das *Institut del Teatre* und den *Mercat de les Flors* umfasste. Das *Institut del Teatre* übersiedelte 2000 in die Theaterstadt und erhielt dort eine Fläche von 20 000m2. Das neue *Teatre Lliure*, dessen Räume in seinem Bezirk Gràcia sehr beschränkt waren, bekam 2001 den renovierten *Palau d'Agricultura* im selben Komplex.[197] Das *Teatre Romea* wurde 1999 wieder privat geleitet und 2001 in die *Fundació Romea* für die szenischen Künste umgewandelt (vgl. Nadal 2005: 22). Die Definition seiner Arbeitsbereiche überschnitt sich teilweise mit denen des TNC, und auch der Leiter des *Romea* ab 1988, Domènec Reixach, löste 1998 den Direktor des TNC Josep M. Flotats ab (ebd.).

Was in Barcelona in der Zeit von 1980 bis ins neue Jahrtausend hinein zu beobachten war, war vor allem eine Institutionalisierung des Theaters. Es gab einen politischen Willen für eine Normalisierung des katalanischen Theaters und seiner Spielstätten, der mit dem Sieg der Sozialisten unter Felipe González

[196] Obwohl das Projekt bereits 1988 der Generalitat präsentiert und von dieser akzeptiert wurde, ging das TNC erst 1996 aufgrund des verspäteten Baubeginns in Betrieb.

[197] Architekt des neu gestalteten *Palau d'Agricultura* war Manuel Núñez, mit dem Fabià Puigserver das Projekt plante, es selbst aber nicht mehr verwirklicht sah. Er starb am 30. 7. 1991 an Aids.

1982 begann und von der Regierung Pujol von 1980 bis 2003 mit einer nationalen Ideologie aufgeladen wurde. Franco hatte eine Privatisierung des Barceloniner Theatersystems bewirkt, er hatte das Theater kastilisiert und AutorInnen verboten. Reaktion darauf war eine kulturelle Revolte gegen die Ungerechtigkeit gewesen. Die Erinnerung an den Widerstand bildete damit die unumstößliche Basis eines jeglichen kulturellen Wiederaufbaus. Josep Palau i Fabre sprach von einer *Revolució Cultural Autònoma*, die Katalonien für ihn darstellte, da es sich durch seine Kultur neu zu erschaffen verstand:

> Vull dir que el fet que Catalunya hagi renascut dues vegades seguides a partir de la seva llengua i de la seva cultura, determina de manera indefectible tot el condicionament ulterior del país. (vgl. Bartomeus 1976: 346f.)

Den politischen Willen, der hinter diesen Projekten und vor allem dem des *Teatre Nacional* stand, erklärte Jordi Pujol, der Präsident der *Generaltitat*, folgendermaßen:

> M'agradaria que tothom entengués que l'esforç que per a la Generalitat representa el Teatre Nacional és el senyal més clar que darrere el Govern hi ha realment un projecte polítc, hi ha una voluntat d'anar més enllà de la meva administració i gestió de recursos. (Flotats 1989: 8)

In diesem Bewußtsein, etwas aufzubauen und etwas zu hinterlassen, was über die Regierungszeit Pujol hinaus angelegt war, gestaltete die konservative Partei ab den 90er Jahren ihre Theaterpolitik mit Großprojekten, die die Idee des Denkmals nicht ausschlossen. Das Interesse an den Gebäuden und der urbanen Gestaltung bekundetete auch die sozialistische Stadtregierung mit ihrem Bürgermeister Pasqual Maragall: „Unir la voluntat de fer ciutat física amb la de fer ciutat moral, o cultural, em sembla molt simbòlic de la Barcelona actual." (Flotats 1989: 12) Vertraut wurde dabei oft mehr den gefeierten *homes universals*, den großen Künstlerpersönlichkeiten, wie Josep Maria Flotats und weniger der Kreativität der unabhängigen, kollektiven Theatergruppen, die ihre Faszination aus anderen Traditionen und Erfahrungen bezogen. Der Theatersektor war großteils progressiv, der Linken verbunden oder zumindest antifaschistisch. Zwei politische Haltungen sind hier zu erwähnen: die des PSUC, des *Partit Socialista Unificat de Catalunya*, ein Name, den die kommunistische Partei Kataloniens damals führte und die AnarchistInnen, mit denen sich die SozialistInnen verbunden fühlten. Laut Guillem-Jordi Graells, katalanischer Philologe und Co-Direktor des *Teatre Lliure* gemeinsam mit Lluís

Pasqual von 1998 bis 2000, fühlte sich zu diesem Zeitpunkt niemand als Pujol-Anhänger (vgl. Graells 2005: 545).

In den folgenden Kapiteln wird die Entwicklung von drei Projekten, zu denen das *Teatre Lliure*, das *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* und die *Companyia Flotats* gehören, genauer diskutiert, da sie die Idee des Nationaltheaters in embryonaler Form beinhalteten.

6. 2. Das *Teatre Lliure*

1976 stellte die Kooperative *La Lleialtat* dem Projekt von Lluís Pasqual, Pere Planella, Fabià Puigserver, Carlota Soldevila, Muntsa Alcañiz, Imma Colomer, Anna Lizaran, Lluís Homar, Josep Minguell, Fermí Reixach, Domènec Reixach, Joaquim Lesina, Antoni Sevilla u. a. das ehemalige Theater des Arbeitervereins in der Straße Monseny in Gràcia zur Verfügung. Bereits 1957 musste das Amateurtheater der *Lleialtat* mit nicht mehr als 300 Sitzplätzen schließen, das seit den 30er Jahren Stücke von Carlos Arniches bis Rusiñol oder Sagarra aufgeführt hatte (vgl. Barranco 2010: 36). Die Ziele des Kollektivs *Lliure*, organisiert in einer *Societat Cooperativa* mit zehn SchauspielerInnen, drei RegisseurInnen, zwei TechnikerInnen und einem Verwaltungsteam (vgl. Institut del Teatre 1983: 33), bestanden darin, ein fixes Theater und ein Repertoire mit festem Ensemble zu gründen, um eine Professionalisierung der freien Theatergruppen zu erreichen. Es stellte damit die stabilste und anspruchsvollste Initiative des *teatre independent* seit der Gründung der EADAG und des GTI dar (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 120). Den gesamten Produktionsprozess und die Programmgestaltung eines fixen Saales sollten die SchauspielerInnen von Anfang bis Ende verfolgen können. Im Gegensatz zu den *Joglars* und den *Comediants* wollte das Kollektiv des *Lliure* aber kein Kreativtheater, sondern ein Repertoiretheater als Produktionszentrum des Landes sein, mit eigener Tischlerei, Dekoration, einem eigenen Maler- und Kostümbetrieb (vgl. Bartomeus 2010: 89). Als Vorbild konnte das 1947 gegründete *Piccolo* Theater von Giorgio Strehler in Mailand gesehen werden. Auch dort handelte es sich um die Arbeit eines Kollektivs, das mit festem Esemble subventioniert wurde und Ambitionen eines öffentlichen Theaters

zeigte. So wie das *Piccolo* Theater nach dem Zweiten Weltkrieg wollte das *Lliure* nach dem Franquismus etwas Neues schaffen und Kultur rekonstruieren (vgl. Pasqual 1993: 64).

Zum ersten Mal eröffnete in Spanien ein behördlich genehmigtes und unkonventionell geführtes Projekt, das der Vielfalt des Theaterspiels gewidmet war und von der Ideologie des *teatre independent* abstammte. 1986, zum zehnten Geburtstag des *Lliure*, wurde das Konzept des öffentlichen Theaters seit der Anfangszeit erklärt:

> 'El Teatre Lliure s'ha definit, des del primer moment, com un teatre privat amb vocació de teatre públic. Aquesta aparent contradicció ha estat plenament assumida. D'una banda aquesta situació [inicial] era producte d'una circumstància històrica determinada. 1976 cap institució no era capaç d'assumir un teatre públic i menys encara en el sentit que el Teatre Lliure el plantejava. […] Aquesta vocació no l'hem abandonada mai, ans bé tot al contrari. L'hem anat construint al llarg dels anys. […] Perquè sempre hem entès que un teatre públic havia de sorgir d'una experiència amb el públic i d'un raonament fonamentat en la pràctica del teatre [...]' (Pasqual 1997: 20)

Zur Philosphie des Hauses zählte es, das Theater als *servei públic* in seiner sozialen Rolle zu erkennen. Es war aber nicht mehr eines, das nach wissenschaftlichen Konzeptionen kreiert wurde und daher eine geringe Zahl von ZuschauerInnen ansprach, sondern ein Theater als „Kunst für alle" wurde postuliert (vgl. Puigserver 1985: 64). Das Dogma, dass Theater die geschichtlichen Verhältnisse zu repräsentieren hatte und durch seine Intellektualität das Publikum zu neuen Erkenntnissen brachte, wurde zugunsten einer lustvolleren und einfacheren Philosophie aufgegeben:

> [...] hacer un teatro […] donde una comunidad se reúne para escuchar y disfrutar libremente de aquello que unos individuos, que forman parte de la propia comunidad, les proponen y que se desprende, de una manera natural, de las necesidades y el instinto de superación de todos ellos. (ebd.: 64)

Die Gemeinschaft des Publikums wollte hier genießen und sich dem Alltag entziehen können. Wesentlich war für den Bühnenbildner Fabià Puigserver dafür das Konzept eines offenen Raums. Jedes Theaterstück sollte so seine eigene adäquate Bühnenformation erhalten. Nicht mehr die italienische Bühne dominierte, sondern eine multifunktionale Szenerie, die bereits in der EADAG mit dem runden Raum der *Cúpula* propagiert worden war und ein anderes Verhältnis zwischen Publikum und SchauspielerInnen schaffte. Als

Sprechtheaterbühne lag der Schwerpunkt auf den Werken der Weltliteratur übersetzt auf Katalanisch, womit sich das Theater eine herausragende Rolle in den Theaterverhältnissen der Stadt erarbeitete. Zur Zeit der Eröffnung des *Lliure* existierten nur noch sieben Theatersäle in Barcelona. Zu ihnen gehörten das *Teatre Romea*, *Barcelona*, *Apolo*, *Español*, *Victòria*, *Talia* und *Villarroel*, von denen nur zwei auch auf Katalanisch inszenierten, nämlich das *Villarroel* und das *Romea*. So galt das *Lliure* als katalanisches Nationaltheater, das die Initiative der ADB und der EADAG weiterfortsetzte:

> El Lliure va oferir a un ample sector social sense teatre allò que en condicions normals hauria d'haver dut a terme un Teatre Nacional: la relectura i desempolsinament dels clàssics per saber si encara ens servien, per saber de les seves possibles virtuts contemporànies. […] També pel que fa referència a l'organització interna, el Teatre Lliure se'ns apareix com un model admirable: treball a l'entorn d'un espai estable (amb tota la dinàmica creativa que això suposa), continuitat, dedicació exclussiva o preferent dels seus components, racionalització de costos, obertura progressiva a la professió, definició d'estil, etc... (Mesalles/Ollé 1988: 8)

Allerdings stand in starkem Widerspurch zu einem postulierten Nationaltheater, dass sich die Leitung des *Lliure* bald von den Werken katalanischsprachiger DramatikerInnen abwandte und auf internationale Dramatik unter der künstlerischen Hegemonie des/r Theaterregisseurs/in setzte: „Al llarg dels primers 11 anys de la seva existència, el Teatre Lliure ha assolit abastament els objectius que es proposava. Queda, però, un espai verge: el teatre contemporani." (ebd.) Anders gesagt, handelte es sich um eine Rückkehr zur Qualität, die der Innovation vorgezogen wurde (vgl. Institut del Teatre 1983: 19).

Eröffnet wurde das Theater mit dem Stück *Camí de nit 1854. Espectacle sobre Josep Barceló i el bieni progressista (1854-1856)* von Lluís Pasqual, in der Tradition des Dokumentartheaters stehend, über den aus Mataró stammenden Anarchisten Josep Barceló. 1978 wurden zwei Stücke katalanischer Provenienz gezeigt: *Amb vidres a la sang* von Miquel Martí i Pol und *L'armari en el mar* von Joan Brossa. Erst 1981 wurde wieder ein katalanisches Gegenwartstheater mit *Operació Ubú*[198] von Albert Boadella im Lliure aufgeführt. Ricard Salvat kritisierte diese Tendenz heftig, indem er darauf hinwies, dass das *Lliure* das

[198] Es handelt sich dabei um eine Satire auf den damaligen Präsidenten der *Generalitat Jordi Pujol*, der mit Hilfe der Methode des Psychodramas von seinen Ticks und von seinem Größenwahn befreit werden soll. Als Hintergrundtext im Sinne des *A-soggetto*-Prinzips des *Teatre Viu* wird dabei der *Ubu, roi* von Alfred Jarry verwendet.

höchst subventionierte private Theater der Zeit war, jedoch kaum katalanische AutorInnen inszenierte (vgl. Salvat 1983: 80). Auch Josep M. Benet i Jornet war irritiert über den offensichtlichen Mangel an Interesse an aktuellen katalanischen TheaterschriftstellerInnen:

> [...] quan deixant de banda un primer espectacle inaugural molt ben presentat però d'estructura i de diàlegs febles, el Lliure va renunciar a la creació col·lectiva i va dedicar els seus esforços, decididament, al teatre de text en el sentit tradicional del mot, la subsegüent bandejada de la dramatúrgia viva del país, el menyspreu davant d'aquesta, explicitat de forma franca i oberta, va esdevenir més espectacularment obvi, i la bufetada va ressonar de manera més aclaparadora. (zit. n. Feldman 2009: 112)[199]

Auf die Kritik reagierend, meinte Fabià Puigserver 1985, dass das Lliure keine Stücke katalanischer AutorInnen zu finden wusste, die in ihrer sozialen und ästhetischen Linie lagen (vgl. Puigserver 1985: 65). Diese Aussage machte auch deutlich, wie wenig die eigenen AutorInnen geschätzt wurden und wie gering das Vertrauen war, das in ihre Möglichkeiten gesetzt wurde. Dagegen diente das Welttheater als Quelle, um mit einem eigenen Stil von Inszenierung, Interpretation und der Schaffung eines treuen Publikums, Theater auf Katalanisch mit nationalem Charakter zu schaffen (vgl. ebd.).

Bis 1987 wurden nur fünf Werke katalanischer AutorInnen inszeniert. Dazu gehörten die bereits erwähnten Stücke *Amb vidres a la sang* (1978) von Miquel Martí i Pol, *L'armari en el mar* (1978) von Joan Brossa und *Operació Ubú* unter der Regie von Albert Boadella sowie weiters *Primera historia d'Esther* (1982) von Salvador Espriu und *L'heroe* (1983) von Santiago Rusiñol, die beide als Koproduktionen mit dem CDGC entstanden. *La dama enamorada* (1982) von Joan Puig i Ferreter wurde als Gastspiel der *Companyia Teatre l'Escorpí* am *Lliure* gezeigt (vgl. Departament de Cultura 1992a: 39). Erst ab 1987 begannen auch katalanische Gegenwartsstücke auf der Bühne kontinuierlicher sichtbar zu werden, so *El 30 d'abril* von Joan Oliver und 1988 *El manuscrit d'Alí Bei* von Josep Maria Benet i Jornet (vgl. Benach 2010: 33). Benets Stück wurde unter der Regie von Josep Montanyès erstaufgeführt und erzählte das Leben Domènec Badias, eines Spions für den spanischen Premierminister Manuel Godoy während des frühen neunzehnten Jahrhunderts. Es folgten drei weitere

[199] Das Zitat stammt aus dem unveröffentlichten Manuskript *Caiguda i resurrecció del text teatral (notes sobre una època)* von Josep M. Bonet i Jornet aus dem Jahre 2004.

Stücke von Benet im *Lliure*: die Komödie *Ai carai!* 1989, inszeniert von Rosa Maria Sardà als Koproduktion mit dem *Centre Dramàtic de la Generalitat*, *E. R.* 1994 wieder unter der Regie von Montanyès und *L'habitació del nen* 2003, inszeniert von Sergi Belbel (vgl. Feldman 2009: 114). *Titanic 1992* von Guillem-Jordi Graells und *Capvespre al jardí* von Ramon Gomis setzten die Anzeichen einer Veränderung Ende der 80er Jahre fort. 1988 wurde das *Teatre Lliure* zu einem öffentlichen Theater durch die Gründung der *Fundació Lliure-Teatre Públic de Barcelona* umfunktioniert. Damit hatten sich die katalanischen Institutionen in das *Lliure* inkorporiert, obwohl dieses als private *Fundació* weiterexistierte und die Ambitionen des Theaters, ein öffentliches Theater zu sein, in die Realität umgesetzt. Bru de Sala erklärte das Verhältnis privat/öffentlich:

> […] el director és nomenat per la pròpia companyia, responsable només de la seva programació i la seva línia davant del públic, no davant l'administració. Teatre públic doncs per vocació, teatre privat per la gestió." (Bru de Sala 1994: 56)

Die starke Neigung zu internationaler Theaterliteratur während der ersten drei Jahrzehnte seines Bestehens, unter ihnen Brecht, Shakespeare, Büchner, Molière, Tschechov, Genet oder Goldoni, paarte sich mit den Ambitionen Pasquals sämtliche Formen der szenischen Künste, wie Tanz, Lieder, Musik oder paratheatrale Ausdrucksformen, wie *music hall*, Zirkus, mimisches Theater und andere kulturelle Sektoren, wie Poesie, Kino oder Video in die Programmgestaltung aufzunehmen (vgl. Pasqual 1997: 6). Erst mit der Übernahme von Àlex Rigola 2003 gab es eine deutlichere steigende Sympathie für das katalanische auf Texten beruhende Theater. Seit 2007 findet im Rahmen des Zyklus *Radicals Lliure* auch eine junge Generation der katalanischen Gegenwartsdramatik Platz am Theater, die riskante, alternative Konzepte anbietet. Durch die Streichungen im Kulturbereich 2011 musste jedoch auf die internationale Präsenz während des Zyklus', der nur mehr vierzehn Tage dauerte, verzichtet werden bzw. ist ein Weiterbestehen des Zyklus in dieser Art ab 2011/12 fraglich geworden. Geplant ist gemeinsam mit anderen Theatern und Institutionen, wie *La Seca, l'Institut del Teatre, el CoNCA* und *el Mercat de les Flors* ein Festival für die neuen szenischen Sprachen mit dem Namen NEO (*Noves Escenes Obertes*) zu errichten. Während des ganzen Jahres werden neben der normalen Programmierung sogenannte *Assaigs oberts* angeboten,

die die gezeigten Stücke in veränderter Inszenierung und Darstellung von SchülerInnen des *Institut del Teatre* gratis für die ZuschauerInnen aufführen. Damit integriert das *Lliure* die neuen kreativen Stimmen, „que tindran molt més fàcil de superar l'abisme habitual entre la formació a les aules i la pràctica professional" (Pasqual 1997: 7), wie es Pasqual in *Un Projecte de Ciutat del Teatre*[200] gefordert hatte.

Im Jahre 2000 inszenierte Lluís Pasqual *L'hort dels cirerers* von Tschechov im *Teatre Lliure de Gràcia*. In dem emblematischen Stück über den Untergang der russischen Aristokratie, die sie sich gegen jegliche Veränderung wehrt, hielt Madame Ljuba Ranjewskaja, interpretiert von Anna Lizaran, eine emotionale Rede für die Verteidigung ihres Kirschgartens, der aufgrund finanzieller Schwierigkeiten zwangsversteigert wird. Der neureiche Lopakin erwirbt den Besitz der Familie und errichtet darauf Sommerwohnungen für die aufsteigende Arbeiterklasse. Pasqual hatte in der Verteidigungsszene der alten Idylle ein Modell des Teatre Lliure untergebracht (vgl. Feldman 2009: 254), auf dessen unsichere Zukunft er somit als rhetorische Figur aufmerksam machte und das am 3. November 2003 aus Sicherheitsgründen geschlossen wurde. In der Zeitschrift *Escena* wurde die Szene folgendermaßen interpretiert: „El Jardín de los Cerezos es en esta escenificación de Pasqual una metáfora de su fidelidad por un teatro de arte y de la continuidad del Lliure en el conjunto de la Ciutat del Teatre." (Prunés, Marta 2000: 16) Unterstrichen wurde hier der Faktor Hoffnung, trotz Veränderungen weiterzubestehen. 2001 übersiedelte das Theater tatsächlich in den *Palau d'Agricultura* auf dem Montjuïc, der zur Zeit der Weltausstellung 1929 enstanden war, und bildete einen Teil des Projektes der *Ciutat del Teatre* gemeinsam mit dem *Mercat de les Flors* und dem *Institut del Teatre*. Das Projekt wurde von der sozialistischen Stadtregierung initiert und galt als kulturpolitisches Gegengewicht und theatrale Alternative zum Projekt *Plaça de les Arts,* das von der konservativen CiU ausging. Durch die verspätete

[200] Lluís Pasqual kehrte 1997 nach Barcelona zurück, nachdem er das *Théâtre de l'Odéon* in Paris von 1993 bis 1997 geleitet hatte, um das Projekt *Ciutat del Teatre* zu koordinieren, eingeladen vom Bürgermeister der Stadt Barcelona Pasqual Maragall. Durch Unstimmigkeiten mit dem Leiter des *Institut de Cultura* der Stadt Barcelona, Ferran Mascarell, und finanzieller Dilemmata trat Pasqual von der Leitung des Projekts im Sommer 2000 zurück. In der Folge übernahm Josep Montanyès von 2001 bis 2002 das Theater, der an einer Herzattacke während der zweiten Spielsaison verstarb (vgl. Feldman 2009: 35ff.)

Eröffnung, die großen Dimensionen[201] und die führende Rolle des *Lliure* im Projekt Theaterstadt schien die *Ciutat del Teatre* fast so polemisch[202] zu werden wie die Eröffnung des TNC (vgl. Delgado 2003: 183), worauf weiter unten eingegangen wird. Zwei Funktionen sollte die Theaterstadt erfüllen: die Ausbildung, betrieben durch das *Institut del Teatre,* sowie die Produktion und Ausstellung, garantiert durch das *Lliure* und den *Mercat de les Flors*[203]. Einen internationalen Ruf als Schaufenster des europäischen Theaters mit besonderer Referenz auf den Tanz erwarb sich der *Mercat de les Flors* und wurde ein von der Stadt finanziertes Zentrum für katalanische Theatergruppen und spanische Nationaltheater, die in Barcelona einen Aufführungsort suchen. Das *Lliure* konnte schließlich mit dem neuen Ort am Montjuïc und einer stabilen Theatergruppe die universale, katalanische und experimentelle Linie des Hauses fortsetzen, die sich außerdem in einem ständigen Austausch mit dem Publikum sehen wollte, in einer Art „República Independent"[204] (Pasqual 1997: 12 f.).

Das *Lliure de Gràcia* wurde sieben Jahre nach seiner Schließung, am 30. September 2010, vollkommen neu renoviert, wiedereröffnet. An den Wänden seiner berühmten Treppe, die in den Bühnenraum im ersten Stock führt, hängt die permanente Installation von Frederic Amat *Pluja de sang.* Es handelt sich um rote Keramiktränen verschiedenster Größen, mit deren Wirkung Amat auch an die Worte des Bühnenbildners Puigserver erinnern wollte:

---

[201] Insgesamt verfügen *Institut del Teatre, Teatre Lliure* als auch *Mercat de les Flors* über sechs Theatersäle. Der größere Saal des Theaterinstituts *Ovidi Montllor* umfasst 350 Plätze und wird in der Nutzung mit dem *Mercat de les Flors* geteilt, während der andere Raum namens *Teatre Estudi* maximal 150 Plätze aufnehmen kann (vgl. Aubach 2000a: 14). Sie dienen der Programmierung von Vorstellungen der StudentInnen verschiedener Jahrgänge. Weiters besitzt der *Mercat de les Flors* den Saal *Maria Aurèlia Capmany* mit 664 Sitzen und den kleineren Raum *Sebastià Gasch* mit 80 Sitzplätzen. Der Saal *Fabià Puigserver* des *Teatre Lliure* hat eine Kapazität von 750 Sitzplätzen mit einer mobilen Bühnenkonstruktion und der *Espai Lliure* von 172. Als Kompromiss mit den Behörden wurde der *Espai Lliure* 2010/11 nur mehr als Proberaum genützt, um die Neueröffnung des *Lliure de Gràcia* auszugleichen. Mit der Neueinführung des Zyklus *El Lliure Dels Nens* in der Spielsaison 2011/12 ist auch eine Nutzung des Saales für das Kindertheater vorgesehen. Ricard Salvat sprach von „gigantomàquia" bei der Konzeption der Theaterstadt und einer zu großen Orientierung an französischen Verhältnissen, die mit Kulturzentren wie dem *Centre Pompidou* zu Vorbildern der katalanischen PolitikerInnen geworden waren (vgl. Aubach/Guitart 2000: 24).

[202] Zur Debatte über das Projekt *Ciutat del Teatre* siehe Aubach/Guitart (2000).

[203] Der *Mercat de les Flors* entstand 1983 in einem der Werkstättentrakte des *Palau de l'Agricultura*, als die Theatergruppe von Peter Brook eine szenische Bühne für *Tragédie de Carmen* in Barcelona suchte.

[204] Die Spannungen, die zwischen Pasqual und Mascarell entstanden waren, bezogen sich gerade auf die kreative Autonomie des Modells.

> 'Sempre deia que quan el públic entra en un teatre ha de ser conscient que ho fa en un lloc de somni, celebració i revelació. En aquest trànsit ha de netejar la seva quotidianitat.' (Sorribes 2010a: 52)

Die Traummetapher verweist auf die Verwandlung der ZuschauerInnen durch das Theater. 2010 geschah die Katharsis der ZuschauerInnen mit Hilfe der Adaptierung Àlex Rigolas von Tennessee Williams *La Gata sobre la teulada de zinc calenta*, das bereits 1959 im *Teatre Comedia* in Barcelona (vgl. Benet i Jornet 2010b: 2)[205] nach Nachforschungen von Benet i Jornet zu sehen gewesen war. Ab der Spielsaison 2011/2012 wird Lluís Pasqual als Intendant an das *Teatre Lliure* zurückkehren.

6. 3. *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* (CDGC) (1981-1997)

6. 3. 1. Das erste Jahr des *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya*

Die regierende CiU wies der Kulturpolitik eine wichtige Rolle im wiederzugewinnenden nationalen Selbstverständnis Kataloniens zu und schuf per Dekret am 8. Mai. 1980 eine Kulturabteilung:

> La creació d'un Departament específic responia a la importància que el nou govern de la Generalitat concedia a la cultura i al paper que aquesta cultura ha de jugar en el nou procés de recuperació nacional de Catalunya. (Gispert-Saüch i Viader 1989: 3)

Am 21. Jänner 1981 mietete das *Departament de Cultura* der *Generalitat* das aus historischer Sicht für die katalanische Theaterproduktion wichtige *Teatre Romea* des privaten Unternehmens *Romea S. A.* ursprünglich für drei Jahre in der Straße Hospitalet, in der Nähe der *Rambles* und des *Liceu* und machte es zum ersten öffentlichen Theater Kataloniens. Laut Domènec Reixach gab es zu dieser Zeit „molta necessitat d'establiments públics, de reafirmar la identitat catalana i trobar aquests espais de cultura que podien esdevenir llocs de referència per a la cultura contemporània del nostre país." (Interview Reixach 5/05/2011). Xavier Fàbregas i Surroca, *Cap del Servei de Cinematografia i Teatre*, neuer Theater- und Filmdirektor, bestellt durch Max Cahner i Garcia, wurde der Verantwortliche für die Programmgestaltung des Zentrums bis zu

[205] Es handelt sich dabei um ein unveröffentlichtes Dokument von Josep M. Benet i Jornet, das zur Eröffnung der Theatersaison 2010/11 mit dem Titel *Cinquanta anys de teatres vistos a partir de deu cartelleres* von Sergi Belbel im Saló Cent vorgelesen wurde. Das Dokument wurde mir freundlicherweise vom Autor zur Verfügung gestellt.

seiner Dimission im November 1981. Das *Centre Dramàtic de la Generaltitat de Catalunya* (CDGC) definierte sich wie folgt als „institució a través de la qual es canalitzen les activitats teatrals organitzades directament pel Dept. de Cultura. Constitueix, en certa manera, el Teatre Nacional de Catalunya." (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 6) Damit unterschied sich die spanische und katalanische Variante der *Centres Dramàtics* von seinen französischen Vorläufern. Diese waren Plattformen für theatrale Aktivitäten, Animationen und unterschiedlichste kulturelle Veranstaltungen, die als dezentralisierte Modelle in Opposition zu den Pariser Nationaltheatern agierten. Sie wurden Ende der 60er Jahre gegründet und kamen Mitte der 70er Jahre in eine Krise. Genau zu dieser Zeit übernahm Madrid den Namen der *Centres*, um eine Änderung der durch den Franquismus beschädigten Benennung der *Teatros Nacionales* zu erreichen, ohne die Struktur eines Nationaltheaters laut Pérez de Olaguer zu erneuern (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 77). Das *Centro Dramático Nacional* entstand 1978 mit zwei Sälen, der *Sala Olímpica* für neue experimentelle Arbeiten und der *María Guerrero* für universale Dramatik. Lluís Pasqual, der von 1983 bis 1989 Intendant des *Centro Dramático Nacional* war, sprach in dieser Zeit von einer Phase der Neuerfindung und Neukonstruktion des Theaters (vgl. Pasqual 1993: 69). 1985 wurde die *Compañía Nacional de Teatro Cláisco* gegründet, um die spanische Klassik des *Siglo de Oro* dem Publikum zu präsentieren (vgl. Carlson 2008: 30).

In der kurzen Amtszeit von Fàbregas beschränkten sich die Aktivitäten des *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* auf die Aufführung von unter Vertrag genommenen Theaterstücken, die dort unter besseren Bedingungen als in privaten Theatern arbeiten konnten. Die Gruppen erhielten 70 % der Einnahmen, während das CDGC nur 30 % für sich behielt und die gesamten Werbekosten trug. In privaten Theatern lag die Quote bei 50 % für die Theatergruppen plus einer Aufteilung der Werbekosten (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 27). Lourdes Orozco, als eine der schärfsten KritikerInnen der Kulturpolitik der *Generalitat*, sah in solchen Maßnahmen eine fast schon illegale Konkurrenz zum privaten Sektor (vgl. Orozco 2000: 76).

Am 4. März 1981 eröffnete *La nit de Sant Joan* der Gruppe Dagoll-Dagom mit

Liedern von Jaume Sisa das neue Theater, in der Linie eines naiven Musicals oder Kabaretts mit Liedeinlagen. Die magische und fantastische Geschichte findet in der Nacht vom 23. auf den 24. Juni statt, in der Kobolde aus dem Feuer steigen und die Träume der Menschen Realität werden lassen. Darauf folgten *Mercè dels uns, Mercè dels altres* von Carles Valls[206], *El bufó* von Albert Vidal, *Mummenschanz* der *Companyia Mummenschanz*, *Rituals sagrats d'Orient* der Companyia Kootiyattam aus Kalamandalam (Indien), *Tafalitats* von Karl Valentin und *El barber de Sevilla* von Beaumarchais. Die beiden letzten Stücke wurden von der Gruppe *El Globus* von Terrassa repräsentiert. Weitere fünf Stücke wurden in der letzten Spielsaison von Fàbregas per Wettbewerb in Absprache mit der *Comissió Assessora de Teatre*[207] ausgewählt: *Els Beatles contra els Rolling Stones* von Jordi Mesalles und Miquel Casamajor, *El guant negre* von Strindberg mit der Gruppe *La Gavina*, *Pigmalió* von Bernard Shaw in der Version von Joan Oliver, *Revolta de bruixes* von Josep M. Benet i Jornet und *El príncep d'Homburg* von Kleist, gespielt von der *Companyia Adrià Gual* unter der Regie von Ricard Salvat (vgl. Gallén 1989b: 111). Obwohl Joan de Sagarra den Beginn des CDGC als puren Schein einer Theaterpolitik interpretiert hatte, wollte sich das Theater auch einer Publikumsschicht öffnen, die sich im Umkreis des *teatre independent* gebildet hatte, wie dies die Stücke von Albert Vidal, Benet i Jornet, der Gruppen *El Globus, Companyia Adrià* Gual oder *Dagoll Dagom* zeigten.

Als am 21. September 1981 das Stück *Els Beatles contra els Rolling Stones* aufgeführt wurde, kam es zur ersten großen Krise in der Kulturabteilung der *Generalitat*, in deren Folge Fàbregas zurücktrat. Es handelte sich um eine Ballade über die mythischen 60er Jahre, in der die ewigen Jugendlichen, die Hippiemädchen und deren Freunde mit den langen Haaren, Liebhaber, Verschwundene und Tote vorkamen. Die Polemik entzündete sich an der Zensur, die Albert Manent, *director general d'Activitats Artístiques i Literàries,* an dem Text vornahm. Autor und Regisseur präsentierten der Presse eine

[206] Bei *Mercè dels uns, Mercè dels altres* handelte es sich um ein kommerzielles Stück. Joan de Sagarra kommentierte im *El País* 4/03/1981 den Beginn des CDGC als puren Schein einer Theaterpolitik (vgl. Ragué-Arias 1996: 311). Denn die kommerzielle Ausbeutung schien wichtiger zu sein.

[207] Dieser Kommission gehörten Frederic Roda, Josep Montanyès, Fabià Puigserver, Lluís Solà, Josep Maria Muñoz i Pujol und Feliu Formosa an (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 59).

korrigierte Fassung, in der Wörter wie Menstruation, magrejar [grapschen], cardar [ficken, vögeln] und Klitoris durch kitschige und verniedlichende Versionen ersetzt worden waren. Manent begründete seine zensurierte Fassung mit guter linguistischer Politik, woraufhin Fàbregas sich auf die Freiheit der Äußerung berief und sofort seinen Rücktritt einreichte (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 28). Es handelte sich um eine direkte Intervention von Seiten der Politik, die sich anmaßte, in die Textgestaltung eines Werkes einzugreifen.

6. 3. 2. Die Neustrukturierung des CDGC 1982-1988

6. 3. 2. 1. Ziele und Aktivitäten

Ende 1981 erhielt Hermann Bonnín den Auftrag für eine Restrukturierung des CDGC, das ab 1982 nicht nur als Spielstätte, sondern auch als Produktionsstätte von Theaterstücken fungierte. Ziele waren die Schaffung eines nationalen und universalen Repertoires, die Förderung des Gegenwartstheaters und der Avantgarde, die Zusammenarbeit mit privaten und öffentlichen Theatern und Theatergruppen, das Bekanntmachen der international wichtigsten Theaterstücke innerhalb des *Cicle de Teatre Internacional-Memorial Xavier Regàs* (vgl. Gallén 1989b: 112) sowie die Popularisierung der Theaterkultur, um ein konstantes Publikum zu gewinnen.

Zur Erreichung dieser Ziele waren folgende Aktivitäten gedacht: die Produktion und Koproduktion von Theaterstücken, die Verbreitung der theatralen Produktion und die Erstellung von Verträgen mit Institutionen oder öffentlichen und privaten Einrichtungen, um die Entwicklung von lokaler Theaterproduktion zu fördern, den Austausch zwischen den katalanischen Regionen, mit dem restlichen Spanien und mit dem Ausland anzuregen sowie die Aufnahme von Theaterstücken aus dem Ausland zu koordinieren (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 6). In der Verantwortung des *Centre Dramàtic* lagen die Förderung und Neubewertung von klassischen katalanischen Theaterstücken, Werken der Weltliteratur und der Gegenwartsdramatik. Gewollt wurde die Erschließung von neuen Publikumsschichten, eine politische Preisgestaltung, um eine Auslastung von 70 bis 80 % zu erreichen und die Demokratisierung des Zugangs zum Theater. Außerdem sollten zusätzliche kulturelle Aktivitäten, wie die Edition von

Publikationen und audiovisuellem Material mit theatraler Thematik realisiert werden (ebd.: 7). Es entstand eine Videothek mit dem größten Teil der programmierten Stücke, neben monografischen oder informativen Publikationen[208] wurde die Zeitschrift *Documents Centre Dramàtic* von 1983 bis 1988 herausgegeben.

Das CDGC befreite sich im Rahmen der Neustrukturierung von der direkten Abhängigkeit von der *Conselleria de Cultura.* Es wurde der *Direcció General de Teatre, Música i Cinema* unterstellt und von der *Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes de la Generalitat de Catalunya* (EAOEF) verwaltet. Dabei handelte es sich um eine autonome Organisation mit eigenem Budget, an dem Persönlichkeiten aus der Kultur- und Theaterwelt teilnahmen, wie Albert Manent, Glòria Riera, Fabià Puigserver, Muñoz i Pujol, Lluis Solà, Josep Montanyès, Joan Miralles, Frederic Roda, Núria Espert und Maria Aurèlia Capmany. Sekretär wurde Antoni Bartomeus, als Beamter der *Serveis de Teatre* (ebd.: 30). Damit konnte das CDGC als beinahe konsensuelles und unter den Theaterleuten debatiertes Projekt eingeführt werden. Bonnín strebte eine politische, künstlerische und wirtschaftliche Unabhängigkeit des CDGC an, dessen ökonomische Autonomie durch die Schaffung des EAOEF größtenteils garantiert war (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 78).

Wie wankelmütig allerdings die Vorstellungen der Generalitat für das CDGC waren, zeigte ein Bericht vom Dezember 1984. Dieser betonte die Notwendigkeit des CDGC, sich mit Hilfe der Plattform des *Teatre Obert* der experimentellen, paratheatralen Theaterformen und den neuen szenischen Sprachen zu widmen. Allerdings wurde diese experimentelle Linie 1985 eingestellt. Die Aufgaben, die bis dahin dem CDGC zugedacht gewesen waren, wurden einem neuen *Teatre Nacional de Catalunya* unterstellt (vgl. Departament de Cultura 1985b: 25), dessen Verwirklichung jedoch erst 1996/97 stattfand.

[208] Textbücher, Kataloge und Programmhefte der verschiedenen Theaterstücke oder Theatergruppen wurden veröffentlicht. Dies war insofern eine wichtige Aufgabe, da katalanischsprachige Theaterstücke wenig bei Verlagen zu finden waren.

6. 3. 2. 2. Repertoire, Produktionen und Koproduktionen[209]

Im *Teatre Romea* produzierte das *Centre Dramàtic* Texte der nationalen Tradition, die nach 1939 wenig gezeigt worden waren, wie *El cafè de la Marina* (1983) von Josep Maria de Sagarra unter der Regie von Juan Germán Schroeder, *Maria Rosa* (1983) von Àngel Guimerà, *Batalla de reines* (1984) von Frederic Soler unter der Regie von Antoni Chic oder *La filla del Carmesí* (1987)[210] von Sagarra unter der Regie von Jordi Mesalles und gemeinsam mit dem *Teatre Lliure L'heroe* (1983) von Santiago Rusiñol unter der Regie von Fabià Puigserver. In der Produktion *Pau Garsaball al Romea* (1986) rezitierte der Schauspieler Garsaball Gedichte von Josep Maria de Sagarra. Es handelte sich um einen bewussten, aber bescheidenen Versuch, ein traditionelles katalanisches Repertoire zu schaffen oder die Kenntnis der katalanischen Tradition zu erweitern. Die Wiederlektüre dieser Werke stellte offensichtlich nicht die Hauptschiene der Programmierung[211] dar und war laut Benet i Jornet in einem mit ihm abgehaltenen Interview eher Verpflichtung als Notwendigkeit. Graells bescheinigte dem CDGC 1987 eine Minimalpolitik in der Lektüre der katalanischen KlassikerInnen und eine Orientierungslosigkeit in der Auswahl (vgl. Graells 1987: III). Trotzdem kann dem CDGC ein historisches Verantwortungsgefühl nicht abgesprochen werden, denn es war die einzige Institution, die katalanische KlassikerInnen kontinuierlich inszenierte.[212] Im

[209] Für eine vollständige Übersicht des Repertoires des CDGC siehe Ragué (1996).

[210] *La filla del Carmesí* wurde zum 25. Todestag von Sagarra inszeniert.

[211] In Abgrenzung zu einem *Teatre Nacional* erklärte Bonnín in einem Interview mit Jordi Coca 1983 habe ein *Centre Dramàtic* nicht die Verantwortung für ein nationales Repertoire zu tragen. Während ein Nationaltheater, ein Repertoire mit dem Blick in die Vergangenheit, in die Gegenwart und in die Zukunft entwickeln müsse, sei es Aufgabe eines *Centre Dramàtic* die Verbindung mit einer unmittelbaren Gegenwart herzustellen. Es müsse auf die Notwendigkeiten des Augenblicks antworten, in dem auch andere Aktivitäten Platz haben sollten, wie diverse theatrale Aktivitäten, Publikationen etc. Allerdings hatte das gegenwärtige Modell des CDGC ein bisschen von beiden Theaterprojektionen zu sein (vgl. Coca 1983: 40).

[212] Klassische katalanische Werke erschienen vor der Gründung des CDGC auf den unterschiedlichen Bühnen der Stadt. Ricard Salvat inszenierte 1976 *Terra baixa* von Àngel Guimerà am *Teatre Romea*. Während des legendären Grec 76 wurde *Faixes, turbants i barretines* von Frederic Soler, Josep A. Ferrer i Fernàndez, Fancesc Altamira, etc. aufgeführt. Das *Teatre de l'Orfeo de Sants* zeigte *Mar i cel* von Àngel Guimerà ebenfalls 1976. 1977 kam im T*eatre de l'Envelat Josepet, vida i miracles de don Josep Barnils i Barnola, marquès de Sant Celoni* von Santiago Rusiñol zur Aufführung und während des Grec 77 *Aigües encantades* von Joan Puig i Ferreter, womit Ricard Salvat am *Congrés de Cultura Catalana* premiert worden war. 1978 zeigte das *Teatre Barcelona Don Jaume, el Conqueridor* von Frederic Soler und das *Teatre Romea L'auca del senyor Esteve* von Santiago Rusiñol. 1979 führte das *Teatre Romea L'Espantu*, Texte von Juli Vallmitjana, auf. Im *Teatre Regina* wurde *Misteri de dolor* von Adrià Gual 1980 gezeigt

Rahmen der 125-Jahrfeier des *Teatre Romea* wurde *El giravolt de maig* (1988) von Josep Carner und Eduard Toldrà in der Zusammenarbeit des *Orquestra de Cambra del Palau de la Música Catalana* aufgeführt (vgl. Gallén 1989b: 119). Mit *Peer Gynt* (1982) von Henrik Ibsen unter der Regie von Francesc Nel·lo und *L'òpera de tres rals* (1984) von Bertolt Brecht[213] traten außerdem zwei emblematische Werke der katalanischen Theatergeschichte auf. *Peer Gynt* war das erste Theaterstück, das die republikanische *Generalitat* für ihr Projekt eines Nationaltheaters gedacht hatte und die Dreigroschenoper in der Übersetzung von Joan Oliver und Feliu Formosa war der letzte Höhepunkt der *Agrupació Dramàtica de Barcelona* gewesen (vgl. Pérez de Olaguer 1987a: II). Sie galten als Zeugen der Geschichte des katalanischen Theaters, an das eine öffentliche Institution zu erinnern hatte.

Zu einem sichtbaren Defizit einer normalisierten Theatersituation gehörte das Fehlen von katalanischen GegenwartsautorInnen in der Amtszeit Bonníns: „l'estrena rigorosament actual, aspecte en el qual la incidència del Centre Dramàtic encara ha estat més tímida i puntual [...]" (Graells 1987: III). Bonnín begründete diese Tatsache im Dezember 1986 in einer universitären Debatte mit dem Fehlen einer katalanischen Theaterkultur, wodurch die Programmierung auf universales Repertoire zurückgreifen müsse. Dagegen schlug Feliu Formosa die Neubewertung und Lektüre von Pedrolo, Brossa, Espriu, Oliver, Benet i Jornet, Melendres oder Teixidor vor (vgl. Badiou 1987: 44). Folgende Stücke von GegenwartsautorInnen wurden im CDGC bis 1988 gezeigt: in einer Koproduktion mit dem *Teatre Lliure Primera història d'Esther* (1982) von Salvador Espriu[214] unter der Regie von Lluís Pasqual; in einer

---

und im *Teatre Poliorama Terra baixa* von Àngel Guimerà 1981 (vgl. Departament de Cultura 1992a: 37f.). Von den zehn Inszenierungen, die im Katalog zum *Cicle teatre clàssic català* erwähnt werden, fanden damit drei während der Jahre 1976 bis 1981 im *Teatre Romea* statt. Ab 1981 bot das CDGC die Mehrheit der Repräsentationen von katalanischen klassischen AutorInnen neben vereinzelten Aufführungen von Puig i Ferreter und Santiago Rusiñol im *Teatre Lliure* 1982 und im *Teatre Regina* 1986.

[213] Die enormen Kosten der Inszenierung der Dreigroschenoper unter der Regie von Mario Gas von 62 Millionen Peseten, die 17 Millionen einbrachte, führte zu Polemiken (vgl. Ragué 1996: 311). Wird die Summe der Einnahmen der Dreigroschenoper nach den Angaben des *Departament de Cultura* zusammengezählt, so bewegt sich das Resultat sogar nur um die 15,4 Millionen (vgl. Departament de Cultura 1986: 277-282).

[214] *La Primera Història d'Esther* mit dem Untertiltel *Improvisació per a titelles* galt als Ausgangspunkt für die moderne katalanische Dramatik, wie dies sowohl Joan Oliver als auch Ricard Salvat postulierten. Seine biblische Thematik, mit Bezügen zum Bürgerkrieg, beinhaltete ein moralisches Postulat und war in hoher literarischer Qualität verfasst, sodass es auch als klassisches Werk des katalanischsprachigen Theaters eingestuft

Koproduktion mit der *Sala Villarroel Freaks* (1984) von Àngel Alonso[215] und mit dem *Teatre Regina L'ús de la matèria* (1984) von Manuel de Pedrolo[216] unter der Regie von Joan-Maria Gual; *La pregunta perduda, o el corral del lleó* (1985) von Joan Brossa[217] unter der Regie von Hermann Bonnín*; La desaparició de Wendy* (1985) von Josep M. Benet i Jornet[218], aufgeführt in der *Sala Villarroel* oder in einer Koproduktion mit dem *Centre Dramàtic de la Generalitat valenciana Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* (1988) von Josep M. Benet i Jornet[219]. Ausgeklammert sind hier die Inszenierungen von katalanischen AutorInnen im Rahmen des *Teatre Obert* und des *Memorial Xavier Regàs*, die weiter unten erwähnt werden. Trotz der steigenden Zahl der AutorInnen, schien sich eine Prophezeihung von Xavier Romeu aus dem Jahr 1976 zu erfüllen:

---

werden konnte (vgl. Carandell 1987: IV).

[215] *Freaks* mit dem Untertitel *Poliedre urbà de cares transparents,* geschrieben in den 80er Jahren, war ein urbanes Stück von soziologischer Aktualtität, das sich dem Musical näherte.

[216] Das von Pedrolo 1963 geschriebene Stück war bisher unaufgeführt geblieben und konnte erstmals 1984 im *Teatre Regina* gezeigt werden. Es handelte sich um ein Stück, das die Welt der Bürokratie von Kafka mit schwarzem Humor zeichnete. Die Aufführung war die letzte bedeutende von Pedrolo in der Zeit der Demokratie (vgl. Ragué 1996: 43).

[217] Die Beziehung von Joan Brossa zum CDGC begann bereits 1981 mit einem Projekt *Hausson-Brossa*, das aufgrund des Rücktritts von Fàbregas nicht verwirklicht werden konnte (vgl. Coca 1983: 38). 1982 wurde *Brossàrium* von Jordi Mesalles in der *Sala Villarroel* im Rahmen des *Teatre Obert* gezeigt, da Bonnín keine Möglichkeit sah, das Werk im *Romea* aufzuführen. Dabei handelte es sich um ein Programm von zwei Stücken, *Cavall al fons* und *El sabater.* Im selben Jahr produzierte das CDGC im Rahmen des *Festival de Teatre de Sitges Vint-i-cinc accions curtes* des Autors und erst 1985 kam *La pregunta perduda, o el corral del lleó* im *Romea* zur Aufführung. 1987 erschien das *Espectacle Hausson-Brossa* als Produktion des *Centre Dramàtic d'Osona* und des TV3 im *Teatre Romea*. Die schlechte Kenntnis des Werks von Brossa war laut Fàbregas aufgrund seiner Struktur und mit der großen Zahl von 300 Theaterstücken und Vorschlägen für das Theater erklärbar (vgl. Fàbregas 1984b: 40). Hermann Bonnín eröffnete 1997 mit dem Zauberer Hausson das kleine Theater *Espai Escènic Joan Brossa.* Die gemeinsame Faszination für den avantgardistischen Autor motivierte die Eröffnung dieses Saales mit rund 50 Sitzgelegenheiten und das Interesse, das Werk Brossas dem Publikum anzubieten (vgl. Sotorra 1998a). Im September 2011 erscheinen drei unveröffentlichte Gedichtbände bei dem Verlag Arola, die gesamte Hinterlassenschaft Brossas übersiedelt ins *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (Macba) und die Neueröffnung des *Espai Brossa* in der ehemaligen Münzfabrik *La Seca* im Stadtviertel des Born bietet der *Fundació Brossa* Platz (vgl. Gomila 2011: 52).

[218] Mit dieser Inszenierung erfüllte das CDGC das Abkommen, Preisträger des Preises *Adrià Gual* für die beste Inszenierung aufzuführen (vgl. Departament de Cultura 1986: 273).

[219] *Tirant lo Blanc* von Joanot Martorell ist ein Klassiker der katalanischen mittelalterlichen Epik aus València, der die Abenteuer des Ritters *Tirant lo Blanc* im Gefolge seines Königs erzählt. Eine Dramatisierung des Stoffs hatten bereits Joan Sales mit *Tirant lo Blanc a Grècia* und Maria Aurèlia Capmany mit dem gleichnamigen Stück *Tirant lo Blanc* vorgenommen. Jaume Melendres überlegte eine freie Adaptierung des Stoffs, gab jedoch die Idee auf, als er erkannte, dass schon im ersten Kapitel 15 Figuren vorkamen. In den 70er Jahren war für ihn eine Dramatisierung mit 40 Personen für das ganze Stück ohne die Struktur eines *Teatre Nacional* nicht denkbar (vgl. Bartomeus 1976: 243).

> [...] imagina't que hi ha un teatre suvbencionat. Què passarà? Doncs que en Benet podrà estrenar més obres, que en Teixidor n'estrenarà una altra, i que, si hi ha un miracle, potser n'estrenaré una jo. Però no passarà res més. (Bartomeus 1976: 269)

Das Nichterscheinen von zeitgenössischen AutorInnen war auch Resultat einer Tendenz, die den RegisseurInnen die bevorzugte Stellung im Theater verlieh und die AutorInnen marginalisierte[220]. Den TheaterautorInnen wurden in den 70er Jahren der kollektive kreative Prozess, das Dokumentartheater und andere ästhetische Formen, die keine Texte brauchten, vorgezogen. Die Vorbehalte gegen sie blieben bis in die Mitte der 80er Jahre existent und präsentierten sie als eine Figur, die der Vergangenheit zugehörig war. Gleichzeitig dominierten Versionen von ausländischen KlassikerInnen und AutorInnen, die auf der Tradition des Textes beruhten, aber scheinbar den kreativen Prozess der Intervention durch RegisseurInnen oder Theatergruppen unterstrichen.

Zu den weiteren Produktionen des CDGC meist internationaler Werke gehörten *L'aguila de dos caps* (1985) von Jean Cocteau unter der Regie von Josep-Maria Segarra, *Kean* (1985) von Jean Paul Sartre basierend auf einem Werk von *Alexandre Dumas* unter der Regie von Josep Montanyès, *Mel salvatge* (1986) von Anton Tschechov unter der Regie von Pere Planella oder *Savannah Bay* (1986) von Marguerite Duras unter der Regie von Hermann Bonnín. Stücke der Weltliteratur waren *La ronda* (1986) von Arthur Schnitzler[221] unter der Regie von Mario Gas, *És així, si us ho sembla* (1987) von Pirandello[222] unter der Regie von Hermann Bonnín, *L'intercanvi* (1987) von Paul Claudel unter der Regie von Ariel García Valdés oder La *gran il·lusió* (1988) von Eduardo de

---

[220] In einem Interview aus dem Jahr 1982 führte Bonnín als Antwort auf die Frage der Programmierung die katalanische Gegenwartsdramatik am Ende der Liste an. Im gleichen Interview erklärte er auch die Absicht, eine Versöhnung zwischen Autor/in und Regisseur/in im CDGC herstellen zu wollen (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 81). Die Marginalisierung der AutorInnen war nicht nur eine spezifisch katalanische Note, sie konnte in ganz Europa festgestellt werden.

[221] Sowohl *Mel salvatge, Savannah Bay* als auch *La ronda* entstanden in Zusammenarbeit mit dem *TVE Catalunya*. Ab der Spielsaison 1985/1986 wurde die Verbindung zu den Medien hergestellt, um alle Eigenproduktionen des CDGC mit dem *TVE Catalunya* in Zusammenarbeit mit *Catalunya Radio* zu produzieren und dadurch mehr Medienwirksamkeit zu bekommen (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 17). Die massive Medienpräsenz mit Werbespots im Fernsehen, Großplakaten auf der Straße und Information im Radio führten zu einem Besuch von 300.000 bis 400.000 ZuschauerInnen pro Stück (vgl. Departament de Cultura 1987: 256).

[222] *És així, si us ho sembla* wurde zum 50. Todestag Pirandellos gezeigt.

Filippo unter der Regie von Hermann Bonnín. Die genannten Regisseure, hier ausschließlich männlich, waren meist bekannte Namen des *teatre independent* oder hatten sich einen Namen in anderen theatralen Institutionen der 70er Jahre wie der Intendant Hermann Bonnín erworben.

Im Sinne der Koproduktion[223] kam es zur Zusammenarbeit mit anderen Spielstätten und der Repräsentation der Werke in anderen Theatern als dem *Romea*. Mit dieser Politik sollte eine Reihe von Leuten direkt oder indirekt im Rahmen des CDGC Arbeit erhalten. Das System der Koproduktionen konnte als eine andere Art der Subventionierung angesehen werden (vgl. Trias 1987: 36). So führte das *Teatre Lliure Primera història d'Esther* (1982) von Salvador Espriu, *Cavalcada sobre el llac de Constança* (1982) von Peter Handke mit der *Companyia La Gàbia*, *Baal* (1982) von Bertolt Brecht unter der Regie von Joan Ollé und *L'heroe* (1983) von Rusiñol auf[224]. In der Sala Villarroel wurden neben dem bereits erwähnten *Freaks* (1984) von Àngel Alonso auch *Tragédia fantástica de la gitana Celestina* (1985) von Alfonso Sastre mit der *Grup d'Acció Teatral* (GAT) und *Tot esperant Godot* (1985) von Samuel Beckett unter der Regie von Jordi Mesalles der *Companyia La Gàbia* gezeigt. Die Koproduktion mit dem *Teatre Regina* zeigte das erwähnte Stück *L'ús de la matèria* von Manuel de Pedrolo. Das Theater bot auch einen großen Teil der Stücke des *Teatre Obert* an.

Folgende Gruppen wurden mit ihren fertigen Produktionen[225] ans *Romea* geholt: die *Companyia del Conservatori Professional de Música, Art Dramàtic i Dansa de Balears* mit *Mort de Dama* (1982) von Villalonga, die Gruppe *Zitzània* von Pere Planella mit *Marat-Sade* (1982) von Peter Weiss und *L'auca del senyor Esteve* (1984) von Santiago Rusiñol; *Els Joglars* mit *Olympic Man*

[223] Unter Koproduktion wurde die Aufteilung der Kosten der Produktion zu gleichen Teilen verstanden. Die wöchentlichen Löhne garantierte das CDGC sowohl während der Proben als auch in der Zeit der Aufführungen (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 80f.).

[224] *Primera historia d'Esther* wurde sowohl im *Lliure* als auch im *Romea* gespielt, während die anderen Stücke nur im *Lliure* gegeben wurden. *Baal* erschien als Produktion des CDGC im *Lliure* und *La Cavalcada* war eine Koproduktion mit *La Gàbia* und dem CDGC. Bei *L'heroe* von Rusiñol handelte es sich um eine weitere Revision eines Stückes eines katalanischen Klassikers als Koproduktion mit dem *Lliure*, das wenig aufgeführt worden war.

[225] Bei den unter Vertrag genommenen Produktionen wurde mit den jeweiligen Gruppen eine wöchentliche Summe als Entgelt vereinbart (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 81).

Movement (1982)[226], *Teledeum* (1984)[227], *Gabinete Liebermann* (1985)[228], *Visanteta de Favara* (1986)[229] und *Bye, bye, Beethoven* (1987)[230]; die Gruppe von *Núria Espert* mit *La tempestat* (1983) von Shakespeare in der Übersetzung von Josep M. de Sagarra und *Las Criades* (1985) von Jean Genet; *Els Teatres de la Diputació de València* mit *El jardí dels cirerers* (1984) von Anton Tschechov; das *Actors Creative Theatre, Nova York* mit *Diari d'un boig* (1985) von Nikolai Gògol[231]; *El Tricicle* mit *Exit* (1985)[232]; das *Centre Dramàtic d'Ossona* mit *La gran sessió de màgia en dues parts* (1987) von Joan Brossa und Hausson; *Vol-Ras* mit *Oh! Stress* (1987); das *Teatro Fronterizo* mit *Mínim-mal-show* (1987) oder das *Centre Dramàtic del Vallès* mit *Espectres* (1987) von Henrik Ibsen in der Übersetzung von Feliu Formosa unter der Regie von Francesc Nel·lo. Eingeladen wurden *Els Comediants* mit *Alè* (1984) und *La nit* (1987)[233] in den *Mercat de les Flors* oder das *Centro Dramático Nacional de Madrid* mit *Luces de bohemia* (1984) von Ramón María del Valle-Inclán sowie

---

[226] In *Olympic Man Movement* wird die Beobachtung präsentiert, dass einige Zeremonien der Welt des Sports denen paramilitärischer Riten von neofaschistischen Gruppen ähneln. Das Publikum wird durch eine Montage von Situationen unterhalten, die politische Überlegungen eröffnen (vgl. Boadella 2004: 366).

[227] *Teledeum* stellt die Probe für eine ökumenische Feier dar, die vom Fernsehen übertragen werden soll. Der Ritus als Herzstück der Religionen wurde angetastet und damit das Essentielle in Frage gestellt (vgl. Boadella 2004: 386). Der Schauspieler Pep Armengol erreichte es, von den Zeugen Jehova eingeladen zu werden, um ihre Realität zu studieren und damit seine Figur im Stück als Zeuge Jehova besser darstellen zu können (ebd.: 387). Dieses Erlernen einer Rolle durch Kontakt mit den realen Personen wurde bereits im *Teatre Viu* von Ricard Salvat praktiziert.

[228] *Gabinete Liebermann* zeigt ein Spiel zwischen SchauspielerInnen und ZuschauerInnen, das eine psychotherapeutische Sitzung eines Paares sein möchte (vgl. Bartomeus 1987: 27)

[229] *Visantetade Favara* sucht das Modell eines valencianischen, obszönen Sainets (vgl. Bartomeus 1987: 27).

[230] Die letzten beiden Stücke wurden im Rahmen des *Memorial Xavier Regàs* gezeigt. Laut den Erinnerungen von Albert Boadella musste die Gruppe die Aufführungen zu *Bye, bye, Beethoven* aus mangelndem Interesse des Publikums verfrüht abbrechen, während dasselbe Stück in Madrid Erfolge feierte (vgl. Boadella 2004: 393f.)

[231] Der Interpret des Stücks war Fermí Reixach in der Übersetzung von Àngels Margarit und Victòria Izquierdo, während es sich bei der Tänzerin um Susan Battah des *Actors Creative Theatre* handelte (vgl. Centre Dramàtic de la Generalitat 1991: 108).

[232] *Exit* war die erste monothematische Arbeit der Gruppe. Die Handlung fand in einer Flughafenhalle und im Innern eines Flugzeugs statt. Mehr als 30 Personen wurden von drei Schauspielern repräsentiert. Der Publikumserfolg des Stücks, das auf Tournee durch ganz Spanien ging, war beträchtlich. Mit der kosmopolitischen Thematik von *Exit* gelangte *El Tricicle* nach Großbritannien, Deutschland, Griechenland, Italien und in die Vereinigten Staaten. Als Modelle der Interpretation dienten ihnen Keaton, Chaplin, Tatí, Monty Pyton, Lubitsch, Jango Edwards oder Albert Vidal (vgl. Pérez de Olaguer 1987b: 29).

[233] *La nit* ist der dritte Teil der Triologie, die mit *Sol solet* den Tag, das Licht und die Farben und mit *Ale* den Menschen am Tag und in der Nacht zum Thema hatte. In *La nit* sollte die Annäherung der Körper, die Explosion der Liebe, die Befreiung der Gefühle dargestellt werden (vgl. Fondevila 1987: 21).

die *Royal Shakespeare Company* mit *Much ado about nothing* (1984) ins *Teatre Tivoli*.

Bei den unter Vertrag genommenen Theatergruppen dominierten jene des *teatre independent*, deren Theater eine Vielzahl an szenischen Ausdrucksformen benützte. Dies entsprach der Vorliebe Bonníns für den nicht textuellen, visuellen oder mimetischen Typus des Theaters, der die Körperlichkeit, die Objekte oder Marionetten miteinbezog. Die eingeladenen Institutionen der Balearen, von València oder Madrid sowie die *Royal Shakespeare Company* oder das *Actors Creative Theatre* aus New York bezeugten punktuell den propagierten Austausch der katalanischen Regionen untereinander, mit Madrid oder dem Ausland. Das deutschsprachige Theater war aufgrund seiner Wichtigkeit für das *teatre independent* in Koproduktionen, Eigenproduktionen und bei eingeladenen Gruppen vertreten, gefolgt von französischen, englischen, spanischen, russischen, italienischen oder norwegischen Texten.

6. 3. 2. 3. *Cicle Internacional de Teatre „Memorial Xavier Regàs"* und das *Teatre Obert*

Im Sinne der Aufnahme internationaler Stücke fungierte der *Cicle Internacional de Teatre „Memorial Xavier Regàs"*, der von September bis Oktober bzw. November stattfand und mit seiner Benennung auf den *Ciclo de Teatro Latino* von Xavier Regàs verwies. Von 1982 bis 1984 wurde er ausschließlich vom CDGC organisiert und ab der Saison 1984/1985 gemeinsam mit der Stadt Barcelona. Er ermöglichte den erfolgreichen Auftritt der *Comédie Française* mit Josep M. Flotats, die *Dom Juan* (1983) von Molière im *Gran Teatre del Liceu*[234] zeigte oder die Präsentation der *Setmana Llatino-Americana* 1982.[235] Das *Teatre del Mercat de les Flors* wurde 1985/86 vom CDGC für den Zyklus genützt und ab 1986/87 fand die Programmierung des *Memorial Xavier Regàs* zwischen den Theatern *Condal*, *Romea* und *Mercat de les Flors* statt. Es

[234] Die Aufführungen am 23. 4., dem Tag des *Sant Jordi*, wurden am Nachmittag und am Abend mittels großer Bildschirme, einer auf den Rambles und einer in der Kapelle des *Hospital de la Santa Creu,* live übertragen (vgl. Departament de Cultura 1984: 313).

[235] Weitere Stücke im Rahmen des *Memorial Xavier Regàs* siehe *Centre Dramàtic de la Generalitat 1981-1991*.

kamen *Le Mahabbarata* (1985) von Peter Brook, *1980* (1985) von Pina Bausch, *Patt* (1985) des Serapionstheaters, *Piel de toro* (1985) und *Las bacantes* (1987) von *La Cuadra de Sevilla*, *La història terrible però inacabada de Norodom Sihanouk, rei de Cambotja* (1986) von *Théâtre du Soleil* oder *Le soulier de satin* (1987) von Paul Claudel, das mit großem Erfolg beim *Festival d'Avinyó* gezeigt worden war, zur Aufführung. Zur katalanischen Präsenz des Zyklus[236] gehörten nach der Einstellung des *Teatre Obert* 1985 *La tempestat* (1986) in der Produktion von *La Cubana*, *Visanteta de Favara* (1986) von den Joglars; *Setmana Santa* (1986) von Salvador Espriu unter der Regie von Enric Majó als Tanztheater; *El tango de Don Joan* (1986) von Quim Monzó und Jérôme Savary[237]; *Bye, bye, Beethoven* (1987) von den Joglars oder *Deliri* (1988) von Teresa Calafell und Glòria Rognoni[238]. Der Zyklus holte die bekanntesten internationalen Namen nach Barcelona und begründete eine Tradition des *Mercat de les Flors,* Peter Brook, Tadeusz Kántor oder Tanztheater von Pina Bausch zu präsentieren.

Das Projekt des sogenannten *Teatre Obert* wollte eine offene Plattform für die avantgardistische und experimentellere Linie sein, für Werke, die eine alternative Szenensprache und ein anderes Verhältnis zum Publikum suchten. Die Programmierung sollte verschieden zu der des CDGC im *Romea* ausfallen, aber die generelle Aufführungspolitik vervollständigen (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 79). Aufgrund der räumlichen Beschränktheit des *Teatre Romea*, das keinen zweiten Saal für eine alternative Programmierung anbot, erweiterte das *Centre* seine Aktivitäten auf andere Lokale der Stadt wie das *Teatre Lliure*, die Säle *Villarroel* und *Regina* oder in der letzten Spielsaison des *Teatre Obert* von 1984/85 auf das *Casino de l'Aliança des Poble Nou*. Dies bedeutete auch eine zusätzliche Zahlung von Mieten (vgl. Gallén 1989b: 117). Laut Jordi Coca schien das alternative Projekt, das *off-Romea,* jedoch weniger die Aufgabe einer Suche nach neuen szenischen Ausdrücken gewesen zu sein, als vielmehr das schlechte Gewissen eines Theaters dargestellt zu haben. Es war ein

[236] Die Aufgabe die katalanische Theaterkreation darzustellen ging 1986 vom *Teatre Obert* auf den *Memorial Xavier Regàs* über (vgl. Departament de Cultura 1987: 257).

[237] Das Stück war eine Koproduktion zwischen CDGC, *Carrefour Europeén du Théâtre de Lyon* und der Stadt Girona (vgl. Centre Dramàtic de la Generalitat 1991: 137).

[238] *Deliri* war eine Koproduktion von Deliri, *Generalitat de Catalunya*, *Ajuntament de Barcelona* und CNNTE von Madrid.

Zusatz zum Programm des Hauptsaals, der trotz architektonischer Limitationen bessere Bedingungen bot als die Säle, die dem *Teatre Obert* Platz boten. Indem im Hauptprogramm nach dem Geschmack einer Mehrheit produziert wurde, wurden Stücke der zweiten Liga im *off* untergebracht. 1982 wollte das CDGC den größtmöglichen Raum in der Theaterproduktion und den Theaterinitiativen der Stadt einnehmen, dazu bot das *Teatre Obert* ein geeignetes Instrument (vgl. Coca 1987: VIII).

Im ersten Jahr wurden sechs Stücke von katalanischen GegenwartsautorInnen gezeigt. Diese Zahl reduzierte sich in den Folgejahren, und zur Aufführung kamen verschiedenste Stücke katalanischer, valencianischer oder ausländischer AutorInnen, die hauptsächlich von den RegisseurInnen des *teatre independent* inszeniert wurden. Unter anderem waren zu sehen: *Món, dimoni i carn* (1982) von Maria Aurèlia Capmany unter der Regie von Carme Portacelli; *Brossàrium* (1982) von Joan Brossa unter der Regie von Jordi Mesalles; *Deixeu-me ser mariner* (1983) von Serra i Fontelles unter der Regie des Italieners Beno Mazzone mit Musik von Carles Berga; *El vi més ardent* (1983) von Miquel M. Gibert der *Companyia El Globus; Peixos abissals* (1983) von Joan Baixas der *Companyia Teatre de la Claca; Comte Arnau* (1984) von Rodolf Sirera; *Crònica d'Ann* (1984) von Joan Borrell in einer Produktion von *La Gàbia de Vic; Espectres* (1984) von Henrik Ibsen; *Bar Delirium* (1984) von *Al Victor Produccions; Oh! els bons dies!* (1984) von Samuel Beckett in einer Produktion von José Sanchis Sinisterra und Rosa Novell; *Partage* (1984) von Michel Deutsch unter der Regie von Jordi Mesalles; *La intrusa* (1984) von Maeterlinck; *Conquistador o el retablo del dorado* (1985) von Sanchis Sinisterra; *Ella* (1985) von Herbert Achternbusch unter der Regie von Carme Portacelli oder *Conversa a casa del matrimoni Stein sobre el senyor von Goethe, absent* (1985) von Peter Hacks unter der Regie von Pere Planella.

Stücke, die nicht auf literarischen Texten basierten, waren *Cos* (1983) von Albert Vidal; *Té xina, la fina petxina de Xina* (1984) von Carles Santos; *Piano Xofer* (1984) von Josep M. Mestres Quadreny i Perejaume; *Improvisacions* (1984) von Cesc Gelabert oder *A boqueta amplificada* (1985) von Carles Santos. Paratheatrale Aktionen präsentierten Albert Vidal mit *L'home urbà*

(1983) im Zoologischen Garten; *La Cubana* mit *Cubana's Delikatessen* (1984) an verschiedenen Orten der Stadt oder *Accions* (1984)[239] von *La Fura dels Baus* in den *Drassanes*. Damit waren die bekanntesten katalanischen Theatergruppen an einem öffentlichen Theater vertreten.

Die Parallelaktivitäten des *Teatre Obert* wurden ihrerseits durch Vorstellungen und Debatten an einigen Montagen in der Spielsaison 1982/83 erweitert, die normalerweise in Katalonien spielfrei sind. „Los Dilluns del Teatre Obert [...] recogen, áún, las iniciativas más minoritarias que pueden subir así, aunque sea en sesión única, al escenario" (Fàbregas 1983: 23). Nicht ein fertiges Produkt sollte bei diesen Aufführungen vorgestellt werden, sondern den Reflexionsprozess, der hinter einem Theaterstück steht, galt es dem Publikum zu vermitteln. Nach den Aufführungen war die Möglichkeit gegeben, über das Gesehene zu diskutieren „[...] per esperonar l'intercanvi i la confrontació d'experiències i de tempteigs d'innovació, per promoure la circulació de les idees sobre el teatre i les seves relacions amb les altres arts [...]" (Sanchis Sinisterra 1983: 31). Daran teilnehmende Gruppen waren unter anderen das *Teatro Fronterizo* unter Sanchis Sinisterra oder Carles Santos. Nachdem das Projekt des *Teatre Obert* 1985 aufgegeben worden war, konzentrierte sich das CDGC wieder mehr auf seinen Sitz im Romea. Ab 1988 wurde das *Teatre Obert* als Teil des *Sitges Teatre Internacional* mit eigenem Budget unter der Leitung der Brüder Toni und Ramón Cots wiederinitiiert (vgl. Pérez de Olaguer 1988: 10).

6. 3. 2. 4. Tendenzen der Theaterleitung Bonníns

Das *Teatre Romea* sollte laut Aussagen Max Cahners 1980 eine Lokalität sein,

[239] *La Fura dels Baus* sprengte das Konzept des Theaters, das ein Stück auf einer Bühne zeigte. Das Publikum sah sich von dem Werk umgeben und war praktisch gezwungen, daran teilzunehmen. In den Schiffswerften Barcelonas wurden ohne Vorankündigung Effekte von Licht, Farben, Musik und Bewegungen in Szene gesetzt. Menschen mit Aschefarben traten zwischen dem Publikum in Erscheinung, explosionsartig wurden Farben und Malerei verteilt. Eine wilde Zerstörungsaktion gegen alles fand statt, was urbane Zivilisation bedeutete, wie Autos, Glas, sogar das Gebäude selbst wurde attackiert. Die Philsophie der Gruppe erklärte Andreu Morte folgendermaßen: „'Nosaltres ens plantegem un teatre que anomenem d'impacte i que d'una manera o altra, sempre arribarà al públic més visceralment que intel·lectualment un missatge com passa en el teatre convencional on la obra és oferta en clau de drama o de comèdia. Amb nosaltres la gent rep allò que veu d'una manera visceral, gairebé de transpiració'" (Dameson 1987: 31).

die lokalen Theatergruppen Raum bot, und ein Zentrum, um die Kulturpolitik der Generalitat zu verwirklichen (vgl. Gispert-Sadüch i Viader 1989: 27). Die politische Einflussnahme schwächte er dabei im Rahmen einer Initiative der Generalitat ab (ebd.: 29).

Mit Hermann Bonnín wurde ein Leiter an die Spitze des ersten öffentlichen Theaters Kataloniens gestellt, der sich der Theatertradition und der historischen Ambitionen eines katalanischen öffentlichen Theaters bewusst war. Er sah sich in der Traditionslinie von Projekten, die aufgrund politischer Ereignisse keine Fortsetzung gefunden hatten. So zählte er l'*Escola Catalana d'Art Dramàtic* in der Zeit der *Mancomunitat*[240] genauso als Vorgängerin auf, wie die privaten Initiativen der *Agrupació Dramàtica de Barcelona*, *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual*, *Assemblea d'Actors i Directors, Assemblea de Treballadors de l'Espectacle* oder die Projekte innerhalb des *Congrés de Cultura Catalana* des *Institut del Teatre.* Die politische, künstlerische und ökonomische Autonomie[241]

[240] Zur Zeit der *Mancomunitat* (1914-1923), deren Bildungsprozess 1911 begann, verfügte Katalonien erstmals über eine eigene effektive Machtsitutation. Der Gründung eines öffentlichenTheaters wurde jedoch der einer Theaterschule, der *Escola Catalana d'Art Dramàtic* (ECDA), vorgezogen. Nie realisiert wurde das Projekt *Teatre de la Ciutat*, das durch die Diktatur von Primo de Rivera ab 1923 unterbrochen wurde (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 12). Die *Escola Catalana d'Art Dramàtic,* 1913 durch Betreiben von Lluís Duran i Ventosa entstanden, wurde von Adrià Gual geleitet, der das *Teatre Íntim* in der europäischen Konzeption eines Kammertheaters 1898 gegründet hatte und Verehrer von Antoine sowie des Naturalismus auf der Bühne war. Weiters verschrieb sich Gual dem Symbolismus und dem Modernismus, während er den Surrealismus und andere Ismen der Zeit ausklammerte. Die Schule distanzierte sich von der offiziellen Akademie, dem *Conservatori Filharmònic-Dramàtic del Liceu* und suchte das Theater mit eigenen Vorstellungen zu erneuern. Ibsen, der Symbolismus und eine neue Lektüre der KlassikerInnen etablierten sich an der Schule und in der reduzierten Theaterproduktion von dieser. Margarida Xirgu, eine bekannte katalanische Schauspielerin, war Lehrerin an der ECDA (vgl. Institut del Teatre 1983: 45). Während der Diktatur von Primo de Rivera hieß die Schule *Instituto del Teatro Nacional* und wurde von der republikanischen Generalitat in *Institució del Teatre* umbenannt. In erster Linie hatte sie laut Fàbregas von 1931 bis 1936 zur Aufgabe, den SchauspielerInnen, RegisseurInnen und BühnenbildnerInnen eine solide Ausbildung zu geben, um das Funktionieren eines Nationaltheaters zu ermöglichen (vgl. Fàbregas 1997: 41). Den Traum von einem eigenen Nationaltheater träumte Adrià Gual mit architektonischen Entwürfen eines großen *Teatre Institucional*. Benet i Jornet erzählte von den Fotografien dieses Projekts, die er gemeinsam mit Fàbregas einige Jahre nach 1959 angesehen hatte (vgl. Benet i Jornet 2010b: 2). Doch das von Gual 1931 dem Vorstand der Schule vorgeschlagene Projekt wurde aufgrund dringenderer institutioneller Probleme und der Annahme, wenig Unterstützung zu finden, nicht akzeptiert (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 56). Während des Bürgerkrieges wurde das *Gran Teatre del Liceu* nationalisiert und das *Teatre Poliorama* in das *Teatre Català de la Comèdia* umgewandelt. Es handelte sich laut Gallén um die Kulminierung einer historischen Ausnahmesituation (ebd.: 13). Zur Institutionalisierung der katalanischen Bühne vom Modernismus bis zum Bürgerkrieg siehe auch Casacuberta/Foguet/Gallén et al. (2011), S. 41-64.

[241] Jordi Maluquer, *Director General de Teatre, Música i Cine de la Generalitat*, bestätigte

des Zentrums stand im Mittelpunkt. Das Theater sollte als *servei públic* fungieren und nicht als Instrument der Administration oder Spielball der Parteien (vgl. Coca 1983: 40). Bonnín verstand sich als Intendant, der die Geschäfte führte und nicht als künstlerischer Leiter, der die Programmgestaltung nach seinen Ansichten prägte. Als obsolet galt ihm die Idee einer fixen Theatergruppe für das CDGC, denn dadurch wären einer Reihe von Theaterleuten die Zugangsmöglichkeiten zum Zentrum verschlossen geblieben. Es wurde die integratorische Absicht des Projekts betont, jenen Raum und Arbeit zu geben, die sich in einer marginalisierten Situation befanden[242]. Damit wurde einerseits auf Diversität gesetzt, andererseits postulierte Bonnín eine gewisse Homogenisierung der Stile der künstlerischen Teams, die sichtbar werden sollte, um sich ein Profil als öffentliches Theater zu geben (vgl. Pérez de Olaguer 1987a: II). Jedes vorgeschlagene Werk wurde an den Namen eines/er Regisseurs/in geknüpft. Der existierende *Consell de directors artístics* mit Jordi Mesalles, Pere Planella oder Mario Gas beriet dabei in der Auswahl. Nachteile dieser Arbeitsweise waren, wie Domènec Reixach, *coordinador general* und Sekretär der Direktion, erklärte:

> '[A]mb cada muntatge comences de nou, perquè cada director ha d'entrar amb el ritme del Centre Dramàtic i el Centre Dramàtic s'ha de sotmetre al ritme del director i a les seves característiques, sempre diferents.' (Trias 1987: 35)

Obwohl diese Aussage auf den Wunsch schließen ließ, eine kontinuierlichere Zusammenarbeit mit einzelnen Personen zu etablieren, blieb der Grundsatz der Offenheit und einer Art 'Schutzschirmsystems' aufrecht. Erklärte Absicht war es, die wichtigen RegisseurInnen des *teatre independent* zu engagieren, die in den 60er und 70er Jahren „l'autèntica renovació del teatre català" bewirkt hatten (Pérez de Olaguer 1987a: II). Trotzdem waren TheaterdirektorInnen wie Ricard Salvat oder Esteve Polls die Türen des CDGC verschlossen.[243] Die Arbeit

---

1988 die Entscheidungsfähigkeit des Leiters des CDGC in der Programmgestaltung der Spielsaisonen. Allerdings musste der Theaterdirektor laut den Statuten des CDGC die Programmvorschläge der Administration zur Akzeptanz vorlegen (vgl. Primer Acto 1988a: 21).

[242] Im Gegensatz zu Madrid existierte in Katalonien ein Teil der Gruppen des *teatre independent* aufgrund der Unterstützungen, die sie von der *Generalitat* bekamen, weiter. In Madrid gingen viele der freien Theatergruppen in den *teatros nacionales* und *municipales* auf oder verschwanden (vgl. Primer Acto 1988a: 6). Die Administration sah in ihnen nicht das Modell, auf das sich eine zukünftige Theaterpolitik stützen konnte. Denn ihr politischer Kampf entsprach nicht der bürgerlichen Linie dieser Kulturpolitik (ebd.: 7).

[243] Diesen Ausschluss begründete Domènec Reixach einerseits damit, dass Salvat als auch Polls ihre Chancen an Theaterinstitutionen gehabt hatten und andererseits wollte der

Salvats, eine katalanische Dramatik zu schaffen, wollte das CDGC nur auf indirekte Weise fortführen, in dem es das Erscheinen von Strömungen des katalanischen Theaters ermöglichte (vgl. Coca 1983: 40). Ausgeklammert blieb der Reflexionsprozess einer stabilen Theatergruppe in einer öffentlichen Institution, die die szenische Sprache weiterentwickeln wollte. Mit Hilfe des Modells des *Teatre Obert* wurden zwar verschiedenste Inszenierungen gezeigt, die an der Erforschung der dramatischen Sprache interessiert waren, doch als gemeinsames Projekt konnte sich dies nicht etablieren. Bonnín setzte mehr auf die Figur des/der Regisseurs/in heimischer oder bekannter ausländischer Provenienz, auf die Vielfalt der geladenen Theatergruppen und ihre Vorliebe zum nicht textuellen Theater, die auch einen kommerziellen Erfolg garantierte. In Konkurrenz zum privaten Theatersektor trat das CDGC, da es durch Subventionen bessere Konditionen für Theaterleute (vgl. Fàbregas 1983: 22) und Publikum anbieten konnte.

In der Absicht zu wachsen und die Funktionen eines Nationaltheaters und eines *Centre Dramàtic* gleichzeitig zu betreiben, expandierte das CDGC 1982 im ersten Jahr der Amtszeit Bonníns trotz aller Defizite zum größten Produktionszentrum des katalanischen Theaters. Ausgleichen konnte das CDGC die Mängel des katalanischen Theaterlebens jedoch nicht. Besonders dann nicht als das *Teatre Obert* 1985 eingestellt wurde. Als Begründung wurden die besonders teuren Produktionen dieses Zweiges angegeben (vgl. Departament de Cultura 1983: 409). Die Wiederbelebung des Zyklus zählte wohl zu den Absichten des Intendanten (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 55), gelang jedoch nicht im Rahmen des CDGC. Ab 1985 konzentrierte sich das CDGC auf das *Teatre Romea* als Aufführungsort, was auch zu geringeren Aufführungsmöglichkeiten führte. Außerdem teilte die *Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes de la Generalitat de Catalunya (*EAOEF) nun die Ressourcen zwischen dem neu eröffneten *Teatre Poliorama* und dem CDGC auf. Mit der Idee des Nationaltheaters von Flotats trat das CDGC in eine Krise. Es schien besonders unter Bonnín nur Ersatz für ein zukünftiges Nationaltheater zu sein, ohne eigene Aufgabe, wie die Einführung der neuen katalanischen Gegenwartsdramatik und ihre Verbreitung in ganz Katalonien,

---

damalige *coordinador general* mit den für die beiden Regisseure charakteristischen ästhetischen Kriterien nichts zu tun haben (vgl. Interview Reixach 5/05/2011).

den *Illes Balears* und der *Comunitat valènciana*, die Jordi Coca vorschlug (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 43). Die Konkurrenz zum *Teatre Poliorama* wurde von der Administration als Stimulation gesehen, vom CDGC jedoch als ungleiche Aufgabenverteilung:

> 'Ningú carrega d'obligacions al Poliorama, la qual cosa em sembla molt bé i és la sort que té el Josep Maria. Són les obligacions que ell es marca i el públic pugui demanar. Però aquí, [...] tothom demana com si fóssim un únic teatre oficial i de teatres oficials som dos. I, en quests moments els deures només cauen d'un cantó.' (Trias 1987: 35)

Beklagt wurde 1987 von Domenèc Reixach auch die nicht vorhandene Infrastruktur, da es kein eigenes Probenlokal – dieses musste sich das CDGC mit der *Companyia Flotats* teilen -, kein eignes Lager und keine Werkstatt für Bühnenbild oder Kostüm gab (ebd.). Als Reixach im Jahr 1998 als designierter Direktor des TNC zu Flotats befragt wurde, gab er folgende Auskunft: „Josep M. Flotats, li tinc un respecte com a creador, però no me'l sento com un col·lega. Mentre ell va ser al Teatre Poliorama i jo al Teatre Romea, no hi va haver diàleg." (vgl. Sotorra 1998c) Mit der Zeit am Teatre Romea bezog sich Reixach auch auf seine Direktion des CDGC in der Nachfolge von Bonnín. Ein Dialog zugunsten des Theaters, zur Aufgabenverteilung an zwei öffentlichen Häusern dürfte somit nie stattgefunden haben.

Hauptinteresse der Theaterpolitik des *Departament de Cultura* war es, die Zahl der ZuschauerInnen zu steigern und ein neues Publikum zu erschließen. Dabei wurde das junge Publikum besonders berücksichtigt. Eigens für SchülerInnen des BUP, COU, der *Formació Professional* und *Escoles de Reciclatge* bot das CDGC ab der Spielsaison 1982/83 reduzierte Eintrittspreise an. Eigene Aufführungszeiten wurden dienstags und donnerstags nach dem Mittagessen *Havent dinat* um 16.30 Uhr und mittwochs abends *Capvespre* um 20.00 Uhr im CDGC angeboten (vgl. Departament de Cultura 1983: 402). Eine konsequente Abonnementpolitik führte zu einem kontinuierlichen Anstieg der AbonnentInnenzahlen. Die Anzahl der Abos machte 1986 fast ein Drittel der gesamten Auslastung aus. Es gab individuelle oder kollektive Abos und ab 1984 das *Abonament Jove* (vgl. Departament de Cultura 1987: 254). Trotz dieser Initiativen fielen die ZuschauerInnenzahlen seit 1987 kontinuierlich ab, was auch mit der Abnahme der Aufführungen zusammenhing. Die

Eigenproduktionen waren von fünf im Jahr 1985 auf zwei 1989 gesunken. Ebenfalls hatte die Durchschnittsquote von ZuschauerInnen pro Aufführung abgenommen[244] (vgl. Departament de Cultura 1991: 317). Insgesamt wurde eine Auslastung von etwa 41 % bis 1989 erreicht[245] (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 61). Die Reduktion des Publikums war ein generelles Phänomen, das die Theaterwelt von Barcelona beunruhigte[246]. So lautete eine der Spekulationen, die im *Primer Acto* 1988 dazu angestellt wurden, „crean con fondos públicos espectáculos que no interesan al público"[247] (vgl. Cerezo 1988: 131). Das Theater wurde als entfernt von der Bevölkerung und den Themen erlebt, die sie interessierten. Die Notwendigkeit, ins Theater zu gehen, sowie das Wiedererkennen einer Gesellschaft in ihm, wurde durch andere Medien ersetzt. Als Versuch dieser Entwicklung entgegenzuwirken, kann auch die Zusammenarbeit des CDGC mit *TVE Catalunya* und *Radio Catalunya* ab 1985/86 interpretiert werden. Laut Orozco sollte ein Kontingent von aufgezeichneten Theaterstücken auf Katalanisch geschaffen werden, um diese innerhalb der Kommunikationsmedien fördern zu können (vgl. Orozco 2000: 94). Als wesentlichen Grund für die Abnahme des Publikums sah die *Associació d'Actors i Directors* eine fehlende Grundsatzlinie im Funktionieren und in der Programmierung des *Centre Dramàtic* an, das die Profession als einfaches Vertragsbüro betrachtete, um Arbeit zu erhalten ohne künstlerischen Anspruch und kulturellen Auftrag:

> La orientació que se li ha donat, clarament adreçada a un criteri propagandistic i de prestigi, ha fet que es veies més el Centre Dramàtic com una Fira de Mostres on tot hi té cabuda, i on tard o d'hora tothom es creu amb dret de plantar-hi la seva botigueta, que com una plataforma de creació sólida d'un teatre seriós, professional i atractiu. (Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya 1988b: 1).

In diesem Sinne verlangte die *Associació d'Actors i Directors* eine

[244] Sie betrug 1990 281 ZuschauerInnen pro Aufführung (ebd.)

[245] 1981, im Jahr seiner Gründung, erreichte das CDGC eine Auslastung von 19%, diese war bis 1984 auf 60% angewachsen (vgl. Fàbregas 1984b: 41).

[246] Nur vier Gruppen oder Institutionen erreichten einen Durchschnitt von um oder über 400 ZuschauerInnen nach den Studien der *Generalitat* und des *Instituts del Teatre* für die Spielsaison 1987/1988: *Fura dels Baus* mit *Tier Mon* von 700, *Els Comediants* mit *La nit* von 595, *Companyia Flotats* mit 6 Stücken von 1984 bis 1987 von 439 durchschnittlicher Quote und das *Teatre Lliure* mit *La bona persona de Sezuan* von 380 (vgl. Cerezo 1988: 133).

[247] In der Debatte über das Ausbleiben des Publikums und die Notwendigkeit neues Publikum zu erreichen, blieb ein Punkt für öffentliche Theater wesentlich: Stücke von Qualität zu produzieren und das Publikum in seiner Sensibilität nicht zu unterschätzen (vgl. Primer Actor 1988a: 22).

Professionalisierung des Angebots, das für ein nicht minoritäres Publikum gedacht wäre und aus 50% kultureller und 50% kommerzieller Programmierung bestünde (ebd.: 2). Sie schlugen vier Produktionen pro Jahr plus zwei Kindertheaterstücke vor (ebd.: 3). Denn kein spezielles Interesse für eine Erziehung zum Theaterbesuch zeigte das CDGC auch im Hinblick auf das Kindertheater. Das Projekt des *Cavall Fort,* bei dem Theater für Kinder an Wochenenden zweimal im Jahr von Oktober bis Dezember und Jänner bis März zu sehen war, wurde während der Spielsaisonen 1985/86 und 1986/87 ausgesetzt und ab der Spielsaison 1987/88 nur während der Weihnachtszeit wieder eingeführt (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 20).

Im Sinne der Dezentralisierung begann das CDGC seine Produktionen außerhalb Barcelonas im *Teatre Municipal* von Girona und im *Teatre Fortuny* von Reus zu zeigen. Gedacht war an eine ganzjährige Präsenz in den erwähnten Theatern (vgl. Pérez de Olaguer 1982: 79). In der Spielsaison 1982/83 wurden fünf Aufführungen in 41 Lokalitäten in Katalonien gezeigt, wobei das private Unternehmen Anexa bei der Verbreitung von *El Café de la Marina* von Josep M. de Sagarra engagiert wurde (vgl. Fàbregas 1983: 25). *Maria Rosa* von Àngel Guimerà wurde außerdem in Palma de Mallorca und in Andorra La Vella aufgeführt (vgl. Departament de Cultura 1984: 310). 1984 brachte das CDGC *l'Opera de tres rals* ins *Centro Dramàtico Nacional* nach Madrid und nach València. Im *Teatro Maria Guerrero* wurde *Oh, els bons dies!* unter der Regie von Sanchis Sinisterra gezeigt (vgl. Departament de Cultura 1986: 273). Mit *El Tango de Don Joan* gelangte des CDGC zum ersten Mal ins Ausland, nach Lyon, Deutschland, New York und Helsinki (vgl. Trias 1987: 36). Trotz dieser Bemühungen war das CDGC nur mit wenigen Produktionen in Theatern Kataloniens oder außerhalb des *Principat* präsent.

Fàbregas berichtete 1984 auch von dem Versuch, eine alternierende Programmierung am CDGC einzuführen. Dies bedeutete, die Stücke nicht wochenlang auf der Bühne zu behalten, sondern einzelne Stücke in der Darbietung abzuwechseln. In der Spielsaison 1984/85 wurde dies mit *L'aguila de dos caps* und *Batalla de reines* probiert und mit *Diari d'un boig* weitergeführt (vgl. Fàbregas 1984b: 40). Welchen Erfolg diese Aufführungspraxis brachte, ist

nicht bekannt.

6. 3. 3. Gezielte Förderung der katalanischen Dramatik unter Domènec Reixach

6. 3. 3. 1. Neue Tendenzen des CDGC und auf den Bühnen Barcelonas, *Borses d'ajut* für katalanische AutorInnen

1988 brachte das *Teatre Lliure* unter der Direktion von Fabià Puigserver ein Angebot bei dem neuen *director general de Música, Cine, Teatre i Promoció cultural*, Xavier Bru de Sala, ein, das sich um eine Leitung des *Centre Dramàtic de la Generalitat* bemühte. In dem Vorschlag zur Programmgestaltung waren folgende Punkte enthalten: die Unterstützung der klassischen und zeitgenössischen katalanischen AutorInnen, im Besonderen derer mit einer eigenen neuen dramatischen Form, die verbesserte Beziehung zu den *Centres Dramàtics* der *Comarques*, die Realisierung von Tourneen, die Unterstützung des Kindertheaters, die Zusammenarbeit mit internationalen Festivals und die Erfüllung der Aufführungsverpflichtung von Gewinnern nationaler Preise. Mit diesen Grundrichtlinien wurde gezeigt, wo die Probleme und Sünden der Vergangenheit noch immer lagen. Interessant war, dass das *Teatre Lliure* damit auch auf eigene Kritiken wie der Nichtaufführung katalanischer Dramatik reagierte. Doch die Antwort von Bru de Sala stand dem vorgeschlagenen Projekt ablehnend gegenüber. Gleichzeitig enthielt sie ein großes Interesse für die Zukunft des *Teatre Lliure* als *Teatre Públic* von Barcelona. Der Kritiker Joan-Anton Benach mutmaßte daher, dass das *Centre Dramàtic* von einem anderen Projekt vereinnahmt werden würde, von dem *Teatre Nacional de Catalunya* von Flotats, mit dem das *Lliure* nichts zu tun haben sollte (vgl. Benach 1988: 14).

Der neue Direktor des *Centre Dramàtic* ab 1988 Domènec Reixach setzte sich in Übereinstimmung mit “anderen” Nationaltheatern in Europa für die zeitgenössische Dramatik ein und öffnete das Szenarium kontinuierlich für diese. In einem Interview erklärte Reixach, dass diese Fokusierung des Theaters sowohl mit der historischen Bedeutung des Hauses, als auch mit dem Versuch zu tun hatte, der katalanischen Autorenschaft Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die eine Marginalisierung während der 70er und 80er

Jahre erfahren hatte (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Als Schauspieler hatte Reixach die Polemik am *Teatre Lliure* miterlebt, an dem lange Zeit keine oder wenige katalanische Theaterstücke zur Aufführung kamen. Auch die am *Institut del Teatre* tätigen Regisseure Jordi Messalles und Joan Ollé hatten in einem Manifest 1988 für das *Teatre Romea*, in der Annahme, dass die Realisierung des Nationaltheaters unmittelbar bevorstand, gefordert:

> Entre el repertori clàssic i les noves formes teatrals (performance, minimal, etc.) hi ha un espai que queda verge: el teatre d'autor contemporani, tan nacional com estranger. Ja que els dos grans projectes de futur – Nacional i Lliure – tenen una clara demarcació d'objectius, pels quals no és prioritari els texts que es produeixen actualment, creiem que el Romea podria cobrir aquest antic deute de l'Administració amb el teatre del nostre temps. (Mesalles/Ollé 1988: 15)

Eine der ersten Initiativen des Direktors zur Schaffung von katalanischen Theatertexten bestand in den sieben *borses d'ajut,* die jährlich wiederholt wurden und eine ökonomische Unterstützung für die AutorInnen bedeutete.[248] GewinnerInnen waren im ersten Jahr Josep-Joan Bigas Luna, Lluís Anton Baulenas, Francesc Josep Rodríguez Pereira, Josep Maria Fonalleres, Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel und Santiago Sans (vgl. Departament de Cultura 1990: 275). Damit startete eine kulturelle Operation, um die katalanischen zeitgenössischen AutorInnen in die Theater zu inkorporieren und ihre Zahl zu erhöhen. Heftig kritisiert wurde sie von Jaume Melendres. Er polemisierte einerseits über die Voraussetzung, einen fast fertigen Text liefern zu müssen, und andererseits wies er daraufhin, dass es keine Verpflichtung von Seiten des CDGC gab, die Stücke zu inszenieren, sondern sich das Theater eine Aufführung während vier Jahren vorbehielt. Dies bedeutete außerdem, dass die Stücke an keinem anderen Theater aufgeführt werden konnten (vgl. Melendres 1989: 56). Reixach verteidigte sich damit, dass die Übernahme der Produktionskosten für alle Texte nicht möglich gewesen wäre. Viele schafften es auf die Bühne des *Teatre Romea*, andere wurden mit Hilfe von *sales*

[248] Zusätzlich kam durch die Zusammenarbeit von Reixach mit *Catalunya Radio* die Produktion von zwölf Hörtexten von bekannten AutorInnen zustande, um das Gegenwartstheater medienwirksamer zu fördern. Die Radiogeschichten wurden als Art *telenoveles* (vgl. Interview Reixach 5/05/2011) ausgestrahlt und bestanden aus Dialogen für drei bis vier SchauspielerInnen. Bei den beauftragten AutorInnen handelte es sich um Jaume Cabré, David Cirici, Narcís Comadira, Maria Jaén, Anna Maria Moix, Quim Monzó, Sergi Pàmies, Marta Pessarrodona, Carme Riera, Isabel-Clara Simó, Emili Teixidor und Ferran Torrent (vgl. Departament de Cultura 1990: 275). Es handelte sich um Verbündete, die so dem Theater nähergebracht wurden und ein bestimmtes Klima erzeugen sollten (vgl. Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 127).

alternatives wie der *Sala Beckett*[249] aufgeführt und ein Teil konnte aufgrund seiner fehlenden Qualität nicht gezeigt werden (vgl. Interview Reixach 5/05/2011).

Auf gesamtstaatlicher Ebene hatte durch die Vergabe des Theaterpreises *Marqués de Bradomín*, der von 1985 bis 1994 für das beste Theaterstück eines/r spanischen Schriftstellers/in unter 30 Jahren verliehen wurde, zu einem Umdenken in Hinblick auf zeitgenössische, auf Texten basierender Dramatik geführt. In Katalonien entstanden aus den Dramatikseminaren von Sanchis Sinisterra[250] an der *Sala Beckett* die ersten kurzen Texte, teilweise auf Kastilisch, die in einigen Fällen am selben Theater oder im *Teatre Malic* innerhalb des *II Festival de Tardor* gezeigt wurden. Gemeinsam mit anderen privaten Initiativen, wie der Darbietung von *Vador* von Muñoz-Pujol, *20 per 20* von Joan Barbero, *En companyia d'abisme, Òpera* von Sergi Belbel, *Es fa tard* von Pablo Ley[251], *El telèfon, senyores i senyors* von Joan Cavallé oder *Mal viatge* von Francesc Lucchetti zeigte sich eine Wandlung in der Haltung gegenüber den katalanischen zeitgenössischen AutorInnen (vgl. Casas 1990: 128). Ragué-Arias beobachtete diese Entwicklung folgendermaßen:

> Los talleres de la Sala Beckett, el premio Marqués de Bradomín para menores de 30 años, las muestras de teatro alternativo, han contribuido a crear una generación. La cabeza visible de la misma es Sergi Belbel, el ganador del premio Marqués de Bradomín en su primera convocatoria, un autor reconocido internacionalmente hoy y que es, además, un excelente director escénico (vgl. Ragué-Arias 1996: 227)

---

[249] Die *Sala Beckett* übernahm auch den erfolgreichen Zyklus *De l'autor a l'actor* vom *Teatre Romea* (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Weitere Alternativsäle der damaligen Zeit waren das Theater *Malic, Tantarantana*, das bis heute besteht, *Teatreneu,* das sich in einen multifunktionalen Saal verwandelt hat und die *Sala Artenbrut.*

[250] José Sanchis Sinisterra hatte 1977 das *Teatro Fronterizo* gegründet und nach drei Lateinamerikareisen 1985, 1986, und 1987 beschlossen, einen eigenen Theatersaal in Barcelona zu eröffnen. So entstand die *Sala Beckett* im Stadtviertel Gràcia 1989 in dem Bewusstsein, was in Lateinamerika möglich war, nämlich unter prekären Verhältnissen Säle zu bespielen, auch in Barcelona funktionieren konnte. An der *Sala Beckett* hielt der Schriftsteller und Regisseur auch Dramatikseminare ab. Diese Unterrichtstätigkeit wurde durch Kurse an der *Universitat Autónoma* von Barcelona zu Theorie und Geschichte der theatralen Repräsentation erweitert, um Theater nicht nur als Literatur, sondern auch als Spektakel zu zeigen. Mit seiner pädagogischen Arbeit und seinen Theaterstücken beeinflusste er wesentlich eine neue Generation von TheaterschriftstellerInnen, zu denen Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Josep Pere Peyró, Yolanda Pallín, Paco Zarzoso oder Juan Mayorga zählten. Sanchis Sinisterra zeigte in der Spielsaison 1989/90 mit großem Erfolg *¡Ay, Carmela!* am *Teatre Villarroel* und innerhalb des *II Festival de Tardor Perdida en los Apalaches* (vgl. Casas 1990: 128).

[251] Pablo Ley schrieb auf Kastilisch, die Aufführung seines Theaterstücks erfolgte jedoch auf Katalanisch (vgl. Casas 1990: 128).

Zu den Kennzeichen dieser Generation gehörte eine Tendenz zum Abstrakten, zur Öffnung von Dialogstrukturen hin zu verschiedensten Modellen bis zur reduzierten Form der Monologe, eine Einbeziehung großer ästhetischer Vielfalt in der Erforschung der menschlichen Realität, begründet durch ein Interesse an der dramatischen Form. Die neuen literarischen Texte wollten die Grenzen der Theatralität und die Mechanismen der Erwartungshaltung in der Rezeption modifizieren. Das CDGC setzte auf die neuen AutorInnen des Landes, suchte KomplizInnen in dieser Haltung und wertete damit den Text und das Wort auf. Die Sprache der AutorInnen war für das *Centre Dramàtic* das Katalanische, während eine institutionelle Unterstützung der Bilingualität nicht stattfand. „Hoy en Catalunya ninguna institución subvencionaría el montaje de un texto en castellano" (Monleón 1990: 77), schrieb José Monleón im Primer Acto 1990. Was jedoch nicht bedeutete, dass auf Kastilisch schreibende AutorInnen kein Interesse im Publikum erweckten. Im Gegenteil konnten sie große Erfolge erzielen, wie Sanchis Sinisterra, Javier Tomeo oder Félix de Azúa, dessen französische Adaptierung von *Historia de un idiota contada por él mismo* innerhalb des *I Festival de Tardor* am *Teatre Romea* gezeigt wurde, bewiesen (vgl. Casas 1990: 128). In Stücken wie *Krampack* (1994) von Jordi Sànchez, das im *Teatre Villarroel* gezeigt wurde oder *Dakota* von Jordi Galceran, das 1995 den *Premi Ignasi Iglésias* erhielt und 1996 im *Teatre Poliorama* uraufgeführt wurde, näherte sich die verwendete Bühnensprache einem Realismus an, in dem Kastilisch und Katalanisch vorkamen. Der Wechsel Katalanischsprachiger ins Kastilische zum Zweck der Ironisierung oder um sich an Spanischsprachige zu wenden, wurde in diesen Stücken eingesetzt (vgl. London 1998: 12).

6. 3. 3. 2. Produktionsbedingungen und ästhetischer Kontext der katalanischen zeitgenössischen Dramatik im Rahmen des CDGC und der *Sala Beckett*

Das CDGC eröffnete 1988/89 die Spielsaison mit dem Zyklus *Memorial Xavier Regàs* mit dem *Centre Dramàtic de València*, verschiedenen ausländischen Theatergruppen und einer Produktion des *Centre Dramàtic de Galego*[252] auf

[252] Das *Centro Dramático de Galego* wurde 1984 gegründet.

Galizisch. Eingeladen wurde die bereits bekannte *Companyia La Cuadra* von Sevilla mit *Alhucema* (1988) von Salvador Távora. Nach einem Tanztheater von Ramon Oller *Sols a soles* (1988) folgte *Elsa Schneider* (1989) von Sergi Belbel[253]. Reixach hatte damit den neuen Hoffnungsträger des katalanischen Theaters inszeniert und zum ersten Mal die Verpflichtung des CDGC eingehalten, Preisträger des Ignasi Iglésias Preises aufzuführen. Weitere katalanischsprachige GegenwartsautorInnen, die selbst oder in Koproduktion produziert wurden, waren *Ai, carai!* (1989) von Josep M. Benet i Jornet aufgeführt im *Teatre Lliure*, *El viatge o els cadàvers exquisits* (1989) von Manuel Vàzquez Montalbán[254], *Quatre dones i el sol* (1990) von Jordi Pere Cerdà, *Tàlem* (1990) von Sergi Belbel[255], *Residuals* (1990) von Jordi Teixidor[256], *Alfons quart* (1990) von Josep M. Muñoz Pujol[257], *Restauració* (1990) von Eduardo Mendoza[258], *Indian Summer* (1991) von Rodolf Sirera,

[253] Sergi Belbel hatte 1985 den Theaterpreis des Marqués de Bradomín mit *Calidoscopios y faros de hoy* gewonnen. 1987 erhielt er zwei Preise, den der Stadt Granollers mit *Dins la meva memòria* und den Ignási Iglesias Preis mit *Elsa Schneider*. Im selben Jahr wurde *Minim.mal Show*, das in Zusammenarbeit mit Miguel Gorriz entstanden war, im *Teatre Romea* aufgeführt (vgl. Galán 1990: 83). *Elsa Schneider* nahm am ersten Festival Internacional de la *Convenció Teatral Europa-Sant Etienne* teil und wurde in Madrid gezeigt (vgl. Departament de Cultura 1991:315). Das Stück wurde unter der Regie von Ramon Simó aufgeführt und besteht aus drei Monologen. Der erste ist eine Reminiszenz auf Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*, der zweite auf das tragische Leben der Schauspielerin Romy Schneider und der dritte stellt eine Art Verschmelzung der beiden vorhergegangen Monologe dar.

[254] *El viatge* war eine Koproduktion zwischen dem CDGC, dem ersten *Festival de Tardor-Olimpíada Cultural de Barcelona* und dem *Centre Dramatique National des Alpes* unter der Leitung von Ariel García Valdés. Es wurde in Grenoble mit französischen SchauspielerInnen uraufgeführt und erst danach im *Teatre Romea*, in València und Reus gezeigt. Bei dem Stück handelte es sich um eine Adaptierung des Romans *El pianista* von Manuel Vázquez Montalbán für die Bühne (vgl. Casas 1990: 128). Die Übersetzung auf Katalanisch stammte von Benet i Jornet.

[255] *Tàlem* von Sergi Belbel war das erste Stück, das aus den sogenannten *borses d'ajut* für die katalanische Textproduktion entstanden auf einer Bühne aufgeführt wurde.

[256] Mit *Residuals* hatte Teixidor 1988 den *Premi Ignasi Iglesias* gewonnen. *David, rei* und *Magnus*, mit demselben Preis ausgezeichnete Stücke 1985 und 1992, konnte Teixidor jedoch nicht auf die Bühne des CDGC bringen.

[257] Teixidor und Muñoz Pujol waren die Gewinner des Preises *Ignasi Iglésias* 1988 und beide gehörten der *generació dels premis Sagarra* an. Reixach setzte die zwei Stücke als Doppelvorstellung ans Ende der Spielsaison 1989/90. Diese Fehlentscheidung der Darbietung führte zum Besuch von insgesamt 691 ZuschauerInnen (vgl. Melendres 1990: 104). Das Publikum wurde nicht nur durch die längere Vorstellung erschreckt, sondern auch durch die Verschiedenheit der Vorschläge, die die Regie zu homologisieren versuchte (vgl. Casas 1990: 126).

[258] Das Stück wurde innerhalb des zweiten *Festivals de Tardor* am Teatre Romea uraufgeführt. Es entstand aufgrund des Drängens der Schauspielerin Rosa Novell (vgl. Casas 1990: 128) und der Initiative von Reixach, bekannte AutorInnen, wie auch Montalbán, für das Theater zu gewinnen (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Eduardo Mendoza verfasste seine narrative Literatur auf Spanisch, während er Theaterstücke auf Katalanisch schrieb (vgl. Interview Benet i Jornet 12/04/2011).

Desig (1991) von Josep M. Benet i Jornet[259], *Infimitats* (1991) von Francesc Pereira[260], *Carícies* (1992) von Sergi Belbel[261], *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1993) von Mercè Rodoreda[262], *Fugaç* (1994) von Josep M. Benet i Jornet[263], *Colometa la gitana o el regrés del confinats i Qui ... compra maduixes* (1994) von Emili Vilanova, *Maror* (1996) von Rodolf Sirera, *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997) von Albert Boadella[264], *Fum, Fum, Fum* (1997) von Jordi Sànchez, *Paraules encadenades* (1998) von Jordi Galceran und *Morir* (1998) von Sergi Belbel[265]. Die vier Stücke, die 1997 die fünften *borses d'ajut* gewonnen hatten, wurden 1998 in Lesungen präsentiert: *Un aire absent* von Mercè Sarrias, *La dona incompleta* von David Plana, *Trinitat* von Francesc Pereira und *Platja Negra* von Jordi Coca.

---

[259] Das Stück entstand mit Hilfe der *borses d'ajut* und Benet i Jornet gewann damit den *Premi Nacional de Literatura* 1990, den *Premi Crítica Serra d'Or* und den *Premi Arts Escèniques*. *Desig* wurde in Sant Etienne, Frankreich, gezeigt und innerhalb des Austausches der *Convenció Teatral Europea* (CTE) (vgl. Departament de Cultura 1992b: 344).

[260] Der Text enstand innerhalb der *borses d'ajut* (vgl. Departament de Cultura 1992b: 344).

[261] *Carícies* wurde zur Eröffnung des neu renovierten *Teatre Romea* aufgeführt und war das dritte Stück, das von Belbel am Theater gezeigt wurde. Der Titel bezieht sich auf den unerfüllten Wunsch nach menschlicher Nähe und Intimität in der heutigen Gesellschaft. Angelegt wie der *Reigen* von Schnitzler werden elf Variationen von Beziehungen gezeigt, wobei eine Figur eines Paares in die nächste Szene schlüpft und das Stück am Ende mit einer Figur aus der ersten Szene den Kreis schließt. So wie später *Forasters* wurde auch *Carícies* von Ventura Pons verfilmt, wobei dieser die Szenerie des nächtlichen Barcelona verwendete.

[262] *La senyora Florentina i el seu amor Homer* gehört zu dem relativ unbekannten theatralen Werk der Schriftstellerin, das durch die Aufführung von *El manequí* (1999) im TNC weiter auf die Bühne wurde.

[263] *Fugaç* wurde wie *Ai, Carai!* unter der Regie von Rosa Maria Sardà aufgeführt und stellt das Thema des Inzests dar. Eine russische Version wurde 1994 im selben Jahr wie am CDGC in Moskau gezeigt. 2004 kam das Stück unter dem Titel *Fleeting* in New York und als *Fugaces* in Paris im *Théâtre L'Etoile du Nord* zur Aufführung (vgl. Feldman 2009: 129). Während in der ersten und dritten Szene das Abendessen in einem typischen bürgerlichen Haus gezeigt wird, kontrastiert die zweite Szene im verhängnisvollen Treffen eines Doktors mit seiner Tochter unter dem Sternenhimmel, das in einer sexuellen Beziehung, in Mord und Selbstmord endet. Die Abwesenheit der beiden Figuren im Epilog, in dem das Abendessen ohne Bewusstsein um die tragischen Ereignisse fortgesetzt wird, verweist deutlich auf die Abgründe und Kehrseiten des alltäglichen Lebens.

[264] Bei dem Stück handelte es sich um eine Koproduktion des CDGC, des *Centro Dramático Nacional/Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música* und den *Joglars* (vgl. Departament de Cultura 1998: 239).

[265] Mit *Morir (Un moment abans de morir)* gewann Belbel den *Premi Born* 1994, vergeben von dem *Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca* und den *Premio Nacional de Literatura Dramática* 1996 des spanischen Kulturministeriums (vgl. Feldman 2009: 196). Im ersten Teil mit dem Titel *"Morir..."* wird in sieben scheinbar voneinander unabhängigen Szenen der Tod von einer Figur gezeigt. Im zweiten Teil, betitelt mit *"i no morir"* beginnt das Stück mit der Darstellung des ersten Teils von hinten. Die Figur der letzten Szene aus dem ersten Teil kann durch die Intervention des Stückeschreibers gerettet werden. Dies provoziert eine Kettenreaktion, sodass jede Figur, die gerade gestorben ist, in logischer Konsequenz dem Tod entwischen kann. In der filmischen Adaptierung von Ventura Pons *Morir (o no)* wird der erste Teil in Schwarz-weiß und der zweite Teil in Farbe gezeigt.

Mit dieser Intensivierung von katalanischer Dramatik an einem öffentlichen Theater setzte Reixach ein eindeutiges Zeichen für die Notwendigkeit ihrer Darstellung und Sichtbarwerdung und gab dem *Romea* gleichzeitig eine eigene differenzierte Position zu anderen öffentlichen Theatern. Die Arbeit am CDGC sollte eine kooperative sein. In den meisten Fällen wurde ein/e junge/r Dramatiker/in mit einem/r älteren Regisseur/in oder umgekehrt kombiniert[266], um von der Erfahrung einer der Personen profitieren zu können. Die Idee der Kooperation war eine generelle Arbeitsauffassung des CDGC in allen Inszenierungen. Sie bestand darin die Zusammenarbeit mit BühnenbildnerInnen, SchauspielerInnen, BeleuchterInnen oder RegisseurInnen zu potenzieren, worauf Reixach in einem Interview einging, in dem er den Unterschied zwischen dem *Teatre Romea* und dem *Poliorama* hervorstrich:

> ¿quants escenògrafs s'han format al voltant del Poliorama?, ¿quants directors, actors, il·luminadors, figurinistes s'han format amb Flotats? Que jo sàpiga, dos o tres, sense continuïtat. Aquesta no era la línia del Centre Dramàtic. (vgl. Sotorra 1998c)

Gesetzt wurde auf Kontinuität der KünstlerInnen, die die Gefahr einer Exklusivität in sich barg, deren sich Reixach bewusst war:

> Això té una virtut, però també engendra un defecte: no tothom hi és. Però que ens donin temps, que ens donin mitjans, i continuarem amb aquesta línea, perquè crec que els autors tenen un lloc al Teatre Romea, al Centre Dramàtic. (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 129)

Die wiederholte Nennung von AutorInnen wie Sergi Belbel oder Benet i Jornet gehörte zur Strategie der Operation, katalanische AutorInnen zu fördern, die gleichzeitig an anderen öffentlichen Theatern wie dem *Mercat de les Flors*, dem *Centre Dramàtic d'Osona,* dem *Lliure* oder dem *Institut del Teatre* präsent waren. Ein Zeitungsartikel aus dem Jahr 1989, auf den David George in seinem Buch über Sergi Belbel verweist, bezieht sich auf diese Präsenz von Belbels Stücken auf verschiedenen Bühnen zum gleichen Zeitpunkt und trug den Titel „El teatre català es diu Sergi Belbel" (Avui, Anonym 1989: 34). Belbel zog in späteren Jahren diese Art der Darstellung in Zweifel: „Ara s'acolliria malament, perquè precisament es busca no repetir noms" (Belbel 2005: 277). Da jedoch in

[266] Auch in die *borses de treball* oder *borses d'ajut* integrierte Reixach die Figur des/r Regisseur/in, die gemeinsam mit dem/r Autor/in ausgesucht wurde, um nach der Beendigung des Textes eine Orientierung für die eventuelle Inszenierung zu geben (vgl. Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 128).

den späten 80er Jahren keine regelmäßige Programmierung von AutorInnen stattfand, griffen die öffentlichen Theater zu diesen Maßnahmen. Der Einschlag der ersten Stücke von Belbel auf den katalanischen Bühnen war so groß, dass von einer regelrechten *Operació Belbel* gesprochen wurde. Die neuen Produktionsbedingungen setzten einen Abstand zwischen die Theatergenerationen. Denn die errichteten theatralen Infrastrukturen erlaubten es einer neuen Generation zu inszenieren: „[...] a partir del vuitanta-cinc hi ha moltes més possibilitats per accedir a la publicació i a l'estrena" (Gomis/Graells/Teixidor et al. 2001: 151). Es schien, als ob das katalanische Theater mit Sergi Belbel begonnen hatte, dessen neue ästhetische Kriterien aus dem Umkreis von Sanchis Sinisterra mit seinem *Teatro Fronterizo* die dramatische Produktion bestimmten. Das Maß der Dinge war nicht mehr Brecht, sondern eine postmoderne Schreibweise, die traditionelle dramatische Strukturen zum Verschwinden brachte. Zu Belbels Vorbildern gehörten denn auch weniger katalanische TheaterschriftstellerInnen der Nachkriegszeit, sondern als Student der französischen Philologie Molière, Racine, zeitgenössische AutorInnen wie Bernard-Marie Koltès, Samuel Beckett, David Mamet, Heiner Müller, Peter Handke (vgl. George 2010: 5), Harold Pinter oder Tennessee Williams (vgl. Sardà 2007: 55). Ein zu eindeutiger Plot wurde aufgegeben und die Struktur des Rätselhaften bestimmte die Theaterstücke. Carles Batlle als Theoretiker und gleichzeitiger Vertreter dieser Generation fand dafür den Ausdruck des *drama relatiu*, womit er die *poética de la sostracció,* eine Poesie der Substraktion, von Sanchis Sinisterra umschrieb. Die Konstituierung der Bedeutung wurde als subjektiver Prozess von Verwicklungen oder Beziehungen zwischen Figuren, Orten und Dingen rund um die Fragen organisiert: Wer ist wer?, Von wem wird gesprochen? oder Ist das real? Denn den Worten auf der Bühne war nicht zu trauen, sie vermieden eine eindeutige Referenz und schienen eine semantische Leere zu provozieren. Batlle schrieb über das neue katalanische Theater, das er in mehreren Aufsätzen diskutierte: „El 'nou realisme' [...] depende del enigma, de la elipsis, de la opacidad y, en definitiva, de este lenguaje dramático que organiza la realidad de forma 'extranya' y autoreferencial." (vgl. Batlle 1998: 45). Die Sprache war unfähig geworden, eine zusammenhängende Welt darzustellen. Eine seltsame Realität charakterisierte gleichzeitig das Alltägliche, dessen unterschiedliche Versionen

sich in einem dramatischen Spiel von Referenzen entfalteten, ohne sich auf eine vorgegebene Realität zu beziehen. Weitere AutorInnen der sogenannten Belbel-Generation waren aus dem Umkreis der Sala Beckett Lluïsa Cunillé, Pere Peyró, in gewisser Weise Joan Casas[267], Enric Nolla, Gerard Vàzquez, Mercè Sarrias sowie AutorInnen, die sowohl mit der *Sala Beckett* als auch dem *Institut del Teatre* verbunden waren wie Beth Escudé, David Plana und Carles Batlle oder AutorInnen, die aus dem Amateurtheater kamen wie Jordi Galceran (vgl. Batlle 2007: 420).

Benet i Jornet öffnete seine Theaterproduktion den neuen Tendenzen. Ihn verbindet außerdem eine Freundschaft mit Belbel, die durch die gemeinsame Arbeit an *Desig*[268], dem ersten vom CDGC in Auftrag gegebenen Stück des Autors intensiviert wurde und bis heute andauert. Batlle strich die Übernahme ästhetischer Neuerungen als positive Überlebensstrategie einer älteren Generation heraus, die sich von einer jüngeren Generation „kontaminieren" ließ (vgl. Batlle 2007: 417). In *Desig* (1991), dem ersten Werk dieser Ausrichtung, das von Belbel inszeniert wurde und ihm gewidmet war, zeigte Benet i Jornet wie realistische Szenen von rätselhaften Wiederholungen eines Treffens zwischen einer Frau mit einem fremden Mann und einer ebenso unbekannten Frau geprägt werden. Sie lassen erahnen, dass das, was auf der Bühne stattfindet, nichts anderes als bloßer Schein ist, der die Identität der Figuren in Frage stellt und auf die tatsächliche Ebene des sexuellen Wunsches, hier eines lesbischen, verweist. Während das Auftauchen von Muñoz, Gomis und Teixidor eine eher vergängliche Mode nach der erlebten Wüste laut Batlle (ebd.) darstellte, konnte sich Benet i Jornet durch seine offene Haltung und durch die Austauschmöglichkeiten mit einer neuen Generation am Theater behaupten. Wie er selbst erklärte, hatte er diese Beziehung in seiner eigenen Generation nicht gefunden:

> La meva generació no tenia aquesta actitud, mai no es treballava conjuntament. Els que van néixer deu anys més tard tenien la idea del treball col·lectiu i van sortir moltes obres col·lectives, volien anorrear els autors que encara escrivíem a

[267] Joan Casas hatte seine Theaterarbeit bereits 1971 mit dem *teatre independent* in der *Grup d'Acció Teatral d'Hospitalet* (GAT) begonnen und leitete zu Beginn die *Revista Pausa* der *Sala Beckett*.

[268] Benet i Jornet hatte sich Belbel als Regisseur seines Stücks gewünscht: "'Hi ha un autor que dirigeix, i el que fa m'agrada molt. És diu Sergi Belbel. Seria una bona oportunitat de treballar amb ell.'" (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et. al. 2001: 128).

> casa... però que hauríem estat contents de poder treballar amb ells a la sala d'assaigs. (Interview Benet i Jornet 12/04/2011)

So fühlte sich der Autor in den 70er Jahren von der Theaterproduktion isoliert. In den 80er Jahren ermöglichten die Theaterworkshops von Sanchis Sinisterra einen Treffpunkt für alle, der mit der Eröffnung der *Sala Beckett* 1989 als Alternativsaal sowohl Benet i Jornet als auch Belbel auf die Bühne brachte (vgl. Belbel 2007b: 412). Als Errungenschaft wertete Toni Casares als späterer Leiter der *Sala Beckett* diese Art des Austausches, Kunst als Wissenschaft zu betreiben und nicht als einen Bereich, der mehr und mehr der Unterhaltung überlassen wurde:

> Una de les grans aportacions que haurà fet José Sanchis al teatre del nostre país (segons el meu parer), es enllà de marques estilístiques, més enlla de trets diferencials propis d'una o altra generació, és la d'estimular i promoure una vocació experimental i una marcada actitud de recerca i aprenentatge permanents entre els seus alumnes. (Casares 2003: 25)

Somit entstanden in den 90er Jahren mit Hilfe der *Sales Alternatives* neue Texte und neue AutorInnen, die versuchten Erfahrungen mit der szenischen Praxis zu gewinnen und Ideen auszutauschen. Unter dem gleichen Motto der Zusammenarbeit führte das CDGC als erste Schwerpunktsetzung für ein katalanisches Theater 1991 kurze Monologe auf, gedacht für eine/n spezielle/n Schauspieler/in und ausgewählt von dem/r jeweiligen Autor/in mit dem Titel „*De l'autor a l'actor".* Die Einflussnahme der RegisseurInnen wurde mit dieser Gleichung aufgehoben und die AutorInnen selbst führten Regie bei den Monologen ihrer SchauspielerInnen. Erklärte Absicht Reixachs war: „Volia tornar la paraula a l'autor" (Interview Reixach 5/05/2011). Damit konnte der Theaterdirektor den/die Autor/in auch in einen reflektierten Produktionsprozess miteinbinden, an dessen Ende ein Produkt stand, das durch die eigene Wahl der Schauspieler/in und der gemeinsamen Erarbeitung der Darstellung den Absichten des/r Autor/in entsprach. Gezeigt wurden innerhalb des Zyklus: *No hauries d'haver vingut* von Feliu Formosa, *El Gallitigre* von Javier Tomeo, *De part de qui?* von Joan Barril, *Ready-made* von Joan Casas oder *Reivindicació de la Sra. Clito Mestres* von Montserrat Roig (vgl. Departament de Cultura 1992b: 344). Reixach führte auch die Aufführungspraxis der GewinnerInnen des Ignàsi-Iglesias-Preises fort. Allerdings musste der Gewinner 1993 Joan Casas mit *Nus* aufgrund von Platzmangel ins *Teatre Poliorama* ausweichen und auch

Dakota von Jordi Galceran wurde 1996 in einer privaten Produktion des Tr3sxTr3s im selben Theater gezeigt. Ein neuer Zyklus *Cicle de Diàlegs* mit Kurzstücken katalanischer AutorInnen zeigte 1993 *El mercat de les delicies* von Ramon Gomis (vgl. Departament de Cultura 1994: 283). Die Stücke dieses Zyklus, der 1994 fortgesetzt wurde, wurden extra vom CDGC in Auftrag gegeben. Dazu gehörten: *La festa* von Lluïsa Cunillé, *El concurs* von Joan Cavallé und *Com un mirall entelat* von Miquel M. Gibert. Mit *Testament* von Josep Maria Benet i Jornet und der Oper *Aprima't en tres dies* von Albert Garcia Demestres nahm des CDGC 1997 am *Festival Grec* teil.

Unter Domènec Reixach wurden auf Spanisch geschriebene Texte von GegenwartsautorInnen vereinzelt auch auf Katalanisch am CDGC zur Aufführung gebracht. So kam 1996 *Diàleg en re major* von Javier Tomeo, worauf weiter unten eingegangen wird, oder *El viatge o els cadàvers exquisits* (1989) von Manuel Vàzquez Montalbán in den katalanischen Übersetzungen auf die Bühne. Bei der Übersetzung von Manuel Vàzquez Montalbán handelte es sich allerdings um eine aus dem Französischen ins Katalanische, da das *Centre Dramatique National des Alpes* die ursprüngliche Adaptierung des Romans *El pianista* für die Bühne vorgenommen hatte. Die katalanische Version kam mit dem ausdrücklichen Einverständnis von Vàzquez Montalbán laut seinem Übersetzer Benet i Jornet zustande (vgl. Interview Benet i Jornet 12/04/2011). Eigenproduktionen wie das Stück *El Gallitgre* de Javier Tomeo wurden auf jeden Fall auf Katalanisch produziert, obwohl der Autor es zuerst auf Kastilisch geschrieben hatte (vgl. Interview Reixach 5/05/2011).

In einem Zeitraum von neun Jahren konnten durch die verschiedenen Initiativen und Zyklen ausgehend vom CDGC nach meiner Zählung 39 Stücke von katalanischen GegenwartsautorInnen an öffentlichen Bühnen in Barcelona gezeigt werden. 1993 bewertete Reixach rückblickend seine Intention, als er das CDGC übernahm: „Poder fer unes programacions autòctones amb teatre contemporani és l'aposta més forta.” (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 129). Nicht immer war die Aufführungspraxis von Reixach dabei eine glückliche. Bei einer Doppelvorstellung von Teixidor und Muñoz Pujol am Ende der Spielsaison 1989/90 wurden zwei sehr unterschiedliche Werke miteinander

kombiniert, die von der Regie nicht überzeugend verbunden werden konnten. Resultat war das Ausbleiben des Publikums auch aufgrund der verlängerten Vorstellungszeiten (vgl. Casas 1990: 126). Eine positive Bilanz der Publikumspräsenz zog Reixach 1993:

> Hem anat consolidant la línia: ho trobem en la mesura en què els abonaments han anat pujant, i també la mitjana d'assistència fins a aquest any, que ens trobem amb una ocupació d'entre el vuitanta i el noranta per cent. (Montanyès/Pérez de Olaguer/Reixach et al. 2001: 128)

6. 3. 3. 3. Tourneen, Koproduktionen, internationale Zusammenarbeit und Dramatik

In den 90er Jahren begann die *xarxa de teatres,* die renovierte theatrale Infrastruktur, in Katalonien zu funktionieren. Das CDGC bemühte sich, seine Vorstellungen außerhalb und innerhalb der Stadt Barcelona auf diesen und anderen Bühnen zu zeigen: *El viatge* (1989) in Reus und València, *Desig* (1991) in Terrassa, Reus, Girona und València, *Infimitats* (1991) in Reus und Figueras, *El mercat de les delicies* (1994), *La senyora Florentina i el seu amor Homer* (1994) sowie *El concurs* (1994) im *Teatre Fortuny* von Reus. Die beiden letzten wurden außerdem im *Teatre Goya* und im *Artenbrut* in Barcelona aufgeführt. *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* (1997) ging auf Tournee nach Girona, Lleida, Vic, Figueres, Tarragona, Santa Coloma de Gramenet und Balaguer. *Paraules encadenades* (1998) erreichte schließlich 56 Ortschaften in Katalonien, womit ein vorläufiger Höchststand erreicht und die Kommerzialisierbarkeit der Stücke von Galceran deutlich wurde.

Ziel war die Kooperation mit öffentlichen Theatern auch in Form von Koproduktionen voranzutreiben. Diese fanden mit internationalen PartnerInnen und auf staatlicher oder regionaler Ebene zwischen den *Centres Dramàtics de València* und *d'Osona,* dem *Centro Andaluz de Teatro* oder dem *Centro Dramàtico Nacional* von Madrid statt. Die Zusammenarbeit mit dem *Centre Dramàtic d'Osona* und dem *Conseil Régional Midi-Pyrénés* brachte *El banquet* (1990) von Platon unter der Regie von Yago Pericot in beiden Ländern und in beiden Sprachen, Französisch und Katalanisch, zur Aufführung. Das *Centre Dramàtic de Valènica* wurde mit verschiedenen Inszenierungen, wie *L'home, la*

bèstia i la virtut (1989) von Luigi Pirandello oder *El sueño de la razón* (1993) von Antonio Buero Vallejo ans *Romea* geladen. Das bereits erwähnte *Indian Summer* (1991) von Rodolf Sirera war eine Koproduktion des *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas* von Madrid, des *CDGV* und des CDGC. Es kam somit zu einer wiederholten Zusammenarbeit zwischen den *Centres Dramàtics* von València und Katalonien[269], die bereits 1988 mit *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc* von Benet i Jornet angefangen hatte. Sie dauerte bis zur Auflösung des *Centre Dramàtic de València* und erfuhr keine oder eine äußerst spärliche Fortsetzung auf der Ebene der öffentlichen Theater ab 1995, der Übernahme der Regierung durch die *Partit Popular* in der *Comunitat Valenciana*. Als Koproduktion des CDGC, der *Teatres de la Generalitat Valenciana*, der Regierung von Andorra, des *Ajuntament* von Tarragona und der *Comediants* erschien *El llibre de les bèsties* (1995) von Ramon Llull. Kastilisch oder Katalanisch waren die Aufführungssprachen der erwähnten Stücke, je nachdem in welcher Sprache sie verfasst wurden. *Diàleg en re major* (1996) von Javier Tomeo ist ein Gegenbeispiel dieser Praxis. Das Stück entstand zwischen dem CDGC und dem *Centro Dramático Nacional/Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música* auf Kastilisch und wurde von Domènec Reixach ins Katalanische übersetzt. Die Begründung lautete, dass AutorInnen, die in Katalonien leben, und obwohl sie auf Kastilisch schreiben, trotzdem als katalanische AutorInnen zu sehen sind. Diese Definition ging jedoch für Reixach nur über die Sprache:

> [...] vam fer *Diàleg en re major*, que l'havia estrenada a Madrid, i vam fer la mateixa producció amb actors catalans i la vaig traduir jo al català. Jo considero que ell era un autor català, encara que escrivís en castellà, perquè ell tenia la residència, vivia i treballava a Barcelona. (Interview Reixach 5/05/2011)

[269] Das öffentliche Theater *Centre Dramàtic de València* existierte von 1988 bis 1993. Sein Vorläufer waren die *Teatres de la Diputació* unter der Leitung von Rodolf Sirera 1979 bis 1985. Nachfolgerinstitution wurden die *Teatres de la Generalitat Valenciana* (TGV) ab 1994, die die Strukturen eines zentralistischen *Centre Dramàtic* auflösten und ein Netz von öffentlichen Theatern darstellten. Charakteristisch ist für diese Theater, dass das Hauptinteresse an der Ausstellung valencianischer Produktionen und weniger an deren Produktion oder Koproduktion liegt. Ab dem Regierungswechsel 1995, abgelöst wurde eine sozialistische Regierung durch die *Partit Popular,* fanden aufgrund der Aufgabe von Produktionszentren nur mehr vereinzelte Koproduktionen statt. Dabei handelte es sich um eine Koproduktion zwischen dem *Teatre Nacional de Catalunya*, der *Companyia Carles Santos* und den *Teatres de la Generalitat Valenciana* im Jahr 2000 mit dem Titel *Ricardo i Elena* und um eine Koproduktion zwischen *Sol Picó SCCL, Teatres de la Generalitat Valenciana* und *Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana* 2002 mit dem Titel *Bésame el cactus*, die am TNC gezeigt wurde. Siehe die ausführliche Studie von Purchades (2006).

Zu einer gewissen Internationalisierung katalanischer Theaterstücke kam es durch die *Unió de Teatres Europeus* und die *Convenció Teatral Europea*, denen sowohl das *Teatre Lliure* als auch das CDGC schon sehr früh angehörten. Das CDGC war 1990 der *Convenció Teatral Europea* (CTE) beigetreten. Diese Vereinigung bestand zu Beginn aus zwölf Theatern der zwölf Mitgliedsländer der *Comunitat Europea* und wollte eine Politik der Koproduktionen, einen Austausch von Projekten, Ideen, Theaterleuten, Material oder eine gemeinsame Programmgestaltung erreichen. Reixach regte laut eigenen Angaben den Beitritt anderer spanischer öffentlicher Theater an, damit diese die Förderung der spanischen Theaterstücke im Ausland betreiben konnten, so wie er dies für die katalanischen tat (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Denn besonders das katalanische auf Texten beruhende Theater suchte dadurch den Kontakt zur europäischen Theaterwelt. Als Beispiele sind anzuführen: die Premiere von *El viatge* von Manuel Vàzquez Montalbán in Grenoble mit französischen SchauspielerInnen, *El Blanquet* von Plató unter der Regie von Yago Pericot am *Centre Dramátic d'Osona* und der nachträglichen Aufführung mit französischen SchauspielerInnen in Frankreich (vgl. Casares 1990: 103), die Aufführung von *Desig* auf Katalanisch mit französischen Übertiteln in Sant Etienne, *El Gallitigre* und *No hauries d'haver vingut* in Amberes (Belgien) im Theater Toneelgeseldschaap-Ivone Lex 1991, die szenischen Lesungen der Stücke *Tàlem* und *Carícies* am *Théâtre National de la Colline* und am *Théâtre de l'Europe-Odéon* in Paris 1992 oder die Präsentation von *Carícies* und *Desig* in Paris im Rahmen des *Soireé de Théâtre Catalan* 1994. *El llibre de les bèsties* von Ramon Llull ging innerhalb des 3. *Festivals de la Convention Théâtrale Européenne* 1995 auf Tournee in 13 katalanische Theater, 29 Theater im restlichen Spanien, drei französische, drei portuguiesische und drei italienische (vgl. Departament de Cultura 1996: 247). Eine szenische Lesung von *Carícies* 1997 in London fand innerhalb eines Projekts des Austausches zwischen englischen und spanischen TheaterautorInnen organisiert vom *Institut Britànic* und dem *Royal Court Theatre* statt und *La increïble història del Dr. Floit & Mr. Pla* wurde bei der Bonner Biennale 98 gezeigt. Reixach forcierte mit seinem Interesse an internationaler Präsenz von katalanischen Theaterstücken vor allem auch die Bekanntheit von Sergi Belbel, die für den Theaterdirektor auf seinem Talent und der Universalität seiner Stücke gründete (vgl. Interview

Reixach 5/05/2011). Toni Casares, *coordinador general* des CDGC, beschrieb die Vorteile einer internationalen Zusammenarbeit folgendermaßen:

> Amb aquestes fórmules de coproducció o d'intercanvi, ja sigui via agrupacions europees o per altres vies, el contacte amb l'exterior és molt més profund. L'intercanvi es produeix a un nivell creatiu i receptiu al mateix temps i el problema de la llengua deixa de ser l'obstacle insalvable que impedia la sortida. (Casares 1990: 103)

Nicht nur Übersetzungen von katalanischen Texten konnten ein Bekanntmachen der einheimischen Dramatik ermöglichen, sondern Inszenierungen mit den jeweiligen Übertiteln in der Landessprache oder szenische Lesungen von Übersetzungen galten gerade für das Theater als ein mögliches Mittel des Sichtbarwerdens im Ausland. Die Sprache sollte kein Hindernis mehr für einen größeren Markt darstellen, was offensichtlich bis dahin als problematisch gesehen wurde. Reixach sprach von einer Überzeugungsarbeit, die vor allem mit den französischen Theatern geleistet werden musste (vgl. Interview Reixach 5/05/2011):

> La Convenció estava molt dominada pels teatres francesos, que eren els ideòlegs de la convenció. I bàsicament, per fer-ho fàcil, volien imposar l'espanyol. Això va ser un obstacle fins que els hi vaig fer entendre. Espanya, en definitiva, és una federació de països; no tan avançat com Suïssa, però és al que aspirem: al reconeixement de la diferència i singularitat cultural de cada país. Nosaltres tenim una llengua pròpia i aquesta llengua pròpia és molt important per a nosaltres però també és molt important per a Espanya i per a la seva diversitat. (ebd.)

Theater auf Katalanisch im Ausland konnte damit auch eine sprachliche Diversität und Realität Spaniens darstellen.

Internationale Vielfalt kam durch das 1989 begonnene *Festival de Tardor*[270]*,* als Herbstolympiade in der Zeit vor den Olympischen Spielen 1992, ins Land. Es

[270] Das Festival wurde von Mario Gas geleitet und war von der *Olimpíada Cultural, S.A.* abhängig. Es hatte die Funktion eines Austausches von internationalen Produktionen und einer Potenzierung von Arbeiten, die keine sonstige administrative Unterstützung erfahren würden (vgl. Monleón 1990: 81). Als Art Zusammenführung von verschiedenen Zyklen des Theaters und der Musik – *Festival Internacional de Música, Memorial Xavier Regàs, Festival Internacional de Jazz* – fand es zu Beginn der Saison in den Jahren 1989, 1990 und 1991 statt. In seine Programmgestaltung fanden neben Theater und Musik auch Tanz, Performance, Zirkus, Pyrotechnik und Oper Eingang. (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 153). Das Herbstfestival mündete in dem *Festival Olímpic de les Arts* 1992. Danach kam es zu keiner Fortsetzung, denn die Stadt Barcelona optierte trotz starker Proteste für das Sommerfestival *Grec* (vgl. Pérez de Olaguer 2008: 206). Als neues Herbstfestival entstand in Girona *Temporada Alta* unter der Leitung von Salvador Sunyer.

ersetzte den *Memorial Xavier Regàs*, der von Reixach geleitet worden war. Das Herbstfestival wurde an verschiedenen Theatern der Stadt Barcelona veranstaltet und hatte vor allem mit den internationalen Einladungen großen Erfolg beim Publikum. Allerdings fand es aus ökonomischen Schwierigkeiten der öffentlichen Stellen nur bis 1991 statt und erhielt eine einjährige Fortsetzung durch das Festival *Olímpic de les Arts* 1992. Im CDGC dominierte die internationale Dramatik, während das Festival insgesamt 1990 sieben ausländische Produktionen, 13 katalanische und drei aus dem Rest des spanischen Staates aufwies (vgl. Primer Acto 1990: 124). In diesem Jahr kamen auch zwei Produktionen des Wiener Kreistheaters unter der Leitung von George Tabori mit *Hamlet* und einer Kollage von Shakespeare-Stücken ans *Teatre Romea*. Durch ein kulturelles Abkommen wurde am *Teatre Mossoviet de Moscou* 1992 *Restauració* von Eduard Mendoza aufgeführt. Eine Zusammenarbeit entstand zwischen dem Moskauer Theater und dem CDGC durch die Premiere von *Els germans Karamàzov* (1993) von Fjodor Dostojewski und der Produktion des CDGC von *La guàrdia blanca* von Michail Bulgakov unter der Regie eines russischen Regisseurs des *Teatre Mossoviet* am *Teatre Romea* (vgl. Departament de Cultura 1994: 283). Damit wurde eine Traditionslinie weitergeführt, bekannte RegisseurInnen an katalanische Theater zu bringen, die mit der Einladung von Erwin Piscator aus dem Jahr 1936 begonnen hatte.

Internationale Dramatik wurde in der Zeit von Domènec Reixach wenig selbst produziert. Sie wurde eher aufgenommen und ausgestellt, als dass Geldmittel für ihre Produktion zur Verfügung standen[271] (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Diese Aufgabe schien der *Companyia Flotats* oder dem *Teatre Lliure* überlassen worden zu sein. 1994 gelangte *Espectres* von Henrik Ibsen im Teatre Romea in eigener Produktion zur Aufführung. Von Oktober 1994 bis Juni 1996 wurden internationale Stücke des CDGC, Musicals und Produktionen von nicht aus Katalonien kommenden Theatergruppen im *Teatre Poliarama* gezeigt, da Flotats die Übernahme des *Teatre Nacional* vorbereitete. Mit *Càndid* von Voltaire kehrte eine musikalische Komödie mit Musik von Leonhard Bernstein

[271] In dem erwähnten Vorschlag 1988 der *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya* entsprach dies auch einer allgemeinen Ansicht der Theaterleute. Sie legten eine Prozentrate wie folgt fest: „40% Teatre clàssic català, 40% Teatre Català actual, 20% Teatre estranger" (Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya 1988b: 4).

ans *Teatre Romea* 1996 zurück. Eine Koproduktion war weiters *El temps i l'habitació* (1996) von Botho Strauss zwischen dem CDGC und der *Fundació del Teatre Lliure.*

6. 3. 3. 4. Das Kennenlernen der eigenen Tradition mit klassischen katalanischen Stücken

Duros a quatre pessetes (1989) von Santiago Rusiñol führte die Politik der Revision von traditionellen Texten am CDGC weiter. *L'hostal de la Glòria* von Josep Maria de Sagarra eröffnete 1992 den neuen *Cicle de Teatre Clàssic* und gehörte zu den in Versen geschriebenen Theaterstücken neben *La filla del Carmesí* (1929), *La corona d'espines* (1930) oder *El cafè de la marina* (1933) aus der Zeit vor dem Bürgerkrieg, die den Ruhm des Autors als Volkstheaterschriftsteller ausmachten (vgl. Gibert 1992: 19). Es folgten *El desengany* (1992) von Francesc Fontanella[272] und *La filla del mar* (1992/93) von Àngel Guimerà unter der Regie von Sergi Belbel, das zum zweiten Mal an einem öffentlichen Theater gezeigt wurde. Ricard Salvat hatte es mit Erfolg am *Teatro Nacional de Barcelona* inszeniert. *La filla del mar* handelt von einer Dreiecksgeschichte mit der ungewöhnlicheren Kombination von zwei Frauen und einem Mann. Die positive leidenschaftliche Figur von Àgata, die als ausländisches Mädchen an die Küste eines Fischerdorfes nach einem Schiffbruch gespült wird, kontrastiert mit der negativen moralischen Haltung Marionas. Stark symbolisch aufgeladen ist das Meer. Als Wiege und Grab gleichzeitig bedeutet es für Àgata Herkunft und Tod an einem Ort, der außerhalb einer Gesellschaft und ihres rassistisch motivierten Unverständnisses der Protagonistin gegenüber liegt. Das Stück, das auch das Interesse des Publikums der 90er Jahre weckte, ging auf Tournee an acht Theater der Comarques. Sergi Belbel wählte die sprachliche Originalversion

[272] Francesc Fontanella ist ein barocker Schriftsteller, der in *El Desengany* zwei Hirten eine Lehre gegen ihre Liebesleiden mit Hilfe eines Theaterstücks erteilt. Der relativ unbekannte Autor wurde direkt während der Olympischen Spiele im Monat Juli gezeigt und von Domènec Reixach selbst inszeniert, da keine große Publikumsaufmerksamkeit erwartet werden konnte und der Intendant die Regie niemandem aufbürden wollte. Obwohl die Mehrheit der Theater während der Spiele geschlossen blieb, wollte Reixach aus, wie er selbst meinte, vielleicht romantischen Gründen für gebildete TouristInnen oder für spätere HistorikerInnen programmieren, die sich für den Spielplan an einem öffentlichen Theater zu einem emblematischen Zeitpunkt Barcelonas interessierten (vgl. Interview Reixach 5/05/2011).

von Guimerà, während Salvat in den 70er Jahren mit der modernisierten Version von Xavier Fàbregas gearbeitet hatte. Wie er in einem Interview mit David George erklärte, war in den 90ern die Reinheit der Sprache nicht mehr modern. Interessant war dagegen eine gewisse Frischheit, Dynamik und Flexibilität in den sprachlichen Äußerungen, die Guimeràs Original lieferte (vgl. George 2010: 66). Die realistische Inszenierung mit ihrer Szenerie des Strandes in verschiedenen Farben und den Kostümen der Zeit wurde als modellhaft von den Kritiken für eine spätere Inszenierung am TNC unter der Regie von Josep Maria Mestres in der Spielsaison 2001/02 herangezogen. Generell überließ Reixach die Regie der katalanischen KlassikerInnen jungen RegisseurInnen, die ohne Vorurteile an die Arbeit gingen. Guimerà sollte wie Shakespeare behandelt werden, mit derselben Hingabe und demselben Mangel an Respekt (vgl. Interview Reixach 5/05/2011), aber nicht als zweite Liga einer Tradition, die nichts Besseres hervorgebracht hatte.

Innerhalb des *Dilluns Clàssic I* und *II* wurden 1992 Monologe über die Situation der Frau - *Feminista* von Santiago Rusiñol[273], *La infanticida* von Víctor Català[274], *Fanny* von Carles Soldevila[275] - und das Stück *Civilitzats, tanmateix*[276] ebenfalls von Soldevila gezeigt. Die Stücke wurden mit einer kurzen Laufzeit von zwei bis drei Wochen an den jeweiligen Montagen im Mai und November programmiert.

Das CDGC produzierte *La corona d'espines* (1994) von Josep Maria de Sagarra, *La festa del blat* (1995) zum 150. Geburtstag von Àngel Guimerà, *La*

[273] Es handelte sich hier um eine Parodie auf den Feminismus aus dem Jahr 1903, da Rusiñol nicht an ihn glaubte. Pathetisch und bedrohlich gleichzeitig wird eine Frau gezeichnet, die auf komische Weise verzweifelt. Das, was von ihr bleibt, ist jedoch eine Frau, die kämpft (vgl.Benet i Jornet/Gallén 1992: 31).

[274] Victor Català ist das Pseudonym von Caterina Albert, die hauptsächlich narrative Literatur schrieb und sich nur gelegentlich dem Theater widmete. *La infanticida* (1898) ist die Geschichte einer jungen Frau, deren Liebe von ihrem Vater unterdrückt wird, bis sie in einer Irrenanstalt endet, von wo aus sie ihre Tragödie erzählt (vgl. Benet i Jornet/Gallén 1992: 31).

[275] Bei *Fanny* handelt es sich um einen Roman, der als innerer Monolog der Protagonistin erzählt wird und mit dem Stil Schnitzlers vergleichbar ist.

[276] Auf ironische Weise beschreibt Soldevila eine Dreieckssituation von Schiffbrüchigen der bürgerlichen, katalanischen Gesellschaft mitten im Ozean. Bei ihnen handelt es sich um das Ehepaar Oriol i Rosina und den ledigen Advokaten Eduard. Die Geschichte beginnt am ersten Jahrestag ihrer Anwesenheit auf der Insel. Verkleidet und aus ihrem gewöhnlichen Umfeld entfernt halten sie den Schein der zivilisierten Gesellschaft aufrecht, in der die Dreieckssituation als Geheimnis gehandelt wird.

bona gent (1997) von Santiago Rusiñol und kleine Formate im Rahmen des Zyklus *Poetes en escena*, wie *Una geografia estilogràfica* (1995), basierend auf dem Werk von Sagarra, *Les paraules de l'ànima* (1995), basierend auf dem Werk von Ramon Llull, *L'hora dels adéus* (1995) von Narcís Comadira und *La llavor dels somnis* (1995), basierend auf dem Werk von Narcís Comadira[277]. 1997 begann ein neuer Zyklus *Dansateatre* mit zwei Werken: *Nausica,* ausgehend von einem Gedicht von Joan Maragall und *Pesombra,* beruhend auf dem poetischen Werk von Joan Salvat Papasseit[278]. *La corona d'espines* wurde an acht Theatern in den Comarques und in Andorra la Vella gezeigt, *La festa del blat* an neun und *La bona gent* an fünf katalanischen Theatern. Das Trio Sagarra, Guimerà und Rusiñol blieben diejenigen, die laut Monleón das kleinbürgerlichere Publikum mit konventionellem Theater ansprachen (vgl. Monleón 1990: 75) und von den Institutionen auch in den 90er Jahren genützt wurden, um populäres Theater zu zeigen, sich einer Tradition zu vergewissern und diese an mehreren Theatern auszustellen.

Die Verbreitung der klassischen Stücke war auch politisches Anliegen. Joan Guitart i Agell, *Conseller de Cultura* zum Zeitpunkt der Olympischen Spiele, wies auf die Notwendigkeit hin, für ein reiches Kulturerbe zu sensibilisieren: „La recuperació dels nostres clàssics teatrals és també una necessitat que cal saber valorar i fer conèixer, tant dins com fora del país." (Guitart i Agell 1992: 4) 1992 standen Barcelona und Katalonien im Zentrum der weltweiten Aufmerksamkeit. Es galt, eine Chance für eine Zurschaustellung wichtiger Stücke des Kulturerbes zu nützen und den ZuschauerInnen eine Idee der Grundzüge des vergangenen Theaters des Landes zu übermitteln (vgl. Benet i Jornet/Reixach 1992: 5). Das Interesse am katalanischen klassischen Theater gehörte zum deklarierten Projekt Reixachs für das CDGC. Jordi Castellanos schrieb im eigens herausgegebenen Katalog des Zyklus: „Vull dir que només tindrem una cultura nacional si la cultura que tenim la tractem com a tal." (Castellanos 1992: 11) Denn eine nationale Literatur und Kultur konnte nicht auf

[277] Narcís Comadira gehört zu jenen GegenwartsautorInnen, die nur beschränkt für das Theater schreiben und während der Direktion von Reixach am CDGC präsent waren.

[278] In der letzten Spielsaison des CDGC wurde diese Inszenierung im Juni 1998 wiederaufgenommen (vgl. Departament de Cultura 1999: 247). Joan Salvat Papasseit war ein Poet aus dem Arbeitermilieu (1894-1924), der zu den katalanischen AvantgardistInnen gezählt wird.

göttliches Geheiß entstehen, sondern wurde von der Gesellschaft geschaffen, in der Intention sich von anderen zu differenzieren (ebd.). Diese Arbeit der Revision der KlassikerInnen sollte jedoch keine elitäre sein, sondern eine kritische, um Brücken zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen, um das Vergangene verstehen zu können und „establir les seves línies evolutives" (ebd.: 10). Dabei waren nicht nur die Universitäten gefragt, sondern auch die Berufsgruppe der Theaterleute. Die Aufführungen des CDGC wurden von Ausstellungen, Konferenzen, runden Tischen oder einem Katalog zum *Cicle de teatre clàssic català* begleitet, womit die möglichst breite Herangehensweise an das literarische Erbe unterstrichen wurde. 1992 wurden drei Konferenzen zum Theater von Josep Maria de Sagarra, Francesc Fontanella und Àngel Guimerà unter der jeweiligen Leitung von Miquel M. Gibert, Albert Rossich sowie Ricard Salvat und ein runder Tisch mit dem Thema *Tradició i teatre avui* mit Jordi Castellanos, Feliu Formosa, Joan de Sagarra und Josep Lluís Sirera, moderiert von Xavier Bru de Sala, abgehalten. Damit intentierte das CDGC eine informative und pädagogische Arbeit zum Theater der katalanischen KlassikerInnen:

> No ens queda, doncs, si volem que la literatura sobrevisqui, altre remei que substituir-la, aquesta minoria [la burgesia], i substituir-la pel conjunt social, i oferir una literatura, un teatre, uns productes artístics, capaços de satisfer culturalment i estèticament. La cultura de masses és a les mans de les multinacionals que controlen els mitjans de comunicació. L'únic espai que ens queda és el de la cultura, a seques, sense adjectius modificadors: salvar-la per a les masses i salvar les masses per ella. I, en això, potser hi té molt a veure l'ensenyament. (ebd.)

Bereits ab 1989 wurden daher eigene Vorstellungen für Schulklassen angeboten, die nach der Aufführung Gesprächsrunden ermöglichten. Das CDGC stellte außerdem Textmaterial zu den Stücken zur Verfügung (vgl. Departament de Cultura 1990:278). Gezeigt wurden klassische katalanische Werke, wie *Duros a quatre pessetes, L'hostal de la Glòria, El desengany, La filla del mar, La corona d'espines, La festa del blat, El llibre de les bèsties* sowie katalanische Gegenwartdramatik und universale Stücke, wie *Indian Summer*, *Infimitats*, *Desig, Carícies, Nus, El sueño de la razón, La guàrdia blanca, La senyora Florentina, Espectres, Colometa la gitana o Lo regrés dels confinats i Qui compra maduixes, El mercader de Venècia, Borja Borgia, Sweeney Todd,*

El visitant[279]*, Maror* oder *Càndid*.

Die letzte Ausstellung im Teatre Romea als Sitz des CDGC war Joan Capri, dem legendären Schauspieler des Theaters während der Francodiktatur, gewidmet. Ab 1. Juli 1998 löste sich das CDGC innerhalb der neuen Struktur des *Teatre Nacional de Catalunya* auf. Benet i Jornet würdigte die Leistung von Domènec Reixach am CDGC bei der Galaveranstaltung *Barcelona aixeca al teló* 2010/2011 in der *Sala de Cent* mit folgenden Worten:

> En realitat la seva suposada grisor assenyala una de les seves millors virtuts, que sovint ens falta als altres. No va voler mai cap mena de protagonisme, no va fer servir el Centre Dramàtic com a catapulta personal. El que va fer va ser posar-lo, com MAI abans ningú no ho havia fet, al servei de la dramatúrgia catalana, tant la clàssica (la tradició), com la contemporània. Ningú com ell, ni abans ni després, ha estrenat, sigui al Centre Dramàtic, sigui al Nacional, tants autors catalans morts o vius. Ell va fer que la crítica guenya i mal informada o mal formada s'adonés que la nostra tradició teatral tenia obres madures i que, mira per on, atreien el gran públic. (En una temporada inoblidable i exemplar va posar en escena el barroc Fontanella, Guimerà, Víctor Català, Sagarra, Carles Soldevila...) [...] Pot discutir-se la seva tria, els possibles errors, això es pot discutir de tothom, però no es pot discutir que la dramatúrgia del país es va obrir pas, en bona mida, gràcies a ell, només gràcies a ell. (Benet i Jornet 2010b: 11f.)

Mit dieser Rede strich Benet i Jornet auch die Mühe hervor, die es kostete, die positiven Möglichkeiten, die Institutionen wie das *Centre Dramàtic de la Generalitat* boten, tatsächlich umzusetzen und die Aufgaben zu erfüllen.

6. 4. *Teatre Català de la Comèdia*[280] oder *Teatre Poliorama*

Als zweites öffentliches Theater neben dem CDGC übernahm die *Generalitat* das *Teatre Poliorama* aus der ursprünglichen Motivation heraus, ein fehlendes Stadttheater für Barcelona zu errichten. Es sollte internationalen, staatlichen

[279] Bei *El mercader de Venècia, Borja Borgia, Sweeney Todd* und *El visitant* handelte es sich um Inszenierungen, die von 1994 bis 1996 im Teatre Poliorama gezeigt wurden.

[280] Dieser Name geht auf die republikanische Generalitat zurück, die Katalonien ein Nationaltheater mit zwei Sitzen geben und so die schwierige Situation durch den Ausbruch des Bürgerkrieges lindern wollte: *el Teatre Nacional de Catalunya* im Liceu und *el Teatre Català de la Comèdia* im Poliorama. Die Maßnahme blieb ohne große Auswirkungen auf die Programmation (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 62). Das Nationaltheater funktionierte nur sporadisch zwischen 1936 und 1937. Das Poliorama wurde 1936 nationalisiert und im *Teatre Català de la Comèdia* fand am 20. Jänner 1939 die letzte Vorführung mit dem sprechenden Titel *Fum al teulat* von Ramon Vinyes in einer Stadt statt, die unter den Bombenattacken der nationalen Seite litt. Am 26. Jänner marschierten die Truppen von General Franco in Barcelona ein (vgl. Fàbregas 1997: 42). Den *Premi Teatre Català de la Comèdia* erhielt Joan Oliver mit *La fam* 1938 (ebd. 46).

und katalanischen Produktionen als Ausstellungsort in Barcelona dienen, und seine Programmierung einer professionellen Theatergruppe überlassen werden (vgl. Departament de Cultura 1985b: 26). Bei dieser Gruppe handelte es sich um die neu gegründete Theatergruppe von Josep M. Flotats. Der Schauspieler, der bereits in den 70er Jahren Anzeichen setzte, nach seiner langjährigen Tätigkeit in Frankreich nach Katalonien zurückkehren zu wollen[281], folgte schließlich der direkten Einladung Max Cahners, das Teatre *Poliorama* zu leiten.

Die sogenannte „operación Flotats" (Pérez de Olaguer 1984a: 24) ging von der *Generalitat* aus, die den Schauspieler mit dem Versprechen, ein Nationaltheater in Katalonien zu führen, binden wollte. Sein Auftritt 1983 mit der *Comédie Française* im *Gran Teatre del Liceu* als *Dom Juan* wurde medienwirksam in Szene gesetzt. Große Leinwände übertrugen die Sondervorstellungen zur Feier des *Sant Jordi*, des Schutzheiligen Kataloniens, im Zentrum der Stadt, und das *TVE Catalunya* strahlte eine eigene Fernsehsendung über den Schauspieler aus (vgl. Pérez de Olaguer 1984b: 25). Das Debut der *Companyia Flotats* fand jedoch im *Teatre Condal* statt, da die Arbeiten des *Poliorama* noch nicht fertigestellt waren. Mario Gas, der damalige Leiter des *Condal* überließ der neuen Gruppe das Theater für die Aufführung von *Una jornada particular* von Ettore Scola, obwohl es bereits mündliche Zusagen für andere Theatergruppen gab. *El Globus* und *Zitzània* von Pau Monterde und Pere Planella starteten daraufhin eine Pressemitteilung, in der sie das Vorgehen des *Departament de Cultura* denunzierten, seine privilegierte Situation[282] nach seinen Interessen auszunützen (vgl. Fàbregas 1984a: 23) und auf präpotente Weise Theaterlokale

[281] Flotats besuchte ab 1960 die Theaterschule in Straßburg, arbeitete nach dem Ende seiner Studien am Nationaltheater der Stadt und ging schließlich nach Paris, wo seine brillante Karriere als Schauspieler begann. Er fand Engagement in den besten Theatern von Paris, spielte im *Théâtre de la Ville*, mit der Gruppe von *Jean Louis Barrault*, im *Théâtre Antoine* und im *Théâtre National Populaire*. 1981 trat er in die *Comèdie Française* ein, die er im Juli 1983 verließ. Damit begannen die Kontakte seiner Wiederaufnahme in die katalanische Theaterwelt. Bereits 1978 stellte Flotats unter der Regie von Lluís Pasqual die Rolle von *Eduard II*. von Marlowe-Brecht im *Teatre Lliure* dar (vgl. Pérez de Olaguer 1984b: 25).

[282] Die Monopolstellung der Administration war durch das Verschwinden der privaten Theater in Barcelona möglich. 1983 schloss das private *Teatro Barcelona* - vor ihm war bereits das *Teatro Talia* verschwunden - und fünf der neun Theater (Romea, Regina, Condal, Villarroel und Poliorama) wurden für Produktionen, Koproduktionen oder direkt subventionierte Theaterstücke der *Generalitat* reserviert (vgl. Pérez de Olaguer 1984a: 24) .

zu besetzen (vgl. Pérez de Olaguer 1984a: 24). Die Art, wie Flotats nach Katalonien zurückkehrte, stieß auf großen Unwillen von Seiten der Kulturschaffenden, die ihn als „niño mimado" (ebd.) ansahen. Während auf der einen Seite eine theatrale Infrastruktur dringend notwendig war und es keine kohärente Theaterpolitik gab, wurden auf der anderen Seite einer Person alle Wege erleichtert, um auf den Bühnen der Stadt zu glänzen und ihr Charisma in Szene zu setzen. In gewisser Weise kann mit Fischer-Lichte von der Inszenierung des Kultes um eine große Künstlerpersönlichkeit gesprochen werden, die durch ihren öffentlichen Auftritt erregend wirkt. Gerade darstellende KünstlerInnen, die Stars, werden seit dem 19. Jahrhundert zum Inbegriff dieser großen Persönlichkeiten (vgl. Fischer-Lichte 1999b: 122) und ziehen ihr spezifisches Publikum an.

Das *Teatre Poliorama* eröffnete im Februar 1985 mit *Cyrano de Bergerac* der *Companyia Josep M. Flotats.* Das Stück befand sich ungefähr ein Jahr auf der Bühne, wurde während dieser Zeit von 119.121 ZuschauerInnen gesehen (vgl. Departament de Cultura 1986: 270) und begann 1986 eine Tournee in 22 Orte in und außerhalb Kataloniens, zu denen Madrid, Ciutat de Mallorca, València, Perpinyà, Maó und Saragossa gehörten (vgl. Departament de Cultura 1987: 262). Im Spielplan des Theaters erschienen 1985/86 *El despertar de la primavera* von Frank Wedekind, *Per un sí o per un no* von Nathalie Sarraute und *Infantillatges* von Raymond Cousse[283]. Alle drei wurden in der Spielsaison 1986/87 wiederholt und gemeinsam mit dem von Brian Clark neuinszenierten Stück *El dret d'escollir*[284], das in Form einer englischen Komödie das Thema der Euthanasie behandelte, in alternierender Programmierung gezeigt. Diese Art der Präsentation ermöglichte, die jeweiligen Stücke solange auf der Bühne zu erhalten, wie die Präsenz des Publikums es erlaubte. Sie ging auf die *Comédie-Française* zurück und wird von der Mehrheit der europäischen Staaten als Modell für das Funktionieren eines öffentlichen Theaters verwendet. Dabei wird der physische Raum des Theaters in ständiger Aktivität bespielt und

[283] *El despertar de la primavera* und *Per un sí o per un no* wurden von Carme Serrallonga übersetzt, *Infantillatges* von Pep Cruz.

[284] Einige der Produktionen Flotats, wie *El despertar de la primavera* und *El dret de escollir* zeichneten sich durch hohe Kosten aus, die sich beim ersten Stück auf 79.699.852 Peseten (vgl. Departament de Cultura 1987: 263) beliefen und beim zweiten auf 72.976.915 Peseten (vgl. Departament de Cultura 1988: 291). Beide brachten etwas mehr als 30 Millionen Peseten ein.

durch die Variation für unterschiedliches Publikum attraktiv gehalten. Als eingeladene Gruppe zeigte das *TEI de Sant Marçal Nice People* von Sean O'Casey in der Adaptierung von Carme Serrallonga, dessen Vorführungen jedoch laut Orozco keinen Erfolg erzielten (vgl. Orozco 2000: 102). 1990 wurden AutorInnen wie Copi, Anton Tschechow, Josep Pla und Sam Shepard ins Repertoire aufgenommen, das bis zur Spielsaison 1994/95 durch Lee Blessing, Jane Bowles, Sophocles, Rodolf Sireira, Louis Jouvet und Eugène Labiche noch erweitert wurde. Die ZuschauerInnenquoten waren trotz des Erfolgs einzelner Produktionen, wie *El dret a escollir*[285]*,* stark zurückgegangen, obwohl die Durchschnittsquote pro Aufführung höher lag als beim *Teatre Romea*.

Während das CDGC katalanische Theaterproduktion ab 1989 förderte, setzte das Poliorama auf internationale klassische und zeitgenössische Dramatik: *Lorenzaccio* von Alfred Musset und *El Misantrop* von Molière wurden mehr als hundert Mal gespielt[286]. Denn Flotats suchte zwar nach Stücken, wie er in einer Debatte der Universität Barcelona von 1986 über das katalanische Repertoire betonte, aber solchen, die man auch sprechen konnte:

> Para representar a Guimerà habría que reescribirlo. […] y prefiero en ese caso escribir nuevas obras más cercanas a mis centros de interés. Tengo la sensación al leer al autor de Terra Baixa de enfrentarme con una lengua muerta; en cambio, Molière, que le precede dos siglos, me parece aún vivo" (Badiou 1987: 45).

Mit dieser Aussage reihte er sich zu jenen, die Joan Olivers berühmt gewordenen Satz internalisiert hatten: „hi ha alguna cosa pitjor que no tenir tradició teatral, que és tenir-la dolenta" (Monterde/Solà 2010: 187). Diese Sichtweise wurde im Vergleich dazu vom CDGC nicht geteilt, das mit einigen Versuchen unter Bonnín und vor allem mit dem *Cicle Teatre Classic* 1992 eine Neuentdeckung der katalanischen KlassikerInnen startete. Flotats beklagte auch die schlechte Aussprache der SchauspielerInnen:

> Con demasiada frecuencia, el actor, desprovisto de los conocimientos elementales de su oficio, utiliza tonos que no pertenecen a su lengua. Son tonos tomados del castellano y que modifican sustancialmente el acento tónico del

[285] Das Stück wurde 1987/1988 von insgesamt 78.139 ZuschauerInnen gesehen (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 67).

[286] Die beiden Produktionen gingen auf Tournee nach Madrid, Reus, París und Rom (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991:67)

> catalán, así, el idioma se desvirtúa y se empobrece. Por eso es necesario empezar creando una escuela capaz de recuperar (me atrevería a decir recrear: la influencia del castellano ha sido siempre muy fuerte) una tradición teatral catalana" (Badiou 1987: 46).

Damit setzte Fotats auf die Stimulierung und sprachliche Bereicherung von katalanischer Theaterliteratur mit der Übersetzung von großen DramatikerInnen und mit gut ausgebildeten SchauspielerInnen. Universale Werke der Literatur sollten das Lokale retten. Es dominierte eine hohe Zahl von französischen AutorInnen in seiner Theaterprogrammierung. Von den 18 Produktionen, die von der *Companyia Flotats* realisiert wurden, waren sieben französische Theaterstücke (vgl. Ragué 1996: 141). Flotats' Tätigkeit im *Poliorama* bevorzugte das internationale Sprechtheater gegenüber dem katalanischen oder spanischen. Der Intendant spielte selbst in allen Produktionen des Hauses mit, womit das Markenschild Flotats ausgenützt und gleichzeitig potenziert wurde, dessen sich der Theaterdirektor wohl bewusst war[287]. Lourdes Orozco bescheinigte dem Theater auch keine regelmäßige Politik in der Einladung von Theatergruppen (vgl. Orozco 2000: 102). Allerdings wurde im Katalog zum zehnjährigen Jubiläum des *Teatre Nacional de Catalunya (*TNC) von 24 eingeladenen Gruppen ins *Teatre Poliorama* während seines gesamten Bestehens[288] bis 1996 gesprochen (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 20). Reixach wies in einem Interview darauf hin, dass Flotats und er unterschiedliche Auffassungen vom Theater hatten: „Partim de conceptes de teatre diferenciats, i es pot veure en les diferències de matís entre Poliorama i Romea." (Sotorra 1998c) Mit den feinen Unterschieden war nicht nur die Bevorzugung der internationalen Dramatik vor der einheimischen gemeint, sondern, wie Reixach im selben Interview fortfuhr, auch eine gewisse Haltung zum Theater als Arbeits- und Ausbildungsort der eigenen Leute:

> Dic de matís, al cap i a la fi tots fem teatre clàssic i contemporani. Però la manera de relacionar-te amb la professió, de creure amb la gent, o amb un país, són diferents […] no veig que Flotats hagi estat capdavanter de la col·lectivitat a la qual pertany. (ebd.)

Das *Teatre Poliorama* entsprach damit weder den Kritererien eines *Centre*

[287] Die Publikumszahlen variierten demnach zwischen 12.000 und 62.000 pro Spielsaison je nach Programmierung und Präsenz des Schauspielers Flotats auf der Bühne (vgl. Bru de Sala 1994: 63).

[288] Ab 1994 wurde das *Teatre Poliorama* gemeinsam mit dem *Teatre Romea* durch Reixach programmiert.

Dramàtic, das einer Vielzahl an Theaterleuten Raum geben wollte, noch denen eines *Teatre Nacional*, da es an der notwendigen Diversität der Inhalte fehlte. Die Leitung von Flotats endete mit dem Jahr 1994, damit dieser sich auf die Übernahme des *Teatre Nacional de Catalunya* vorbereiten konnte.

Ab 1994 wurden das *Teatre Romea* und das *Teatre Poliorama* zu einer Produktionsstätte zusammengeschlossen. Die Aufgabenverteilung war es, katalanische Werke im CDGC zu zeigen, während das *Poliorama* seine internationale Aufführungspraxis fortsetzte, die es unter Flotats eingenommen hatte. Ab 1995 wurden auch zwei Musicals gezeigt. Von den acht Stücken, die zur Aufführung kamen, waren vier Werke von eingeladenen Gruppen aus Italien, València und Frankreich: *L'isola dei schiavi* (1994) von Pierre Marivaux des *Piccolo Teatro di Milano; El cas Woyzeck* (1994) von Georg Büchner der Gruppe *Moma Teatre* von València; *El mercader de Venècia* (1994) von William Shakespeare; *Borja Borgia* (1995) von Manuel Vicent der Gruppe *Moma Teatre;* das Musical *Sweeney Todd* (1995) von Stephen Sondheim; *Diktat* (1996) von Enzo Cormann, eine Produktion des *Théâtre La Chamaille; El visitant* (1996) von Eric-Emmanuel Schmitt und das Musical *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* (1996) von Carles Santos. *El mercader de Venècia* wurden an weiteren sieben, *El visitant* an elf Theatern in den *Comarques* präsentiert und *Figasantos-Fagotrop, missatge al contestador: soparem a les nou* wurde bei der Bonner Biennale und in Stockholm im Rahmen des *Festivalen European Theatre Convention* gezeigt. 1996 wurde das Theater in einem öffentlichen Wettbewerbsverfahren der Verwaltung eines privaten Unternehmens übertragen.

6. 5. Theaterpolitik der *Generalitat* 1980-2003

6. 5. 1. Geschichtliche und strukturelle Anmerkungen

Sieht man/frau von wenigen Institutionen wie der *Òpera del Liceu* und dem isolierten Versuch des *Teatro Nacional de Barcelona* ab, war in den 70er Jahren keine Theaterpolitik vorhanden. Es gab keine Theaterindustrie, wie öffentliche Ensembles, Programmierung und Verbreitung von Produktionen. Diese Arbeit war am Rande der Institutionen in den Händen der Kulturschaffenden selbst

geblieben[289]. Durch die Institutionalisierung, die zu Beginn der 80er Jahre einsetzte, wurde sie in die Hände von kulturellen AgentInnen in den Gemeinden oder Kulturabteilungen gelegt, deren Arbeitsbereich Organisation, Subventionierung oder sogar Programmierung war, aber nicht die Kreation von Theater selbst. Es fand eine Entfremdung zwischen der Profession und der erwünschten Umsetzung von Theaterstrukturen statt. Die katalanische Theaterwelt sah sich mit Hindernissen von Seiten des spanischen Staates als auch von Seiten der *Generalitat* konfrontiert, die einen nationalistischen und protektionistischen Geist[290] vertrat und dezentrale Strukturvorschläge ablehnte. Die politische Organisation des spanischen Staates verhinderte es, dass das katalanische Theater als eine einzige Konzeption unter den katalanischen Ländern behandelt oder koordiniert werden konnte[291], wie dies im *Congrés de Cultura Catalana* verlangt worden war. Jede *Comunitat autónoma*, die zu den katalanischen Ländern gezählt wurde, *el País València*, *les Illes Ballears* und *Catalunya*, verwalteten ihre Theater getrennt. Der Markt war in Fragmente aufgeteilt. Das katalanische Autonomiestatut definierte die Kompetenz der Kultur als exklusiv der *Generalitat* unterstellt. Trotzdem gab es eine Präsenz der zentralen kulturellen Administration, die vom Verfassungsgerichtshof mit dem Konzept der „concurrència de competències" juristisch argumentiert und legitimiert wurde (vgl. Bonet 2001: 309). Die Vagheit der Verfassung machte

[289] Ein Beispiel für kollektive Initiativen stellte die Aufführung der *Setmana Tràgica* im *Poble Nou* außerhalb der Kulturzentren der Stadt und das daraus entstandene *Teatre Lliure* dar. Die Bewegung der *Assamblea* hatte in Selbstverwaltung das *Teatre Grec* 76 organisiert und der *Congrés de Cultura Catalana* war geprägt von basisdemokratischen Ideen und Modellen mit dezentralisierten Strukturen.

[290] Mesalles und Ollé kritisierten 1988 in einem Manifest das Erbe der Kulturpolitik der Francozeit in der Demokratie und erwähnten folgende gebräuchliche Vorgangsweisen: "designacions a dit, escassa competència professional, amiguisme, gran desigualtat d'oportunitats, grans despeses en operacions de prestigi que no tenen res a veure amb la nostra realitat social, etc..." (Mesalles/Ollé 1988: 9).

[291] Die Verfassung von 1978 hatte im Artikel 145 nicht nur den Zusammenschluss unter den *Comunidades Autónomas* verboten, sondern auch kooperative Übereinkünfte zwischen den einzelnen *Comunidades* der Meldepflicht und Autorität der *Cortes Generales* unterstellt (vgl. Constitución española de 1978). 1984 wurde ein Dokument als Schlussfolgerung eines Seminars über theatrale Dezentralisierung in ganz Spanien veröffentlicht, in dem eine staatliche Koordination der Verbreitungs- und Austauschmöglichkeiten von Theaterstücken unter den *Comunidades Autónomas* mit besonderer Rücksicht auf linguistische Realitäten verlangt wurde. Die Unterzeichnenden stellten sich einen Kontakt zwischen den Verantwortlichen der verschiedenen Zentren mit gemeinsamen Initiativen vor (vgl. El Público, Anonym 1984: 10). Als Zeichen des nicht vorhandenen staatlichen Konzepts einer Kulturpolitik stellte Bonet 2001 außerdem fest, dass es bis zu diesem Datum nicht gelungen war, alle KulturministerInnen der *Comunidades* an einem Tisch zu versammeln (vgl. Bonet 2001: 322), obwohl die Verfassung auch vorsah, die kulturelle Kommunikation zwischen den *Comunidades Autónomas* zu erleichtern (ebd.).

dabei die Grenzen zwischen den Zuständigkeiten oft unklar. Madrider Theaterleute warfen Katalonien außerdem einen Regionalismus[292] vor, da ihre Produktionen nur schwer in katalanische Theater gelangten (Primer Acto 1988a: 6).

In Katalonien war das *Centre Dramàtic* abhängig von der *Generalitat*, das ab 1997 mit der Gründung des *Teatre Nacional de Catalunya* im Nationaltheater assimiliert wurde. Von 1984 bis 1994 wurde die *Companyia Flotats* ebenfalls von der Generalitat finanziert und ab 1988 reihte sich das *Lliure* zu den öffentlichen Theatern, das seine Gelder von mehreren öffentlichen Administrationen bekam. Es gab das *Festival Grec*, *Festival Internacional de Teatre de Sitges*, die *Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega* und einige andere kleinere Festivals, wie das *Festival de Granollers*. Das *Institut del Teatre* wurde von der *Diputació de Barcelona* verwaltet. Die Struktur der Kulturabteilung der katalanischen Landesregierung war mit verschiedenen Generaldirektionen nach unterschiedlichen Sektoren aufgeteilt. Zwei Organisationen setzten die Theaterpolitik der *Generalitat de Catalunya* ab 1981 um: das *Servei de Teatre*, das der Hilfe, Förderung und Verbreitung der Theateraktivitäten des privaten Sektors dienen sollte und die *Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes*, von dem das Budget des *Centre Dramàtic de la Generalitat* und ab 1984 des *Teatre Poliorama* administriert wurde. Die Stelle des *Cap de Servei de Teatre* blieb nach dem Rücktritt von Xavier Fàbregas Jahre lang unbesetzt. Währenddessen übernahm der jeweilige *Conseller de Cultura* die Verantwortung für diesen Bereich. 1993 ersetzte die *Àrea de Teatre i Dansa* das *Servei de Teatre*, was auch bedeutete, dass Theater und Tanz ihr Budget ab diesem Jahr teilten.

6. 5. 2. Gründe für Förderungsmaßnahmen, Förderungsarten und Institutionen

Aufgrund der schwierigen Situation des Theaters in der westlichen Welt, das in Konkurrenz zu neuen audiovisuellen Massenmedien getreten war, womit sich

[292] Als Begründung der schwierigen Aufnahme der Madrider Stücke sah José Monleón im Primer Acto folgende Erklärung: „[...] quizá por la persecución de que fue objeto la lengua catalana y la asociación entre el castellano y el centralismo franquista, persiste una lectura política del tema que no responde a nuestra realidad actual" (vgl. Primer Acto 1988a: 8).

die Freizeitgewohnheiten der Menschen verändert hatten, sah die *Generalitat de Catalunya* seine Unterstützung und Förderung durch öffentliche Institutionen als notwendig an (vgl. Departament de Cultura 1983: 381). Mit dieser Entscheidung gesellte sich die katalanische Landesregierung zu jenen europäischen Staaten, die im Sinne des Wohlfahrtsstaates und unter der Politik der Demokratisierung von Kultur den Theaterbereich subventionierten. Das Theater wurde in Europa als öffentliches Gut angesehen, das nicht den Gesetzen von Angebot und Nachfrage unterworfen wurde, sondern ein spezifisches öffentliches Interesse besaß und einen Nutzen für die gesamte Gesellschaft schuf. Die Demokratisierung der Kultur ging einher mit der Vorstellung eines pluralen Angebots im ästhetischen und ideologischen Sinn, die seit der Studentenbewegung 1968 auch die eigene Kultur jeder Gemeinschaft miteinschloss. Europa investierte im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten in die Produktion und Verbreitung von Kultur auch in den Kommunikationsmedien, in den Verlagen und der Kinoindustrie (vgl. Bonet 2001: 308). Durch die ständige Verteuerung der künstlerischen Produktionen wurde die Präsenz der staatlichen Förderung immer wichtiger, um die Kontinuität im kreativen Prozess zu garantieren (ebd.: 307).

So wie Lourdes Orozco ausführte, war die Theaterpolitik der *Generalitat* die wichtigste Quelle in der Förderung der szenischen Künste in Katalonien (vgl. Orozco 2000: 73) und stellte als Teil der Kulturpolitik auch ein Instrument für den nationalen Wiederaufbau dar (ebd.: 64). Ziel war es, den Markt für das Theater zu vergrößern, sowohl im Angebot als auch in der Nachfrage, und eine Kontinuität der theatralen Kreation zu garantieren. Gefördert wurden Kampagnen für das Theater in Schulen, um den Habitus des Theaterbesuchs zu initiieren, Kampagnen der öffentlichen Medien (TV3, Canal 33 und Catalunya Radio), die Theateraufzeichnungen übertrugen und Programme für Theaterinformation anboten sowie Kampagnen für das Publikum aus den diversen Regionen Kataloniens[293]. Von Oktober 1986 bis 1988 führte die *Generalitat* die Initiative *Anem al teatre?* durch. Ermäßigungen für jedes Publikum wurden für vier Säle angeboten: *Teatre Lliure*, *Teatre Regina*, *Sala*

[293] Diese Kampagnen wurden als Art Kulturreisen zum Preis einer normalen Theaterkarte verkauft, die den Transport nach Barcelona, einen Kulturbesuch und eine Theatervorstellung gleichzeitig miteinschlossen (vgl. Departament de Cultura 1983: 402).

Villarroel und *Teatre Condal*. Notwendig war es einer Tendenz des Publikums entgegenzusteuern, das einzelne Produktionen[294] in hohem Ausmaß bevorzugte, während andere unbeachtet blieben. Obwohl die Zahl der Inszenierungen von 1986/87 bis 1989/1990 um 40 % anstieg, blieb die Zuschauerquote gleich. Dabei konzentrierte sich mehr als die Hälfte des Publikums auf 5 % der Inszenierungen, die angeboten wurden und ignorierte alles andere (vgl. Melendres 1990: 105). Die zehn großen Hits von 1986 bis 1990 wurden in Theatern auf der *Avinguda Paral·lel* (*Teatre Victòria, Teatre Apolo, Teatre Condal*) sowie dem *Teatre Poliorama* gegeben. Die Stücke konnten dem Musical- oder Komödienfach zugeschrieben werden. Von den öffentlichen Institutionen wurde die Mehrheit der privaten Produktionen teilweise direkt oder indirekt subventioniert (ebd.: 106). Ein intellektuelleres Theater, das der öffentliche Sektor anbot, hatte nur geringen Publikumserfolg[295].

Das theatrale Panorama in Barcelona war von der öffentlichen Teilnahme geprägt. Subventioniert wurden von der *Generalitat* konsolidierte Theatergruppen[296], Theatersäle mit eigenen oder ohne eigene Gruppen, einzelne Produktionen und das Publikum der öffentlichen Säle, um die Preise für die Eintrittskarten herabzusetzen. Diese Subventionen wurden von der Profession als schnelle Hilfen verstanden, die die unmittelbare Theaterarbeit erlaubten und den Gesetzen der Rentabilität unterworfen wurden (vgl. Anguera/Mesalles/Ollé et. al. 1984: 149). Denn keine Berücksichtigung fand das *teatre d'investigació,* das risikoreichere Unternehmungen und die Entwicklungen der szenischen Sprachen ermöglichte (ebd. 151).

Ab den späten 90er Jahren wurde Kultur immer mehr unter ihrem

---

[294] Die Präferenz lag auf Komödien und Musicals des kommerziellen Theaters katalanischer und kastilischer Provenienz oder auf Aufführungen der Weltliteratur der *Companyia Flotats* und des *Teatre Lliure*. Die Publikumserfolge von 1986/87 waren *Sí al Amor* im *Teatre Apolo* und *Slàstic* im *Teatre Victòria* oder von 1989/90 *Mar i cel* von *Dagoll Dagom* und *Cómeme el coco, negro* von der Gruppe *La Cubana* zweisprachig inszeniert (vgl. Melendres 1990: 104). Zur Einsicht der Daten für Publikumserfolge siehe die Zeitschrift *El Público*, die von 1985 bis 1992 Statistiken und Daten zur Verfügung stellte und von dem *Centro de Documentación Teatral* herausgegeben wurde.

[295] Während in der Spielsaison 1986/87 203.303 ZuschauerInnen das öffentliche Theater besuchten, waren dies 1989/90 nur mehr 159.045 (vgl. Melendres 1990: 106).

[296] Zur Unterscheidung der konsolidierten Theatergruppen von Gruppen, die sich eher im Amateurbereich bewegten oder halbprofessionell waren, wurden folgende Kriterien herangezogen: Anzahl der Aufführungen, die Zeitspanne des Bestehens der Gruppe, das Prestige oder die Stabilität.

ökonomischen Potential betrachtet. Dies führte 2001 zur Bildung des *Institut Català de les Indústries Culturals*, das ökonomisches und identitäres Interesse einer breiten Palette kultureller Äußerungen, wie Bücher, Presse, Kino, neue multimediale Technologien, Fernsehen, Radio, Musik, bildende Künste oder szenische Künste, zu fördern versuchte (vgl. Crameri 2008: 104). Ins Zentrum des Blickfeldes rückte der ökonomische Nutzen von kulturellen Produkten, der nicht in der Produktion, sondern in Verbreitung derselben gesehen wird. Damit war nicht nur Dezentralisierung, sondern vor allem Internationalisierung lokaler Kultur gemeint.

Weitere Institutionen, von denen Theaterpolitik betrieben wird, sind die vier *Diputacions*[297] in Katalonien (*Diputació de Barcelona, Girona, Lleida* und *Tarragona*), die sich hauptsächlich auf die Förderung der Gemeinden konzentrieren, die verschiedenen katalanischen *Ajuntaments*, worunter vor allem das *Ajuntament de Barcelona*[298] zu erwähnen ist und das spanische Kulturministerium. Es handelt sich um Institutionen, die untereinander keine Koordination oder Planung der Theateraktivitäten des Landes aufweisen. Sie funktionieren je nach ihrem Verständnis, für welche Kompetenzen sie sich verantwortlich fühlen. Im Falle des *Ajuntament von Barcelona* konnte dies einerseits zu einer Vielfalt im kulturellen Angebot oder andererseits zu einer Verdopplung von Strukturen und deren Politisierung führen. So wurde die *Ciutat del Teatre* mit den zwei großen Theatern *Teatre Lliure* und *Mercat de les Flors* der sozialistischen Stadtregierung zugeordnet, während das *Teatre Nacional* eher mit der konservativen CiU in Verbindung gebracht wurde. Diese theatrale

[297] Die *Diputacions* sind lokale Institutionen, die indirekt gewählt werden und dem Modell der territorialen Aufteilung Madrids entstammen. Ihre Funktion ist es, die Gemeinden und regionale Körperschaften zu unterstützen (vgl. Bonet 2001: 318).

[298] Die Stadt Barcelona unterstützt traditionellerweise die wichtigsten katalanischen Kulturinstitutionen auf ihrem Territorium in ihrer Rolle als Hauptstadt. Im Zentrum der Aufmerksamkeit der theatralen Förderpolitik standen ab den 80er Jahren das *Teatre Lliure*, das *Festival d'Estiu Grec* und der *Mercat de les Flors*, der als *teatro municipal* angesehen wurde und die Funktion eines Ausstellungsraumes für internationales Theater, Theater aus dem Rest Spaniens und katalanische Theatergruppen übernehmen sollte. Seine Adaptierung als Theaterraum wurde von der *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya* als Prestigeobjekt kritisiert und als „fred[...] i poc adient[...]" (Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya 1988a: 2) angesehen. 1988 beklagte die Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya auch, dass sich das *Grec 88* in ein Karussell internationaler Ausstellungsstücke verwandelt hatte, die sich weit weg von der ursprünglichen Idee des *Grec 76* befand und verlangten eine Konsolidierung eines Sommerfestivals, das ausschließlich auf Theater konzentriert war (ebd.: 1-4). Die Kulturpolitik des *Ajuntament de Barcelona* beschrieben sie mit „absolutament concebuda i realitzada d'esquena a la professió teatral catalana" (ebd.: 1).

Infrastruktur kann als übertrieben nach Albert Boadella (vgl. Antón 1997b: 35), aber genauso gut als Vorteil in der Pluralität des Angebots gesehen werden, wie dies Sergi Belbel als Direktor des TNC tut. Abgesehen von der Stadt Barcelona übernahmen die *Ajuntaments* in anderen Gebieten außerdem ein kulturelles Service, das von der *Generalitat*, die wenig extensive Kulturarbeit leistete, nicht finanziert wurde (vgl. Crameri 2008: 32). Eine weitere Berücksichtigung dieser Institutionen findet in der Studie kaum statt, außer wenn sie für den Blickwinkel des CDGC und der Schaffung des *Teatre Nacional* von Bedeutung ist.

6. 5. 3. Angestrebte Wiederherstellung der theatralen Infrastruktur und Dezentralisierung

Antoni Bartomeus formulierte 1980 folgende Idee einer Theaterpolitik der *Generalitat*:

> Diríem que el criteri essencial en què es basen totes les regles d'aquesta possible política teatral és que la Generalitat ha d'anar desfent, poc a poc, la política de petites subvencions que no aconsegueixen resoldre mai els problemes de fons, i preocupar-se per crear una estructura suficient perquè les iniciatives que constantment sorgeixen arreu pugin dur-se a terme. Les subvencions, diuen, resolen problemes momentaris i possibiliten uns productes concrets que es converteixen, així, en productes protegits però sense cap continuïtat. I la cultura no ha de ser simplement protegida, sinó facilitada. En aquest cas, facilitada per la interacció teatre-públic. Tot això vol dir inventar-se la manera de facilitar l'obertura de sales. Vol dir afavorir l'acció a comarques. (Baromeus 1980: 39)

In diesem Sinne der Restaurierung theatraler Infrastruktur und Dezentralisierung des Theaters wurde von Joan Rigol, dem Nachfolger Max Cahners im Jahr 1984 als *Conseller de Cultura*, eine X*arxa de Teatres*, die sich über Katalonien erstrecken sollte und einen Plan der Restrukturierung von 30 Theatern in Katalonien beinhaltete, in Aussicht gestellt (vgl. Gabancho 1986: 11). Absicht war es, den Konsum kultureller Produkte in ganz Katalonien zu erhöhen. Doch die nicht vorhandene Adaptierung der regionalen Theater erschwerte unter anderem die Aufnahme von Produktionen des CDGC in verschiedenen Orten außerhalb Barcelonas (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 52). Im Jahre 1985 wurde von einer Zahl zwischen fünf und sechs Theatern der *Xarxa* gesprochen, die voraussichtlich eine Inszenierung pro Monat vornehmen konnten. Diese Theater würden sich verpflichten 50% ihrer Programmierung mit

Produktionen des CDGC oder mit Stücken, die durch die *Direcció General de Teatre* subventiert worden waren, zu gestalten (vgl. Pérez de Olaguer 1985a: 35). Generell hatten die in der *Xarxa* zusammengefassten Theater ein Minimum von zehn Theaterstücken jährlich zu zeigen, verteilt auf das ganze Jahr und nicht konzentriert auf die *festes majors* (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 130).

Von 1985 bis 1989 wurde die Restaurierung des *Teatre Fortuny* von Reus, 1986 des *Teatre Faràndula* in Sabadell, 1987 bis 1989 des *Teatre de la Passió d'Olesa* und 1989 des *Patronat de la Passió d'Esparreguera* bezahlt. 1991 entstand das neue Theater *Alegria* in Terrassa (vgl. Bartomeus 1994: 73)[299]. 1987 mussten 16 Theater der *Xarxa* in die Rehabilitierung der Säle investieren (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al.: 130). Die Subventionen für die Infrastruktur waren stark in die Höhe gegangen und umfassten 1989 26 Theater in ganz Katalonien (vgl. Departament de Cultura 1988: 279). Das *Teatre Principal* von Valls, das *Cirvianum* von Torrelló und das *Mundial* von la Bisbal waren aufgrund ihres architektonischen Interesses Bestandteil eines Plans des *Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo* (MOPU), des spanischen Ministeriums für die Renovierung von Theatern (vgl. Maluquer 1987: 6). Ab 1985 gab es Zuschüsse für die Gemeinden zur Förderung von Theateraktivitäten und ab 1986 zusätzliche Mittel[300] für die in der *Xarxa de Teatres* eingegliederten Theater. Sie war 1987 auf 32 Gemeinden in 23 Regionen und 1989 auf 39 Gemeinden in 24 Regionen angewachsen. Trotzdem fanden 70% aller Inszenierungen in den Spielsaisonen 1987/88 und 1988/89 in Barcelona statt. 28%, weniger als die Hälfte der Inszenierungen von Barcelona, erschienen in den Theatern der *Xarxa* (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 15). Diese Differenz zwischen Barcelona und dem Rest Kataloniens stieg noch bei der Einberechnung der zeitlichen Komponente. 90% der Zeit, in der Theater aufgeführt wurde, betraf Barcelona. Dies hing damit zusammen, dass die Spielsaisonen in Barcelona stattfanden und die Inszenierungen nur punktuell den Rest des Landes erreichten[301] (ebd.: 16). Denn eigene Initiativen, um neues Gegenwartstheater

[299] Für weitere Renovierungen oder Neubauten von Theatern in den *Comarques* siehe Bartomeus (1994).

[300] Mit 25% wurden die Gagen der Gruppen, die an den Theatern der *Xarxa* gastierten, unterstützt, wenn diese nicht über 500.000 Peseten hinausgingen. So sollten mittelgroße Gruppen gefördert werden (vgl. Primer Acto 1988a: 17).

[301] Im Durchschnitt war eine Inszenierung etwa zwei Wochen in Barcelona auf dem Spielplan zu sehen, während sie in den Theatern der *Xarxa* drei oder vier Tage lang

in den katalanischen Regionen entstehen zu lassen, waren wenig vorhanden. Angedacht waren zwar verschiedene *Centres Dramàtics*[302], Zentren der Produktion und Theaterpädagogik im ganzen Land, wie dies in Terrassa und Vic[303] der Fall war, doch eine Ausweitung fand nicht statt. Embryonale zukünftige Zentren machte Feliu Formosa in den Theatersälen und städtischen Theatern von Lleida, Tarragona, Mataró, Granollers oder Girona aus, genauso wie er die langjährige Arbeit von Gruppen wie *Tallaret de Salt* oder *GAT de Hospitalet* für das literarische Theater, das nicht aus Barcelona kam, betonte. Bereits in den 60er Jahren hatte das *teatre independent* eine Verbreitung des Theaters in den *Comarques* versucht. Eine Erneuerung in Zeiten der Demokratie schien jedoch schwieriger, als Fàbregas gedacht hatte (vgl. Fàbregas 1997: 48). In seiner Projektion des Nationaltheaters hatte er folgende Überlegungen miteinbezogen:

> Sembla obvi, però val la pena dir-ho, que una acció d'aquest tipus [d'un teatre nacional] hauria de tenir dues projeccions: una d'encarada a tot el territori nacional, mitjançant una xarxa que permetés representacions itinerants dels espectacles estrenats a Barcelona, i l'arribada a Barcelona i a les altres ciutats dels espectacles produïts a comarques. L'establiment d'aquesta xarxa, que el teatre independent endegà ja en el transcurs dels anys 60, no hauria de presentar grans dificultats; caldria, això sí, activar-la i millorar-la, tot signant acords amb els ajuntaments que posseeixen ja un local apropiat. (ebd.: 47f.)

Hier wurde eine andere Vision des katalanischen Nationaltheaters skizziert, das einer dezentralisierteren Tradition folgte, als sie tatsächlich vom *Departament de Cultura* realisiert wurde. Formosa kritisierte daher, dass Barcelona ein Theater konsumierte, das den Rest des Landes nicht in seine Überlegungen

---

gespielt wurde (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 16). In diesem Zusammenhang ist auch zu erwähnen, dass die kommerziellen Theater Inszenierungen weit länger auf dem Spielplan ließen als institutionelle Theater. Der Durchschnitt lag zwischen drei und vier Wochen (ebd.: 17). Eine größere Dynamik befand sich somit auf Seiten der öffentlichen Theaterstruktur.

[302] Siehe dazu Departament de Cultura (1985b).

[303] 1986 präsentierte das *Centre Dramàtic d'Osona Detall de cossos a la sorra* von Lluís Solà und *Gran sessió de màgia en dues parts* von Joan Brossa und Hausson und das *Centre Dramàtic del Vallès El càntir trencat* von Heinrich Kleist unter der Regie von Pau Monterde als eigene Produktionen (vgl. Departament de Cultura 1987: 251). Feliu Formosa hatte mit der Übersetzung von Kleists *Der zerbrochene Krug* den Josep Maria de Sagarra Preis im selben Jahr gewonnen (vgl. ebd.: 248). 1988 gelangten in Vic *Víctimes del deure* von Eugène Ionesco und 1987 in Terrassa *Espectres* von Henrik Ibsen zur Aufführung (vgl. Departament de Cultura 1988: 282). Von 1986 bis 1989 produzierte das *Centre Dramàtic del Vallès* fünf Theaterstücke von internationaler Herkunft und das *Centre Dramàtic d'Osona* sieben. Davon war eine Produktion ein Tanztheaterstück, eine das magische Theater von Brossa und Hausson und fünf literarische Theaterstücke. Zwei von ihnen stammten von katalanischen GegenwartsautorInnen (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 65).

miteinbezog. Einerseits kam dieses Theater in Barcelona nicht zur Aufführung und andererseits funktionierte paradoxerweise dieses Theater der *Comarques* schlecht, wenn es nicht in Barcelona uraufgeführt wurde (vgl. Formosa 1990: 112). Das bedeutete auch, dass die Blickrichtung auf die Hauptstadt gerichtet war und eine Uraufführung in Barcelona mehr Prestige hatte als eine in Reus oder Vic. Von den Vorstellungen der Dezentralisierung des *Congrés de Cultura Catalana* war man/frau weit entfernt.

2001 warf Feliu Formosa noch einmal einen kritischen Blick auf die Theaterpolitk des Landes, die sich in der versuchten dezentralisierten Arbeit des *Centre Dramàtic del Vallés* (CDV) negativ auswirkte. Das Zentrum kämpfte bei seinen Produktionen mit einer geringen Teilnahme des Publikums, das nicht so sehr auf die Qualität der Aufführungen zurückzuführen war, wie äußerst positive Kritiken bei *Misteri de dolor* (1992) bewiesen (vgl. Fernández Jubrías 2003: 82). Als Beteiligter an verschiedenen Projekten des CDV erklärte Formosa, dass zwar eine Renovierung der Theater stattgefunden habe, doch eine Unterstützung für eine theatrale Produktion außerhalb Barcelonas von Seiten der *Generalitat* mangelhaft geblieben war (ebd.: 65). So sah sich das CDV in Terrassa, einer bevölkerungsreichen Stadt, die im Einflussbereich Barcelonas liegt, mit mehreren Spannungen verschiedener kultureller Sektoren innerhalb der Bevölkerung selbst konfrontiert:

> [...] durant els primers anys del CDV, ens semblava percebre en certs ambients teatrals i no teatrals de la ciutat la idea que la professionalitat dels equips del CDV comportava uns costos exorbitants. [...] Així doncs, l'existència d'un complex teatral únic (Institut, CDV i temporades amb companyies de fora) no es va entendre com una empresa important per a Terrassa i comarca sinó que molt sovint – fins i tot des de la premsa local – va ser titllada d'elitista, de 'modus vivendi' per a uns quants aprofitats que feuen el 'seu' teatre d'esquena a la ciutat i es beneficiaven d'uns ajuts econòmics immerescuts. (ebd.)

Dieses Unverständnis führte Formosa auf eine Theaterpolitik zurück, die eine simple Programmierung der Theater der *Comarques* mit den Produkten der Hauptstadt förderte (ebd.).

Eine Studie aus dem Jahr 1991 untersuchte die Theaterstruktur in Katalonien. Sie nannte zwölf Aufführungen, die in der *Xarxa de Teatres* in den Spielsaisonen 1987/88 und 1988/89 am meisten zirkulierten und die alle von

katalanischen Gruppen stammten. Daraus ließ sich, sieht man/frau von den erwähnten Auflagen der Präsentation geförderter Produktionen einmal ab, auch auf ein Interesse der Gemeinden schließen, professionelles Theater zu repräsentieren. Allerdings waren die öffentlichen Institutionen mit Ausnahme des *Centre Dramàtic del Vallès* wenig vertreten, da die erwähnte Komplexität der szenischen Montage bis dahin auf Schwierigkeiten stieß (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 132). Überwiegend präsent war das Theater von zeitgenössischen AutorInnen neben kollektiven Kreationen der Theatergruppen und dem gestischen Theater (ebd.: 133)[304].

Durch die Restaurierungsarbeiten des *Teatre Poliorama* 1984/1985 in der Stadt Barcelona stiegen die Zuwendungen im Bereich der Infrastruktur 1985 auf 40 % des Theaterbudgets der *Generalitat* (vgl. Departament de Cultura 1986: 269). Weitere wichtige Theater in Barcelona, die renoviert wurden, waren die Theater *Tívoli, Victòria, Condal, Borràs, Villarroel, Goya* oder *Regina*. Auch das *Teatre Romea* wurde einer Reform im Jahr 1991 unterzogen und im Februar 1992 fertiggestellt (vgl. Bartomeus 1994: 81). Mit der Schaffung des TNC wurde das Projekt der Dezentralisierung des öffentlichen Theaters zurückgestellt, da durch die hohen Kosten keine Ressourcen laut Bonnín zur Verfügung standen (vgl. Sotorra 1998a). 1996 wurde die Realisierung des TNC auf 8.090 Millionen Peseten geschätzt, die das Theater letztendlich kosten sollte. Diese Summe war um 60 % höher, als bei Baubeginn November 1991 angenommen worden war. Davon entfielen unter anderem 2.665 Millionen auf die Konstruktion, 1.461 Millionen auf die Bühnentechnik, 1.235 Millionen auf Installationen und 1.143 Millionen auf die Fertigstellung (vgl. Busquets 1996: 14).

6. 5. 4. Subventionspolitik der Generalitat[305]

Die Subventionierung wurde nach Theatergruppen ohne Säle, mit Sälen und

[304] Zu den zwölf Inszenierungen der beiden Spielsaisonen 1987/88 und 1988/89 gehörten: *Emigrants* von Carles Canut und Toni Sevilla, *Joc de dos* von G.A.T., *Putiferi* von *Teatre de la Bohèmia*, *Danny i Roberta* von Cia. Pep Munné, *Tira't de la moto* von *Teatre de l'Ocàs*, *Calamity Jane* von G.A.T., *Pels pèls* von 3xTR3S, *Torna-la a tocar Sam* von *Teatre Curial*, *La nit* von *Els Comediants*, *Sin palabras* von Pepe Rubianes, *Oh stress!* von Vol Ras und *Tafalitats* vom *Centre Dramàtic del Vallès* (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 133).

[305] Für die Angaben der jeweiligen Subventionen habe ich die *Memòries* des *Departament de Cultura* in den Jahren 1980 bis 2003 konsultiert.

Theater ohne fixe Gruppen unterschieden. Gefördert wurden diejenigen Theatergruppen des *teatre independent*, denen man eine Unterstützung keinesfalls abschlagen konnte, wie *Lliure*, *Els Joglars*, *Comediants*, *La Cubana*, *Dagoll Dagom, La Fura dels Baus* etc. und die fähig waren, eine symbolhafte Rolle in der Wiederherstellung eines katalanischen Theaters auszuüben. In den ersten Jahren wurden die Gruppen nach ihrer Wichtigkeit geordnet. Die Bewerbung fand mittels Wettbewerbsverfahren statt. Die Mehrheit der Vorschläge, etwa 90 Prozent, kam von katalanisch sprachigen Gruppen. Lediglich *GAT de l'Hospitalet* und *Teatro Fronterizo* von Sanchis Sinisterra[306] produzierten mehrheitlich auf Kastilisch. Kriterien, die für die Subventionsvergabe herangezogen wurden, waren das langjährige Bestehen der Gruppen[307], die Kontinuität der Arbeit und der wirtschaftliche Erfolg. Das *Teatre Lliure* und *Els Joglars* erhielten in den ersten Jahren die höchsten Beträge, gefolgt von den *Comediants* und *Dagoll Dagom.*[308] Laut Jordi Maluquer, *Director General de Música, Teatre i Cinematografia* ab 1984, wurde keine der privaten Gruppen 1988 mit mehr als 20 Prozent ihres Budgets subventioniert (vgl. Primer Acto 1988a: 17). Die Zahl der Gruppen, die subventioniert wurden, war während der Jahre großen Schwankungen ausgesetzt. Sie reichte von neun bis 31 in den Jahren 1981 bis 1989[309]. Insgesamt gab es 1989 78 Theatergruppen, die zur Hälfte in den 80er Jahren, 40% in den Jahren zwischen 1975 und 1979 und nur 10% vor 1975 gegründet worden waren (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 34f.) Kleinere Gruppen, die keinen Publikumserfolg erzielten, experimentelleren Charakters waren oder instabilere Formationen aufwiesen, erhielten keine Unterstützungen. Bezeichnend für diese Förderungspolitik war auch die Vergabe von 60 Millionen Peseten im Jahr 1989 an Dagoll Dagom, als sie ihren größten kommerziellen

[306] Sanchis Sinisterra beklagte 1987 die lächerliche öffentliche Unterstützung nach dem zehnjährigen Bestehen der Gruppe. Denn die experimentelle Linie der Gruppe und die Freude am Risiko konnte nicht mit dem Theater mithalten, das allen gefiel und niemanden störte (vgl. Sanchis Sinisterra 1988: 24). Erst 1988 brachte die Subventionierung durch das INAEM, die staatliche Institution der Kulturförderung und die Inszenierung von *Minim.mal Show* am CDGC neue Hoffnung (ebd.: 25).

[307] Grundvoraussetzung für die Bewerbung von Subventionen war ein Bestehen der Gruppe seit drei Jahren.

[308] Zur Einsicht der exakten Zahlen siehe *Memòries* des *Departament de Cultura* 1980-82, 1983, 1984-85, 1986, 1987, 1989 und 1990.

[309] 1981 waren es 26 Gruppen, 1982 und 1983 neun Theatergruppen ohne Saal und vier mit eigenen Theatern, 1984 neun, 1985 23, 1986 19, 1987 20, 1988 23 und 1989 31. 2003 wurden nur mehr 13 Theatergruppen gefördert.

Erfolg mit *Mar i Cel*[310] erreichten. Damit bestätigt sich die Aussage von Crameri, dass es sich in der Förderpolitik nicht um eine soziale, breit angelegte Integration handelte, sondern um eine nationale Integration (vgl. Crameri 2008: 28). Wer sich in das Projekt integrieren wollte, war eingeladen. Besonders erwünscht war die Teilnahme von Produktionen, die auf große Wirkung und auf Tradition ausgelegt waren, wie die Inszenierung Guimeràs, eines Klassikers des katalanischen Theaters, als Musical. Jordi Teixidor kritisierte diese Politik, indem er von der Schaffung von kulturellen Museen sprach. Das einzige Problem der *Generalität* dabei war, wie die Gelder zu verteilen waren, sodass sich niemand beschwerte (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 45).

Das *Teatre Lliure* wurde ab 1986 als Theater und nicht als Gruppe gefördert. Die ihm verliehenen Summen stiegen von 2.000.000 Peseten für das Theater und 5.500.000 Peseten für die Theatergruppe 1981 auf 40.000.000 Peseten im Jahr 1987 und 82.000.000 Peseten 1989 an. Damit erhielt das *Teatre Lliure*[311] gegenüber anderen Theatern die höchsten Beträge, während z. B. das *Teatre Goya* aufgrund der geringen Präsenz von katalanischen Theatergruppen kaum Subventionen bekam (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 179). Das kulturelle Kapital des *Lliure* wurde als eindeutig höher eingestuft und dessen hohe künstlerische Qualität war unter der Profession unbestritten, wie Benet i Jornet in einem Interview bestätigte. Die Tendenz ging in Richtung Stabilisierung von konsolidierten Kompagnien, Unternehmungen mit eigenen Lokalen und Theatern ohne eigene Gruppen, die Verträge für eine gesamte Spielzeit mit der *Generalitat* abschließen konnten (vgl. Teixidor 1983: 34).

Mit einzelnen Produktionen konnten die verschiedenen Gruppen oder Theater, wie dies die *Companyia Adrià Gual*, *El Tricicle* oder das *Teatro Barcelona* taten, eigens um Subventionen ansuchen[312]. Ausgeschlossen war damit eine

[310] *Mar i Cel* wurde im *Teatre Victòria* von 252.345 Personen gesehen (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 45).

[311] Seit 1988 war das *Teatre Lliure* außerdem ein öffentliches Theater. Die für dieses Theater angeführten Subventionen sind in jedem Jahresbericht extra angeführt und stiegen 2003 auf 2.044.176,69 Euros für Restaurierung und Aktivitäten (vgl. Departament de Cultura 2004: 283).

[312] 1983 wurden zwei Stücke der *Companyia Adrià Gual Dones i Catalunya* und *Urfaust* mit 300.000 bzw. 860.000 Peseten unterstützt und *Èxit* von *El Tricicle* mit 1.500.000 Peseten (vgl. Departament de Cultura 1984: 294). 1984 erhöhte sich die Vergabe auf 1.350.000 Peseten für *Fils d'un deu menor* inszeniert von der *Companyia Adrià Gual*.

gleichzeitige Subventionierung als Theatergruppe oder Theater und bezahlt wurde 50% des veranschlagten Budgets (vgl. Primer acto 1988a: 18). Ab 1988 erweiterten sich die Hilfsaktivitäten auf Koproduktionen mit Theatern oder Gruppen, wie *Zotal Teatre*, *Teatreneu* oder *Teatro Fronterizo* (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 186). Mit dieser Förderungsart wurde eine größere Mobilität als mit der Förderung von einzelnen Gruppen oder Theatern erreicht. Die Zahl stieg auf 105 Hilfen für Produktion und Ausstellung von Theaterinszenierungen 2003 an, wobei 39 davon noch zum Ausschreibungsverfahren von 2002 zu rechnen waren (vgl. Departament de Cultura 2004: 283).

Auffallend ist die geringe Präsenz von kastilischsprachigem Theater in der Förderungspolitik der *Generalitat*. Das war einerseits darauf zurückzuführen, dass die Mehrheit der Gruppen des *teatre independent* katalanischer Tradition waren (vgl. Pérez de Olaguer 1985a: 6) und andererseits, wie Benet i Jornet erklärte, die Qualität des kastilischsprachigen Theaters in Barcelona zu Beginn der Demokratie äußerst gering war. Andere kastilischsprachige Gruppen lösten sich offensichtlich aufgrund von sprachlichen Barrieren auf, wie Alberto Miralles erklärte. Er gehörte zur *Grupo Cátaro*, die sich Ende der 60iger Jahre gebildet hatte und 1976 verschwand: „Yo me expresaba en castellano y eso no fue aceptado en Barcelona. En 1976 disolví el Grupo Cátaro y me fui a Madrid [...]"[313] (Miralles 2003: 64). Verstanden sich die freien Theatergruppen während ihres gemeinsamen Kampfes gegen den Faschismus als einer Widerstandskultur zugehörend, so spalteten sie sich nach 1975 in Sprachgruppen auf, wobei sich das kastilischsprachige Theater in Katalonien nicht erwünscht fühlte. Diese Gründe führten dazu, dass kaum eine kastilischsprachige Inszenierung in den Jahren 1982 bis 1989 subventioniert

Kommerziellere Stücke wie *Pel davant i pel darrere* von Michael Frayn der *Companyia del Teatre Condal* erhielten 1985 4.000.000 Peseten (vgl. Departament de Cultura 1986: 261). Sowohl kommerzielle, internationale als auch katalanische Dramatik bekamen Zuwendungen. Von den geförderten Einzelproduktionen wurden einige im *Teatre Romea* gezeigt, wie *Oh, els bons dies* 1984, *Partage* 1984, *La desaparició de Wendy* 1985*, Diari d'un boig* 1985, *Èxit* 1985 , *Setmana Santa* 1986 oder *Deliri* 1987. Die vergebenen Summen schwankten zwischen 75.000 Peseten für *La ma del foc* über Gedichte von Joan Vinyoli 1984 und 10.500.000 Peseten für *Romeo i Julieta* in der Übersetzung von Joan Maria de Sagarra 1986 im *Teatro Barcelona*.

[313] Ricard Salvat führte neben Alberto Miralles auch die Schriftsteller Jaime Salom und José María Rodríguez Méndez an, die auf Kastilisch schrieben und aufgrund ihrer Besorgnis über die diskriminatorische Politik der *Generalitat* gegenüber dem Kastilischen nach Madrid gingen (vgl. Salvat 1998: 21).

wurde. Da ab 1990 die *Memòries* andere kulturelle Aktivitäten wie Tanz, Musik, Kino oder die Aktivitäten der *Filmoteca de la Generalitat de Catalunya* enthielten, ist eine genaue Aussage zu einzelnen Punkten wie der Förderung von Inszenierungen nicht mehr möglich. Im Rahmen des wieder initierten *Teatre Obert* kam es zu Koproduktionen mit einigen kastilischsprachigen Gruppen[314]. Erst aufgrund der Neustrukturierung der Jahresberichte ab 1996 sind in den Jahren 1996 und 1997 wieder einzelne geförderte Theaterproduktionen ausgewiesen, die das gleiche Bild zeigen, nämlich kaum bzw. keine aufscheinenden Theaterstücke auf Kastilisch. Ab 1998 sind nur mehr numerische Verteilungen angegeben. 1997 ging auch Sanchis Sinisterra nach Madrid, da das Modell seines spanischsprachigen Theaters zu diesem Zeitpunkt wenig Erfolg für die *Sala Beckett* versprach und er überließ Toni Casares die Leitung. Salvat erklärte: „José Sanchis Sinisterra ha decidido abandonar Barcelona cansado, tal vez, de que el teatro comercial y subvencionado le haya olvidado absolutamente." (Salvat 1998: 21) Lourdes Orozco kritisiert in ihrer Untersuchung diesen Punkt besonders, da die einseitige auf katalanischsprachige Produktion orientierte Förderungspolitik nicht der soziologischen Struktur der Bevölkerung entsprach und Kastilisch schreibende AutorInnen nicht dieselben Rechte erhielten. Die positive Diskriminierung des Katalanischen folgte den Richtlinien der Sprachpolitik der *Generalitat*, um die inferiore Stellung des Katalanischen gegenüber dem Kastilischen auszugleichen und das Überleben von Sprache und Kultur zu garantieren[315]. Diese Politik führte aber auch, wie exemplarisch angedeutet wurde, dazu, dass kastilischsprachige AutorInnen das Land verließen oder in Kauf nehmen mussten, dass ihre Werke nur wenig aufgeführt wurden[316].

---

[314] 1990 sind von 16 Koproduktionen des *Teatre Obert* drei kastilischsprachige Theaterstücke aufgelistet: *A un poeta del futuro* von Andrés Corchero, *Extrarradios* von *Arena Teatro* und *El recuerdo más duro* von Borinot Negre. 1991 waren es vier von sechs. Siehe dazu *Memòries* 1990 und 1991.

[315] In einem persönlichen Gespräch über die notwendige Sichtbarkeit des katalanischen Theaters erklärte Pere Peyró, Schüler von Sanchis Sinisterra: „José té un problema amb el català, no enten aquesta necessitat que ve d'un país tant reprimit durant molts anys."

[316] Verena Berger führt eine Liste von AutorInnen an, die in den 60er und 70er Jahren auf Kastilisch Theaterstücke zu schreiben begonnen hatten und die ab den 80er Jahren kaum noch aufgeführt wurden (vgl. Berger 2005: 133). Außerdem weist sie daraufhin, dass in einem Dekret der *Generalitat de Catalunya* aus dem Jahr 1997, Theater, die von der Landesregierung subventioniert wurden, sich verpflichteten, 60 % ihrer Programmation auf Katalanisch und 75 % mit in Katalonien ansässigen Theatergruppen zu gestalten (ebd.: 129).

Ein eigener Punkt der Förderung war im Sinne einer Ausstellungsmöglichkeit von Theater die von Theaterfestivals. Die Funktion, die Festivals in der Theaterwelt erfüllen, liegt in der punktuellen und intensiven Darbietung von experimentelleren Formen der Theaterproduktion, die zu anderen Festivals eingeladen oder für Tourneen durch die unterschiedlichen Orte engagiert werden können. Mit zunehmendem Maße funktionieren sie aber auch auf einem kapitalistischem Markt und im Sinne der Globalisierung als Austauschorte für kulturelles Kapital und weniger für Kultur (vgl. Delgado 2005: 327). Gefördert wurden Theaterfestivals, wie das *Festival Internacional de Teatre de Sitges*[317] oder die *Fira de Teatre al Carrer* in Tàrrega, mit weitaus höheren Summen als andere, wie das *Festival de Granollers* oder die *Festivals de Mim* in Girona, Vic oder Barcelona. Das *Festival d'Estiu Grec* erhielt den größten Teil seiner Gelder von der Stadt Barcelona (vgl. Orozco 2007: 83) und wurde im Jahr 1983 mit einer relativ geringen Summe von 5.000.000 Peseten gefördert, während es 1984 und 1985 überhaupt keine Zuwendungen bekam. In den folgenden Jahren erreichte das Festival wieder 7.000.000 oder 5.500.000 Peseten Förderungsgelder. Das *Festival Internacional de Teatre de Sitges* subventierte die Generalitat 1983 mit 6.850.000 und die *Fira in Tàrrega* mit 4.200.000 Peseten. 1986 wurde eine Förderung von 33.200.000 Peseten für das *Teatre al carrer* in Tàrrega genehmigt, während das *Festival de Sitges* nur 8.550.000 erhielt. (vgl. Departament de Cultura 1984: 297). Die Zahlen glichen sich 1987 und 1989 wieder an und erreichten um die 20.000.000 bis 25.000.000 Peseten (vgl. Departament de Cultura 1988: 276). Die bevorzugte Förderungspraxis des Straßentheaters durch die *Generalitat* kann auch dadurch erklärt werden, dass in Sitges hauptsächlich internationales Theater gezeigt wurde, während in Tàrrega katalanische Theatergruppen den Vorrang hatten. Außerdem entsprach das Festival in seinen Anfängen auch der ideologischen Vorstellung, die Straße

[317] Das *Festival Internacional de Teatre de Sitges* wurde von bekannten Theaterleuten wie Ricard Salvat von 1977 bis 1986, von Joan Ollé von 1993 bis 2000 und von Magda Puyo von 2001 bis 2004 geleitet und entwickelte sich bis zu seiner 35. Ausgabe, mit der es eingestellt wurde, in einen wichtigen Ausstellungsort der Theaterwelt Barcelonas, mit dem Ziel alle Formen des gegenwärtigen Theaters und Tanzes zu präsentieren. Es förderte die frühen Werke von *El Tricicle*, *La Fura dels Baus*, *La Cubana* oder half Albert Vidal einen Weg ins professionelle Theater zu finden (vgl. Feldman 2009: 307). Die Ankündigung seiner Einstellung im Jänner 2005 wurde mit der Dezentralisierung der Theaterstrukturen unter der ersten Regierung des *Tripartit* unter Pasqual Maragall begründet. Intention war es, nicht ein isoliertes Ereignis, sondern die zeitgenössischen Dramatik während des ganzen Jahres in einem Netzwerk von Zentren zu fördern (vgl. Ginart 2005).

wiederzuerobern und die katalanische Volkskultur neu zu beleben[318]. Die Zahl der Inszenierungen des Festivals von Tarrèga stieg von 50 Inszenierungen 1987 auf 68 1988 an, während Sitges und Granollers gleich blieben (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991:15). Noch heute sieht das Festival in Tarrèga seine Aufgabe darin, den theatralen Sektor zu repräsentieren, doch mit weitaus größerer internationaler Präsenz.

Das Kindertheater wurde mit Theatergruppen, Organisation und Sälen finanziert. So sollte das Teatre Regina[319] ein eigener dem *teatre infantil* gewidmeter Saal werden. Die Subventionen für Kindertheater stiegen vom Jahr 1981 mit 6,1% des Budgets auf 14% im Jahr 1982 und sanken 1983 auf 10,1%, obwohl die reale Summe etwas gestiegen war. In den Jahren 1984/85 sanken die Subventionen für Kindertheater auf 1,8% des Kulturbudgets, was auch eine reale Senkung bedeutete. Ein Aufwärtstrend war in den Jahren 1986 und 1987 zu bemerken. 1989 wurde das Kindertheater in den Statistiken des *Departament de Cultura* nicht mehr erwähnt. Diese Zahlen schlugen sich auch in der geringen Präsenz dieser Form des Theaters in den Spielstätten Barcelonas und der *Xarxa de Teatres* nieder. Nach einer Zeit der Eskalation in den 70er Jahren verwandelten sich die 80er Jahre in eine Agonie des Kindertheaters, die die *Associació d'actors i directors* in einem Protestbrief an den Bürgermeister der Stadt Barcelona folgendermaßen analysierte: „Progressiu abandonament de l'atenció necessària al Teatre Infantil, que no oblidem és el vehicle d'iniciació i apropament al Teatre dels futurs espectadors".

[318] Die *Fira de Tàrrega* konnte ihre Subventionen von 1982 auf 1983 vervierfachen. Dies war durch das gerade erst entstandene Festival zu erklären. Das traditionelle Stadtfest von Tàrrega hatte die Theatergruppe *Els Comediants* 1981 in ein eigenes Straßentheaterfestival verwandelt. Die Generalitat unterstützte diese Initiative. Xavier Fàbregas hatte 1981 eine Art ideologische Grundsatzerklärung verfasst. Dabei wurde auf die Wichtigkeit der Rückeroberung des öffentlichen Raums der Straße verwiesen und die Notwendigkeit der Institutionalisierung dieses Ereignisses, das er im ganzen Land verbreitet sehen wollte, als Instrument der Erneuerung der traditionellen Volksfeste (vgl. Ciruans 2005: 409). Mit den Jahren entwickelte sich die *Fira* zu einem Ausstellungsraum für die neuesten Produktionen der jeweiligen Gruppen unterschiedlicher Herkunft, die von katalanischen, spanischen oder ausländischen Vertreibern engagiert werden können. Neben dem spielerischen Charakter des Straßenfestes wurde ein Teil der Aufmerksamkeit auf geschlossene Theaterräume verlagert, und die Veranstaltungen des traditionellen Volksfestes gingen im Rahmen der *Fira* verloren.

[319] Die Gruppe *La Trepa* übernahm 1988 die Verantwortung für das *Teatre Regina,* das sich nun *Jove Teatre Regina* nannte und erreichte in der Spielsaison 1989/90 eine Durchschnittsquote von 171 ZuschauerInnen bei einer Kapazität von 350 Plätzen (vgl. Vilà i Folch 1990b: 118). Bis heute ist es der einzige Theatersaal in Barcelona geblieben, der sich ausschließlich dem Kinder- und Jugendtheater widmet.

(Associació d'actors i directors professionals de Catalunya 1988a: 4). Eine Ausnahme stellte das *Festival in Tàrrega* 1989 mit 7,1% der Inszenierungen an Kindertheater dar (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 18). 1990 erschien unter dem Titel der kulturellen Dynamisierung eine Initiative, die *Roda d'espectacles infantils i juvenils als barris* hieß und die 10 *Comarques* umfasste. Kindertheater und verschiedene Theaterwerkstätten wurden in den Industriegürteln Barcelonas und anderen Städten während der drei Sommermonate durchgeführt und 1991 wiederholt. Erst ab der Spielsaison 2004/2005 wurde am TNC das Programm *El Nacional petit* eingeführt, das das Theaterangebot für kleinere Kinder am Nationaltheater erweiterte.

Wenig direkte Förderung gab es bis 1988 für katalanische TheaterautorInnen. Der ehemalige *Premi Josep Maria de Sagarra* für katalanische Dramatik wurde in einen Übersetzungspreis von fremdsprachigen Texten ins Katalanische umgewandelt. Im Gegenzug dafür wurde der *Premi Ignasi Iglésias* von der Generalitat mit der Bedingung finanziert, dass der Gewinner im CDGC aufgeführt würde. *El pasodoble* von Llorenç Capellà, Preisträger des Jahres 1983 und *Dolça agonia de Na Talia* von J. M. Prim, außerhalb des Wettbewerbs teilnehmend (vgl. Departamento de Cultura 1985a: 37), gelangten jedoch nie zur Aufführung, genauso wenig wie die nachfolgenden Preisträger: 1984 Joan Abellán mit *La ruta del Salmó, 1985* Jordi Teixidor mit *Mater Magistra*, 1986 Miquel M. Gibert mit *El somriure del marbre* oder Joan Barbero mit *Vint per vint*.[320] Ein Wechsel dieser Praxis erfolgte mit der neuen Direktion von Domènec Reixach am CDGC, als *Elsa Schneider* von Sergi Belbel, dem Preisträger des Jahres 1987, im Jänner 1989 im Romea aufgeführt wurde. Auch

[320] Der *Premi Ignasi Iglésias* wurde von der republikanischen Generalitat erstmals eingeführt. Schon damals war die Verleihung des Preises jedoch nicht mit einer garantierten Aufführungsmöglichkeit gleichzusetzen. Vielmehr war dies durch die fehlende Struktur eines öffentlichen Theaters noch schwieriger. Joan Puig i Ferreter wies auf das Paradox hin, dass trotz der Vielzahl der für den Preis eingereichten katalanischen Theatertexte das subventionierte *Teatre Novetats* 1935 nicht fähig war, die Spielsaison mit einem katalanischen Autor zu beginnen (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 61f.). Im Exil verliehen den Preis die *Jocs Florals de la Llengua Catalana* weiter und bei der Rückkehr Josep Tarradellas, des exilierten Präsidenten der *Generalitat*, nach Barcelona wurde der *Premi Ignasi Iglésias* von der *Diputació* aufgegriffen. Er war für den besten nicht edierten Text gedacht und wurde zum ersten Mal nach der Diktatur an Salvador Espriu mit *Primera història d'Esther* vergeben. Damit wurde Espriu Verdienst für die Wichtigkeit der literarischen Kreation während der Zeit der ärgsten Verfolgung gewürdigt. Neben dem *Premi Ignasi Iglésias* wurde auch der *Premi Adrià Guàl* für die beste Aufführung verliehen (vgl. Institut del Teatre 1983: 43).

die eingeleiteten Initiativen des CDGC der *borses d'ajuts* und des *Catalunya Radio,* um theatrale Texte oder Hörtexte für das Radio zu produzieren, veränderten die Situation. Auf den Spielplänen der institutionellen Theater dominierten noch 1987/88 und 1988/89 die Werke internationaler Herkunft in katalanischer Übersetzung, während im alternativen Bereich oder auf der Straße katalanische Gruppen und AutorInnen vorherrschten (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 28).

Ein großes Anliegen des *Departament de Cultura* war es, die katalanische Kultur nach außen zu projizieren. Für diesen Zweck wurde im November 1991 ein *Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura* (COPEC) gegründet, mit Sitz in Barcelona und etwas später mit drei Büros in Paris, Berlin und Kopenhagen (vgl. COPEC 1995: 11). Die Zahl der Büros erweiterte sich ab 1995 auf Mailand, London und Brüssel. Spätestens seit 1992, dem Jahr, in dem die Olympischen Spiele in Barcelona stattfanden, wurde katalanische Kultur international bekannter und geschätzter. Die KünstlerInnen selbst waren und sind an einer Präsenz außerhalb der territorialen Grenzen interessiert, einerseits um den Markt und die künstlerischen Möglichkeiten zu vergrößern, andererseits um Prestige zu erwerben. Denn Erfolg wird in Katalonien oft mit internationaler Anerkennung gleichgesetzt, worauf Feldmann hinwies (vgl. Feldman 2009: 24). Innerhalb der europäischen Union konnte außerdem durch die Idee der Wiederbelebung der Regionen auf kulturellen Austausch gesetzt werden, der oft über längere Zeitspannen stattfand, wie das Projekt *Euroregió, Quatre motors per a Europa* oder der Austausch mit Baden-Württemberg und Rhône-Alpes zeigte. Gefördert wurden die bildenden Künste, Theater, Tanz, Musik, Buch, Kino, Video oder Fernsehen. In den Memòries der COPEC von 1993 bis 2002 sind die verschiedenen finanziellen Hilfen für einzelne Theater, Gruppen, KünstlerInnen oder Theaterfestivals[321] aufgelistet, die mit Tourneen im Ausland oder mit internationaler Beteiligung an Veranstaltungen in Katalonien zu tun hatten. Auffällig ist bei den szenischen Künsten der große Anteil von

[321] Die *Fira de Teatre al Carrer de Tàrrega* hatte sich unter anderem zum Ziel gesetzt, ihre Stücke national und international auszustellen. COPEC förderte dabei die Beteiligung von ausländischen TheaterprogrammiererInnen (vgl. COPEC 1999: 66). Dieselbe Hilfe wurde beim *Marató de l'Espectacle* gewährt, der im *Mercat de les Flors* in Barcelona stattfand (ebd.: 67).

visuellem oder gestischem Theater[322], Straßentheater[323], Marionettentheater, Tanz, Zirkus oder multidisziplinären Stücken, der gefördert wurde. Einzelne Theater oder Gruppen, wie *Teatre Lliure* oder die Marionttentheatergruppe *La Fanfarra* schlossen Verträge mit der COPEC ab, um Aufführungen während eines ganzen Jahres präsentieren zu können (vgl. COPEC 1995: 49f.). Gelegentlich scheinen einzelne Theaterstücke in den Jahresberichten auf, wie *Elsa Schneider* von Sergi Belbel bei den *Jornades Transpirinenques de Cultura Catalana* 1996 (vgl. COPEC 1999: 115). 1999 kam es zur Zusammenarbeit mit dem *Festival d'Edimburg* beim Projekt *Catalonia/Caledonia*, bei dem der Schotte David Greig und die Katalanin Lluïsa Cunillé in beiden Sprachen auf Englisch und Katalanisch teilnahmen (vgl. COPEC 2003a: 61). 2000 zeigten die *Joglars* ihr Stück *Daaalí* am Hebbel-Theater in Berlin (ebd.: 161), in Belfast (ebd.: 189) und in Paris oder José Sanchis Sinisterra *¡Ay, Carmela!* beim *Festival Don Quijote* in Paris (ebd.: 187). 2001 wurden die Inszenierungen *Testament* von Josep Maria Benet i Jornet und *La Sang* von Sergi Belbel durch deutsche Theatergruppen herausgestrichen. Denn die beiden gehören zu den meist übersetzten und aufgeführten AutorInnen im Ausland (vgl. COPEC 2003b: 49). Ab 1998 ist eine verstärkte Erwähnung von kulturellen Förderungen verschiedenster Bereiche in außereuropäischen Ländern, wie Kanada, Bolivien, Algerien, Haití, Cuba, Ecuador, Japan oder in den Vereinigten Staaten zu beobachten. Die Institution COPEC wurde 2006 in dem 2001 gegründeten *Institut Català de les Indústries Culturals* (ICIC) vollständig integriert, um Doppelstrukturen zu vermeiden. Einen Teil seiner Funktionen übernahm auch das 2002 entstandene *Institut Ramon Llull* als katalanisches Kulturinstitut, das gemeinsam von der *Generalitat de Catalunya* und dem *Govern de les Illes Balears* ins Leben gerufen wurde.

Generell stiegen die Subventionen für das Theater während der Jahre kontinuierlich und erheblich an. Ab dem Jahr 1990 steht keine einheitliche Grafik für die Gesamtsubventionen des Theaters in den Jahresberichten mehr zur Verfügung. Denn die *Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes* führte ab diesem Jahr mehrere Betätigungsfelder wie die *Filmoteca*,

[322] Zu diesen Theatergruppen zählten *La Fura dels Baus, Sèmola Teatre, Pep Bou, Vol Ras, Els Comediants* oder *El Tricicle.*

[323] 1997 nahmen die Straßentheatergruppen *Gog i Magog* und *Artristras* an einem Festival in *Stockton Riverside* teil (vgl. COPEC 1999: 148).

Musik oder Kino an. Bonet wies darauf hin, dass das gesamte Kulturbudget, das 1980 noch 94 Millionen Peseten ausmachte, am Ende der ersten Legislaturperiode der CiU mehr als 4 000 Millionen erreichte (vgl. Bonet 2001: 310). 1989 erschien zum ersten Mal gemeinsam mit dem Jahresbericht des Theaters die gezielte Förderung von Tanzgruppen[324] in der *Memòria* des *Departament de Cultura.* Neben Theater und Museen, deren Zuwendungen durch die Schaffung von Großprojekten stark anstiegen, gehörte der Tanz zu den gefördertsten Sektoren im Kulturbereich während der neunziger Jahre (vgl. Bonet 2001: 313). Bis 2003 wurde der Anteil des Kulturbudgets auf 1, 23 % des Gesamtbudgets geschätzt (vgl. Aragay 2002). Seit 1999 verlangte die PSC eine Verdopplung auf 2 % (vgl. Mascarell 1999: 369), die bis heute nicht verwirklicht wurde und durch die Kürzungen im Kulturbereich vollkommen unrealistisch geworden ist.

6. 5. 5. Kritiken und alternative Konzepte

Generell stieß die Kulturpolitik der CiU aufgrund ihrer Richtungslosigkeit und Tendenz zur Folklore auf starke Kritik. Felix de Azúa warf in einem Zeitungsartikel 1984 im *El País* der Kulturpolitik Spaniens und Kataloniens als alleinige Motivation den Stimmenfang vor. Sowohl rechte als auch linke PolitikerInnen schienen ohne Konzept zu agieren und Kultur im Sinne der populären Dimension zu verstehen. So hatte die verantwortliche Kulturpolitikerin Barcelonas, Maria Aurèlia Capmany, eine Matisse-Ausstellung abgelehnt, mit der Begründung, sie sei zu elitär. Als alleiniges ehrgeiziges Projekt der Linken sah Azúa die Einführung der *zarzuela* in Barcelona. Diese Tendenz verband sie mit der Kulturpolitk Max Cahners, sodass sie sich schlussendlich in einer „socialvergente[n]" Politik wiederfinden würden. (vgl. Arzúa, de 1984: 11). Der Begriff des Volkes und der Massen war auf eine Klasse der katalanischen Wählerschicht beschränkt, die als katalanisches

[324] Im Rahmen des *Memorial Xavier Regàs* wurde im *Mercat de les Flors* 1988 das emblematische Tanzstück *Belmonte* von Cesc Gelabert und Lydia Azzopardi als Koproduktion des *Mercat*, des *Teatre Lliure* und des *Departament de Cultura* aufgeführt (vgl. Centre Dramàtic de la Generalitat 1991: 192). Mit Musik von Carles Santos und dem Bühnenbild von Frederic Amat porträtierte es das Leben des berühmten Stierkämpfers Juan Belmonte in seinem Kampf mit den Stieren. Im September 2010 kam es aus Anlass des 30jährigen Bestehens der Gruppe im *Teatre Lliure* wieder auf die Bühne. Auch die Tanzgruppe von Àngels Margarit, die bis heute besteht, wurde in dem Jahresbericht der *Generalitat* 1989 erwähnt.

Kleinbürgertum definiert werden konnte. Sie allein schien die Schicht der idealisierten KatalanInnen laut Arzúa auszumachen, die einzige wirkliche nationalistische Basis, um die sich beide Parteien stritten (ebd.).

Andere wie Jordi Coca oder Joan Ollé erklärten, dass die Theaterpolitik der *Generalitat de Catalunya* nicht existierte. Denn ihr einziges Merkmal bestand darin, dem Fernsehen und anderen Kommunikationsmedien Information und Animation eines Theaterbesuchs zu überlassen (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 42). Jordi Teixidor sah die Theaterpolitik der *Generalitat* als bloße Prestigepolitik an (ebd.: 45). Sie äußerte sich in der Förderung von großen Projekten, wie der Schaffung des CDGC oder der Planung eines Nationaltheaters und der damit zusammenhängenden Monopolstellung des Theaters in Barcelona. Gesetzt wurde auf große Theatererfolge wie *Cyrano de Bergerac*, die die Leute ins Theater bringen sollten (ebd.).

1982 wurde von der PSUC, der *Partit Socialista Unificat* ein Vorschlag für ein Theatergesetz[325] im katalanischen Parlament eingebracht. Mit 54 Pro-Stimmen der PSUC und PSC-PSOE und 62 Kontra-Stimmen der CiU, ERC und CC-UCD[326] wurde der Entwurf abgelehnt. Die kommunistische Partei wollte, dass das Theater als essentielles Element der nationalen und populären Kultur Kataloniens anerkannt wurde (vgl. Teixidor 1983: 29). Zur Aufgabenerfüllung des Theaters als *servei públic* und nicht als *propietat públic* forderten sie in erster Linie ein höheres Budget für dieses (ebd. 30), was eine Verbesserung der Situtation des Theaters und der Theaterleute miteinschloss. Es ging ihnen um Institutionalisierung, Produktion, Verbreitung, Ausbildung und Wiederherstellung von Theatern. Als Grundlage für den Vorschlag wurden zu einem großen Teil die Erkenntnisse der Theaterabteilung des *Congrés de Cultura Catalana* von 1977 genannt. Darin enthalten war eine Serie von Institutionen, wie *Consells Intercomarcals*, *Consell General de Teatre* oder *Centres Dramàtics* in jeder Region mit einer eindeutigen dezentralisierten Ausrichtung. Denn nicht nur Produktionen aus Barcelona galt es in die Regionen zu schicken, sondern diese selbst sollten eine eigene szenische Aktivität

[325] Zur Einsicht des vollständigen Textes der Vorlage siehe Teixidor (1983).
[326] Bei der CC-UCD handelte es sich um eine zentristische Partei, die auf gesamtstaatlicher Ebene von Adolfo Suarez geleitet wurde.

entwickeln, je nach ihren Interessen[327].

Abgelehnt wurde von der PSUC die Subventionierung als Spendengabe, die Verstaatlichung der Theater und Prestigeaktionen, um Stimmen zu gewinnen (ebd.: 31). Es handelte sich dabei um Aktivitäten, die generell der *Generalitat* in der Rolle des Mäzenaten der Künste Protagonismus und Machtkonzentration zuschrieben. Jordi Teixidor beurteilte das Verhalten der CiU und der ERC daher folgendermaßen:

> [...] resulta alliçonador veure grups abanderats del nacionalisme com CiU i ERC negar a les comarques allò que han exigit de 'Madrid': autonomia, competències, recursos. I és que el seu projecte de Catalunya és, evidentment, centralista. (ebd.: 43)

In einer Art Manifest forderte 1984 ein Kollektiv von vier Regisseuren[328] erneut ein Theatergesetz, eine dezentralisierte Theaterpolitik, ein Verteilungsnetz, um die subventionierten Produktionen von Barcelona in die Regionen und interessante Projekte aus den Regionen nach Barcelona zu bringen und Theaterräume, die mit öffentlichen Geldern funktionierten, wie Gemeindetheater oder Mehrzwecksäle (vgl. Anguera 1984: 152). Zur Realisierung einer avantagardistischen Linie des Theaters schlugen sie einen Arbeits- und Ausstellungsraum für sich vor, in dem die Theaterforschung betrieben werden konnte. Es sollte eine Arbeit im Kollektiv und nach einem Rotationsprinzip sein, die alle Professionen des Theaters auch die AutorInnen miteinbezog, um zeigen zu können, dass Theater etwas Lebendiges sei, das die Menschen von heute interessieren könne (ebd.: 153f.). Im Februar 1988 wiederholten Mesalles und Ollé ihre Kritik mit einem neuen Manifest und verwiesen darin bereits auf eine frühere Fassung von 1982:

> 'Una política cultural responsable hauria de contemplar la investigació dramàtica com un servei públic que ha de revertir en una ampliació de marges pel teatre, en una transformació progressiva de la nostra escena: teatre d'avantguarda i teatre popular són dos pols d'un mateix procés dialèctic, impossible d'aturar.' (Mesalles/Ollé 1988: 3).

---

[327] Von Seiten der ERC wurde die Dezentralisierung der Ausbildung stark kritisiert, da diese für ganz Katalonien gleich zu sein hatte. Generell war der große Kritikpunkt der ERC und der CiU gegen den Vorschlag der PSUC die Übergabe von Kompetenzen der *Generalitat* auf *Consells intercomarcals* (vgl. Teixidor 1983: 38). Die Einführung von *Consells intercomarcals* hätte auch eine Diskussion über die territoriale Aufteilung Kataloniens bedeutet, die mit der Vorstellung der Madrider Zentralregierung, an den *Diputacions* festzuhalten, in Widerspruch gestanden wäre (ebd. 43).

[328] Zu diesem Kollektiv zählten Joan Anguera, Jordi Mesalles, Joan Ollé und Pere Planella.

Dieses verlangte progressive Theater[329] sollte ab 1989 in der *Sala Beckett* und in den 90er Jahren in anderen Alternativsälen der Stadt zu einem neuen Aufschwung der katalanischen Dramatik führen, das jedoch nicht von den RegisseurInnen, sondern von den AutorInnen ausging. Um mit einer fixen Theatergruppe arbeiten zu können, um die theatrale Sprache in allen Rollen der Produktion kennenzulernen, dazu mussten die AutorInnen als Tandem mit den RegisseurInnen jedoch noch bis zur Realisierung von Projekten wie dem T6 innerhalb des katalanischen Nationaltheaters warten.

6. 6. Die Theaterpolitik der Zentralregierung

Auf die Theaterpolitik von staatlicher Seite wird nur so weit eingegangen, wie sie für die Förderung von Gruppen oder AutorInnen in Katalonien maßgeblich sein konnte. Das *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* (INAEM) wollte auf indirekte Weise die Aufführung von zeitgenössischen Theaterstücken von spanischen AutorInnen[330] mittels der sogenannten *concertació* begünstigen. So konnten Theater, alternative Säle oder Theatergruppen Subventionen erhalten, wenn sie bestimmte Auflagen erfüllten. Ein Theater musste jährlich mindestens ein Werk eines/r spanischen Gegenwartsautors/in für eine Zeit von mindestens 45 Tagen zeigen. Ein alternativer Saal verpflichtete sich, regelmäßig experimentelle Texte aufzuführen mit einer Tendenz zu neuen AutorInnen und eine Theatergruppe hatte innerhalb eines Jahres zwei Werke von spanischen AutorInnen, von denen eines von einem/r aktuellen Theaterschriftsteller/in sein musste, mindestens 45 Tage lang in einer Tournee zu präsentieren. In den Jahren 1986 bis 1988 beteiligte sich weder ein katalanisches Theater noch ein alternativer Saal in Katalonien an diesen Subventionen. 1987 erhielten *Els Joglars* sowie *Els Comediants* und 1988 *Els Joglars*, *La Fura dels Baus* und das *Teatro Fronterizo* die Förderungen als Theatergruppen (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 172).

---

[329] „El nostre objectiu és organitzar un centre de treball i d'investigació teatral, un espai de teatre contemporani que experimenti les capacitats d'expressió, relació i comunicació que té la pràctica artística teatre amb la societat actual." (Mesalles/Ollé 1988: 14).

[330] Zu den spanischen GegenwartsautorInnen werden alle AutorInnen der verschiedenen *Communitats autònomes* gezählt.

1990 hatte die *Sala Beckett* ein Abkommen mit dem INAEM inne und vor allem außerhalb von Barcelona gingen verschiedene Säle besonders im Industriegürtel um die Stadt mit dem Ministerium Verträge ein. Das erklärte Ziel dieser Abkommen war es, für jenes Theater, das außerhalb von Katalonien produziert wurde, Aufführungsorte zu finden, da dieses sich schwer in den katalanischen Markt integrierte. Hingegen fand nach Ansicht des INAEM katalanisches Theater eine gute Aufnahme im Rest des spanischen Staates (vgl. Torre, de la 1990: 110). Gefördert wurden weiters von staatlicher Seite Theaterfestivals wie das *Festival de Sitges* und einzelne Theatergruppen zur Aufführung ihrer Stücke außerhalb des Staatsgebietes oder bei ausländischen Festivals (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 176).

6. 7. Die Situation des privaten Theatersektors

Die staatlichen Institutionen, die autonomen Regierungen, *Diputacions* und Gemeinden konnten sich weder in Madrid noch in Barcelona der 80er Jahre den Problemen der privaten Theater und Unternehmungen entziehen, die quasi nicht mehr existierten. Barcelona stellte im privaten Theaterbereich einen weiteren Weg auf den Tourneen des Madrider Theaters dar. Ein eigenes kommerzielles katalanisches Theater mit einem gewissen Niveau war nicht vorhanden (vgl. Congrés de Cultura Catalana 1978: 112). Bereits 1966 hatte Maria Aurelia Capmany festgestellt, dass es nur mehr sieben Theater in einer Stadt von zwei Millionen EinwohnerInnen gab, die keine fixen Theatergruppen aufwiesen und nur nach dem Geschmack eines Kleinbürgertums programmierten. Weder die besser gestellten Klassen noch die Jugend besuchten diese Art Theater, das mit dem Kleinbürgertum verschwinden würde, lautete ihre Prophezeiung (vgl. Capmany 1966: 19). Tatsächlich wurden viele der existierenden Theaterlokale in den 60er Jahren in Kinos umgewandelt oder entwickelten eine kombinierte Aktivität mit Kino und Theater.

Wurde Theater als rein merkantiles Gut betrachtet, so war es dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterworfen. Dadurch verlor es für private AgentInnen jegliche ethische und ästhetische Vision. Es handelte sich um den Verkauf eines Produkts unter hypothetischen KäuferInnen. Laut den Theaterdebatten

des *Primer Acto* sollte in den 80er Jahren eine Dekommerzialisierung des Theaters stattfinden und somit eine absolute Trennung von privat und öffentlich für den Theatersektor nicht mehr sinnvoll sein. Denn mit der Annahme, dass die Schließung eines Theaters etwas sozial Negatives war, wurde dieser Aktivität ein generelles Interesse übertragen und ein öffentlicher Eingriff zur Erhaltung des *servei públic* gutgeheißen. Dies passierte in diesem Ausmaß in anderen Bereichen der Produktion nicht (vgl. Primer Acto 1988b: 6). Eine öffentliche Unterstützung des privaten Sektors wurde von der Profession in ganz Spanien[331] bereits 1984 auch als Kontrapunkt zu exzessiver Bürokratie gefordert (vgl. El Público, Anonym 1984: 10). In diesem Sinne übernahmen öffentliche Stellen die Erhaltung der Theater, den Betrieb und die Produktion von Stücken. In Barcelona war das Fehlen der theatralen Infrastruktur durch die Schließung von privaten Theatern wie dem *Teatro Barcelona*[332]*,* dem *Martiínez Sòria*[333] oder dem *Teatro Talia* besonders drastisch. Von den neun programmierenden Theatern 1983[334] wurden fünf in unterschiedlichem Ausmaß von der *Generalitat* kontrolliert. Dazu gehörten das T*eatre Romea, Regina, Condal, Villarroel* und *Poliorama,* deren Subventionierung, mit Ausnahme der beiden öffentlichen Theater *Romea* und *Poliorama,* trotz Zusagen nicht immer

[331] Zu den UnterzeichnerInnn eines Dokumentes für die *Descentralización teatral* gehörten die Leiter von öffentlichen Zentren in ganz Spanien, wie Lluís Pasqual als Direktor das *Centro Dramático Nacional* in Madrid, Rodolf Sireira als Leiter des *Servicio de Teatro de la Consejería de Cultura de la Generalittat de Valencia* oder Hermann Bonnín, als Direktor des *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* (vgl. El Pùblico, Anonym 1984: 10).

[332] Maria Aurèlia Capmany hatte in ihrer Funktion als *Consellera de Cultura* der Stadt Barcelona den Kauf des *Teatro Barcelona* abgelehnt, was zu Polemiken führte, da eine Chance vertan wurde, das Theater in ein *Teatro Municipal* zu verwandeln und die Gelder zur Adaptierung des *Mercat de les Flors* benötigt wurden. Obwohl im *Ajuntament de Barcelona* eine Präsenz von MitarbeiterInnen gegeben war, die mit der Theaterwelt in Verbindung standen, wie Sagarra, Benach, Codina, Gual und Capmany, zeigte die Administration aufgrund der finanziellen Krise der Stadt wenig Entscheidungsfreude in Richtung theatraler Infrastruktur (vgl. Graells 1984: 72).

[333] In einem Protestbrief der *Associació d'actors i directors professionals de Catalunya* vom 10. 7. 1988 an Pasqual Maragall, Bürgermeister der Stadt Barcelona, wurde auf den versäumten Kauf des Theaters *Martínez Sòria* hingewiesen, der zu ökonomisch günstigen Konditionen angeboten worden war, wie die Verfasser des Briefes angaben. Zu ihnen gehörten Jaume Nadal als Sekretär, Tito Lucchetti, Àngels Gonyalons, Enric Cusí, Jaume Comas, Muntsa Alcañiz und Gal Soler (vgl. Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya 1988a:3).

[334] In ganz Barcelona zählte der Theaterführer *Guia de teatres*, den das *Institut del Teatre*, *la Generalitat* und *la Caixa de Barcelona* 1984 planten, 119 Theatersäle, was etwas über 25% der gesamten Theater in Katalonien ausmachte. Dieses Verhältnis ist ein Indikator für die große Zahl an Sälen in Katalonien, die dem öffentlichen Schauspiel gewidmet sind, auch wenn diese in den 80er Jahren hauptsächlich für Kinovorführungen und nur punktuell für Theater genutzt wurden (vgl. Graells 1984: 71).

regelmäßig verlief[335]. Doch nicht von allen wurde die Politik einer öffentlichen Einflussnahme auf private Theater befürwortet[336] und die Frage blieb, wer entschied die Qualifikation und das Ausmaß der Förderungswürdigkeit, auf deren Problematik unter dem Kapitel der Subventionspolitik eingegangen wurde.

Die neue Situation des Ausbleibens des Publikums, motiviert durch veränderte soziale und mediale Verhältnisse, führte außerdem zu einer Obsession der gesamten Profession, die ZuschauerInnen zurückzuerobern. In diesem Sinne näherte sich das Theaterangebot der öffentlichen Zentren dem kommerziellen Theater an, die Stücke mit internationalem Charakter oft auf der Basis von Musicals, Komödien, Zarzuela oder Saineten produzierten, um eine neue Verbindung mit dem Publikum zu erhalten und den elitären Charakter des Theaters zu verlieren. Das aktuelle Theaterangebot, beklagte Pérez de Olaguer 1984, war außerhalb der öffentlichen Institutionen kaum existent oder wenig attraktiv (vgl. Pérez de Olaguer 1984c: 32). Mesalles und Ollé sprachen generell von einem Theater „kleenex dòcil i despolititzat que gosa sacralitzar sense cap mena de debat que el teatre ha de ser això i prou, un teatre l'únic mòbil del qual és l'éxit immediat." (Mesalles/Ollé 1988: 1). Diese ausschließliche Orientierung auf den Erfolg stellte auch Graells fest, der durch das Aufkommen neuer privater Theaterunternehmen eine steigende Euphorie für das Musical, aber auch ein fallendes Niveau im Anspruch und der Kreativität des Sektors diagnostizierte (vgl. Graells 1994: 36).

Unter den privaten Unternehmungen, die Theatergruppen vermittelten, kristallisierten sich Mitte der 80er Jahre in Barcelona vor allem zwei heraus: Anexa und Focus. Anexa führte sowohl Repräsentations-, als auch Produktionsaufgaben von Theater- und Musicalgruppen durch. Zu ihnen zählten die konsolidiertesten des katalanischen Theaters. 1986 wurde das Unternehmen 3xTR3S gemeinsam mit Tricicle und Dagoll Dagom gegründet,

[335] 1984 kam es zur zeitweiligen Schließung der *Cúpula de Venus*, des *Teatre Regina* und der *Sala Villarroel* als Protestaktion gegen die ausstehende Zahlung von bereits zugesagten Subventionen der *Generalitat* (vgl. Pérez de Olaguer 1984c: 32).

[336] Siehe dazu unter dem Kapitel über das *Teatre Poliorama* die Polemik, die die Gruppen *El Globus* und *Zitzània* entfachten, als sie einer Inszenierung von Flotats im *Teatre Condal* weichen mussten und deswegen das erfolgreiche Stück *Vapors* nicht weiter in Barcelona zeigen konnten.

um das Teatre Victòria zu mieten. Damit übernahm Anexa die Programmierung eines eigenen Saales. Einige Hoffnung wurde auch auf die internationale Projektion katalanischer Gruppen und Stücke durch dieses Vertriebsunternehmen gelegt (vgl. Casares 1990: 102). Focus entstand 1986 aus der 1973 gegründeten Theatergruppe *Génesis Teatral*, die ihr Material anderen Gruppen zur Verfügung stellte und sich in ein Serviceunternehmen verwandelte. Ihre Aktivitäten weiteten sich auf die Produktion von Stücken, die Promotion sowohl von eigenen Produkten als auch anderer Gruppen, das technische Service, Schauspieler- und Castingagenturen und die Kommerzialisierung von Werbekampagnen aus (vgl. Bonet/Lluró/Picas et al. 1991: 162 f.). 1990 begann die Gruppe Focus mit der Programmierung des *Teatre Goya* (ebd.: 163)[337].

Ab 1990 nahmen die Geldmittel für neue Projekte der öffentlichen Hand aufgrund der Verschuldungssituation ab. Die Suche nach Ressourcen verband nun öffentliche Institutionen mit dem privaten Sektor mit umgekehrten Vorzeichen. Es kam zur neuerlichen Privatisierung von Theatern oder der Auslagerung von Leitung und Direktion kultureller Zentren (vgl. Bonet 2001: 320). In dem Ausmaß, wie Projekte nicht mehr finanziert werden konnten, wurde ihre Verantwortung dem privaten Sektor überlassen. Als Beispiele seien nur die Privatisierung des *Teatre Romea* und des *Teatre Poliorama* nach der Gründung des TNC erwähnt. 1990 zählte Barcelona 22 Theatersäle, von denen die Hälfte privat waren. 2000 erreichte Barcelona 38 und 2009 43 Theatersäle, von denen 32 vom privaten Sektor betrieben wurden. Der private Anteil hatte sich in zwanzig Jahren verdreifacht (vgl. Martínez 2009: 4). Während Martínez, Leiter des Unternehmens *Focus*, im Jahr 2000 noch auf die illegale Konkurrenz des öffentlichen Theaters durch die Realisierung von riesigen Projekten hingewiesen hatte (ebd.: 8), strich er die Verdoppelung der Subventionen für den privaten Bereich 2009 und die gute Kooperationsbasis durch die Gründung des *Institut Català de les Indústries Culturals* hervor (ebd.: 9). In der Spielsaison 2007/08 waren 553 Stücke in Barcelona zu sehen, von denen 434 aus katalanischer Produktion stammten. Davon waren 271 in Katalanisch und 104

[337] 2011 besitzt die Gruppe Focus fünf Theater, davon vier in Barcelona (*Condal, Romea, Villarroel* und *Goya*) und eines in Madrid (*La Latina*). Als neues Projekt ist das Unternehmen BIT (*Barcelona Internacional Teatre*) geplant, das eine Zusammenarbeit mit europäischen Theatern vorsieht (vgl. Fernández 2011: 65).

in Kastilisch (ebd.: 5). Von den katalanischen Produktionen stammten 58 % von katalanischen AutorInnen, was 46 % des gesamten Spielplans entsprach (ebd.: 7). Auch die Schaffung eines katalanischen *star systems* hatte zu einem eigenen Produktionsanteil katalanischer Produkte auf dem Markt und einer gewissen internationalen Präsenz geführt (vgl. Bonet 2001: 322).

6. 8. Synthese

Das Gegensatzpaar dezentral/zentralistisch bestimmte die Kritiken der politisch engagierten Theaterleute nach der *Transició*. Dabei wurde dezentral als Synonym für Demokratie und linke Politik verstanden, während zentralistisch dem Machtstreben der Konservativen zugeordnet wurde. Theater wie das *Lliure* bewertete man/frau in einer linken Tradition stehend und das *Centre Dramàtic de la Generalita*t galt als zentralistische Struktur. Wollte Theater *servei públic* sein, so musste es in seiner flächendeckenden Zugänglichkeit als auch in seiner ästhetischen Ausrichtung definiert werden, die sich nicht am Markt orientierte. Bemängelt wurde die fehlende institutionelle Unterstützung von experimentellen Projekten, die niedrige Qualität im privaten Sektor und die kommerzielle Ausrichtung im institutionellen Bereich. Die Aufführungssprache in den öffentlichen Theatern war überwiegend Katalanisch, während im privaten Sektor erst später durch das Ansteigen der Produktion und der Zahl der privaten Theatersäle Theater auf Katalanisch zu dominieren begann. Für die unterschiedliche Orientierung der drei untersuchten öffentlichen Theater (*Lliure*, CDGC oder *Companyia Flotats*) spielte ab den 90er Jahren die Bewertung der eigenen katalanischen Theaterliteratur eine Rolle. Sie kann als differenzierendes Kriterium in der Programmierung dieser Theater gesehen werden. Das *Teatre Lliure* in seiner Anfangsphase und die *Companyia Flotats* während ihres gesamten Bestehens tendierten zu einer Aufführung universaler Theaterstücke in der Landessprache, da sie ein Theater katalanischer Provenienz als nicht genug qualifiziert ansahen. Die Etappe von Bonnín von 1982 bis 1988 am CDGC wies ähnliche Tendenzen auf. Es wurde zu einem nicht unwesentlichen Teil internationales Theater auf Katalanisch produziert und ergänzt durch eigene Produktionen klassischer und zeitgenössischer katalanischer Dramatik. Eingeladen wurden diejenigen Theaterleute, die aus

der Tradition des *teatre independent* der 70er Jahre stammten und neue szenische Sprachen propagierten. Domènec Reixach widmete das CDGC von 1989 bis 1998 dem katalanischen Theater mit Schwerpunkt auf den zeitgenössischen Texten. Ein Grund dafür war, dass eine Ausgrenzung der katalanischen Gegenwartsdramatik auf den öffentlichen Bühnen nicht aufrechtzuerhalten war. Auch europaweit war eine Rückkehr zur Aufwertung des Textes zu beobachten. Das CDGC positionierte sich mit dieser Haltung gegenüber den anderen öffentlichen Theatern der damaligen Zeit und begann, Schritte in Richtung einer Internationalisierung katalanischer Dramatik mit konrekten AutorInnen wie Sergi Belbel zu setzen. Damit bestand für eine Generation von TheaterautorInnen zum ersten Mal die Möglichkeit eine Infrastruktur zu nützen, die von der Administration mit Subventionen unterstützt wurde. Gefördert wurde ein Typus von Kultur, der eine kontinuierlichere Theaterarbeit erlaubte, sowohl für SchauspielerInnen, RegisseurInnen als auch AutorInnen.

Außerdem setzte sich das CDGC mit der schwierigen und konfliktreichen katalanischen Theatertradition auseinander und führte sie allmählich in die Theaterpraxis des Hauses ein. Joan Oliver hatte die eigene Tradition als nicht operativ angesehen und für das epische Theater der 60er Jahre war das bürgerliche Theater, zu dem es die meisten Stücke von Sagarra und von anderen rechnete, ebenfalls nicht nützlich für die theatrale Suche gewesen. Es wurden andere Vorbilder und Ressourcen gefunden, da eine Relektüre von Guimerà oder Sagarra unter den Vorzeichen des Mittelmaßes, des Sentimentalismus und der Folklore, die in den kommerziellen Theatern gezeigt wurden, als oft unmöglich erschienen. Reixach reetablierte das klassische katalanische Theater, da er ihm zu einem Erfolg verhalf. Durch die relativ vorurteilsfreie Sicht von jungen RegisseurInnen, wie Sergi Belbel, konnten klassische Stücke, wie *La filla del mar* von Guimerà, wieder auf der Bühne erscheinen, ohne sie retten müssen: „La gràcia que tenen és que no cal salvar-los. Són bons. Tenen unes virtuts. Diferents, segons cadascun. […] en Guimerà té una força increïble: es pot comparar amb qui vulgui.” (Gomis/Graells/Teixidor et al. 2001: 166) Mit diesen Worten verteidigte Benet i Jornet 1993 die Klassik vor dem Unverständnis. Durch die Aufführungspraxis des CDGC wurde nicht

nur eine Verpflichtung erfüllt, katalanische Dramatik zu inszenieren, sondern vor allem eine positive Haltung des Publikums gegenüber den eigenen KlassikerInnen bewirkt. Denn die Geringschätzung der eigenen Kulturtradition ist in Katalonien weit verbreitet. Josep M. Mestres stellte in den *I Jornades de debat sobre el repertori teatral català* fest:

> Es cert: Guimerà, Sagarra o Rusiñol, per parlar de tres autors dels més representants, es fan petits al costat de Txèkhov, Ibsen o Pirandello. […] En qualsevol cas, són els 'nostres' autors i tenim una responsabilitat històrica envers ells i envers nosaltres. Encara que no figurin en lletres majúscules en la història del teatre universal ens parlen dels nostres ancestres i dels nostres mites, amb la nostra llengua. Si volem saber qui som, abans hem de saber d'on venim i, potser, així podem saber cap on 'cal anar'. Si més no, amb una mica més de coneixement de causa (Arquillé/Bonnín/Mestres et al. 2006: 116).

Eine solche positive Suche nach der eigenen kulturellen Herkunft passte zwar in die Kulturpolitik einer konservativen Partei, bedeutete jedoch nicht, dass es sich um eine traditionelle Haltung der verantwortlichen Theaterleute handelte. Denn es ging nicht darum, die sogenannten KlassikerInnen vorbehaltlos gutzuheißen, sondern sie durchaus kritisch überhaupt erst kennenzulernen. Zu kurz gegriffen, ist es, die Programmierung eigener Theatertradition mit einer politischen Haltung gleichzusetzen und die Arbeit des CDGC in diese Richtung zu bewerten. Ein Theater, das sich als sozialer Dienst verstand, wollte sich als Bereicherung des Publikums darstellen, damit dieses von den theatralen VorgängerInnen ohne Komplexe und Vorurteile lernen konnte. Wer die jeweiligen öffentlichen Theater finanzierte, ob dies die konservativ geführte *Generalitat* oder die sozialistische Stadtregierung war, kann jedoch nicht automatisch Rückschlüsse auf eine ideologische Indoktrinierung der Theater bedeuten, wie dies Lourdes Orozco in ihrer Studie über Politik und Theater suggeriert.

Die Politik der Institutionalisierung des Theaters in Katalonien zeigt jedoch auch, dass die katalanischen PolitikerInnen in den 80er und 90er Jahren bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts weniger an die Notwendigkeit der Kultur für das Zusammenleben verschiedenster Kulturen glaubten, als sie vielmehr als eine Möglichkeit der Präsentation nach außen, der Schaffung eines Bildes von Katalonien sahen. Reixach drückte dies folgendermaßen aus:

> En general, els nostres polítics no creuen profundament en la necessitat de la

> cultura. No creuen profundament que les arts vives ajuden a la convivència, a reequilibrar el territori, a coneixe's millor i a entendre's millor en el diàleg social. Viuen una mica d'esquena al fet cultural. Aquest fet unit a una manca de recursos o a uns recursos desequilibrats, produeix unes injustícies flagrants. (Interview Reixach 5/05/2011)

Kulturförderung war nicht der sozialen Verbundenheit und Kohärenz gewidmet, sondern dem Wettbewerb innerhalb kultureller Industrie. Gruppen, private Unternehmen, Theater oder Produktionen, denen ein höherer ökonomischer oder kultureller Wert zugesprochen wurde, wurden bevorzugt behandelt. 1994 bewertete Graells das katalanische Theater folgendermaßen:

> El teatre català d'ara mateix, doncs, ha assolit una gran diversitat d'oferta, però sense haver resolt alguns dels punts bàsics d'una organització moderna i eficaç, plural i oberta, en la qual la voluntat professional i vocacional continua suplint nombrosos dèficits seculars i una actuació pública selectiva i, de vegades, discriminatòria. (Graells 1994: 36).

Die vielzitierte *identitat nacional* wurde somit nach Graells nicht mit einer nationalen Anstrengung realisiert, denn diese hätte mehr Geld für Kultur generell bedeutet (vgl. Graells 2005: 556).

7. *Teatre Nacional de Catalunya*

7. 1. Das Theater in der Nähe oder Distanz zur Bevölkerung/zum Publikum

Die Landesregierung Kataloniens, die Stadt Barcelona und auch die *Diputació* unterstützten von Beginn der Demokratie an die Idee, dass das katalanische Theater durch die Politik subventioniert werden musste. Von den zwölf geöffneten Theatern in Barcelona im April 1985, inklusive des *Grand Teatre del Liceo*, funktionierten nur drei ohne öffentliche Unterstützung (vgl. Benach 1985: 4). Die Unterstützung war geprägt durch die historischen Erfahrungen, die die Gesellschaft während der Diktatur gemacht hatte. Denn „el caso barcelonés" war ein anderer als der der westlichen europäischen Staaten, „la 'socialización' de los recursos dedicados al teatro se produce por la vía de la emergencia […] resultante además de una larga presión de los colectivos profesionales." (ebd.)

Theater erhielt eine Schlüsselposition in der gewünschten Normalisierung des Landes durch seine Möglichkeit der Zurschaustellung und Sichtbarkeit von Kultur. Damit ist es gemeinsam mit den Medien zu einem Instrument der Förderung der katalanischen Sprache und Kultur geworden. Mit dieser Funkton des Theaters ging der Bedarf nach einer Architektur einher, die in die Stadt neue Infrastrukturen und Referenzpunkte integrieren sollte. Den Theaterkomplexen wie l*a Ciutat del teatre*[338] oder la *Plaça de les Arts* wurden Fähigkeiten zugesprochen, transformatorische Prozesse in ihrer unmittelbaren Umgebung auszulösen. EinwohnerInnen und BesucherInnen sollten die Theatergebäude selbst, aber auch das ganze Stadtviertel oder die Stadt neu wahrnehmen. Diese veränderte Wahrnehmung bezog sich auf die lokale Aufwertung des Stadtviertels durch ein Theater und auf das identitäre Moment mit der Repräsentation von Kultur sowie seinen erhofften ökonomischen Folgen.

In den 80er und 90er Jahren war aber die Beziehung zwischen dem Publikum

[338] Lluís Pasqual macht in dem Dokument mit dem Titel *Un Projecte de Ciutat de Teatre* auf beide Aspekte der ökonomischen und urbanen Beeinflussung von Theaterkomplexen aufmerksam: „L'Ajuntament, doncs, proposa amb gest previsor un estudi que potenciï i tuteli aquestes realitats urbanes preexistents, amb la seva activitat econòmica i les seves característiques residencials, perquè tot això pot canviar l'aspecte dels barris propers tant en els aspectes físics com en el paisatge humà." (Pasqual 1997: 2)

und dem Theater neu zu kreieren. Denn einige KritikerInnen wie Jean Borrell betrachteten das Theater als Kunstform, die am Aussterben war, unfähig ein großes Publikum zu erreichen (vgl. Borrell 1990: 15). Auf Großprojekte wie Theater zu setzen, war in Katalonien durch das Interesse katalanische Sprache und Kultur zu fördern gerechtfertigt, nicht unbedingt durch eine Renaissance des Theaters an sich. Allerdings hatten die Investitionen in öffentliche Theater in Deutschland und Großbritannien, um mit den Worten Max Cahners zu sprechen, auch ein Zunehmen der privaten Theater gezeigt (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 37) und damit ein Zunehmen des Interesses am Theater.

Die soziale Funktion des Theaters war nach Matthias Langhoff in seinem Bericht über das Genfer Nationaltheater 1987, das intellektuelle Leben der Stadt zu beeinflussen (vgl. Langhoff 2007: 144) und nicht Schaufenster oder Prestigefunktion zu erfüllen. Domènec Reixach, der zweite Direktor des katalanischen Nationaltheaters, betonte in *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya* die Wichtigkeit des Zusammentreffens am Theater, als Ort für die Diskussion und die Reflexion über die Gesellschaft (vgl. Reixach 1997: 10). Die Suche nach der Nähe zum Publikum ist sowohl eine örtliche und physische als auch eine intellektuelle. Doch das Interesse am Publikum ist geprägt von dem Wissen, dass das Theater nicht für alle gemacht wird:

> [El buen director de teatro] no satisfará […] el interés del público respondiendo a sus deseos, sino creando una relación entre el espectáculo y la representación para que se produzca el acontecimiento entre los espectadores y la escena. Su interés por el público está ligado a su imagen del público. Sabe lo que quiere hacer y no podrá hacerla con todo el mundo. Pero cuenta con la certidumbre que reunirá un gran número de personas, y trabaja también con este objetivo. (Langhoff 2007: 145)

Indem Langhoff auf die Subjektivität des Theaterdirektors und seines Verständnisses von Kunst pocht, ohne jedoch die individuelle Entwicklung seiner MitarbeiterInnen zu beschneiden (ebd.), zeigt sich die Grenze einer Demokratisierbarkeit von Theater. Ein Nationaltheater kann dem Publikum weder den Rücken kehren, noch kann es sich allein seinem Geschmack überlassen. Vielmehr gilt es ein künstlerisches Konzept zu verteidigen, dass Fragen der künstlerischen Entwicklung sowie Förderung von Theater und Fragen der nationalen Repräsentation miteinschließt. Die Höhenflüge von Josep M. Flotats, des von der *Generalitat* zu Beginn beauftragten

Schauspielers, das Projekt eines Nationaltheaters in Katalonien in Angriff zu nehmen, klingen von Anfang an jedoch mythisch und populistisch zugleich. Flotats sah in dem Auftrag ein großes Abenteuer und konstatierte als Devise ein Theater von allen, für alle und im Dienste aller, „un teatre de tots, per a tots, al servei de tots" (Flotats 1989: 25):

> Així, doncs, tot Catalunya ha de conèixer, des d'ara, el sant i senya, la frase màgica i secreta que li permetrà l'accès a l'interior del temple! - a l'interior del lloc concebut per a la presentació de l'art dramàtic. El poble català ha de començar a fer rítmica la seqüència de paraules que trobarà al frontó de la seva "Casa del Teatre": Teatre Nacional de Catalunya, el *Nacional*. (ebd.:30)

Die Metapher des Tempels beinhaltet eine religiöse Konnotation, die Facetten des Treffens in einer vom Alltag entrückten Sphäre birgt, zu der man/frau sich mit magischen Worten Zugang verschafft. Das Theater wird so an die Anfänge des abendländischen Dramas angebunden und in einen kultischen Zusammenhang gestellt. Die symbolische Überhöhung betrifft geradezu die Gemeinschaft. Partizipative Aspekte der Zivilgesellschaft werden mit monumentalen Illusionen gemischt. Das Theater als kultureller Zielpunkt im Dienste einer Gemeinschaft ist in diesem ideologischen Diskurs eine städtische Ikone und die imaginierten Massen im Wort „alle" werden inhaltsleer. Flotats selbst sprach in *Un Projecte per al Teatre Nacional* von 85 % der Bevölkerung Barcelonas, die nicht ins Theater gingen, deren Gebräuche also erst verändert werden mussten. Was hier geschaffen werden sollte, hatte einen seltsamen monumentalen Nachgeschmack, obwohl es sich als demokratisches Modell im Dienste aller ausgab.

Die Diktion Flotats stand auch in der Tradition einer theatralen Rhetorik. In einem Vortrag mit dem Titel *L'art dramàtica i la vida* innerhalb eines Zyklus, den Adrià Gual, Direktor des *Nova Empresa del Teatre Català*[339], im *Teatre Novetats* 1908 organisierte, verteidigte Joan Puig i Ferreter die Effizienz des Theaters aufgrund seiner Fähigkeit, eine Verbindung mit einem großen Publikum herzustellen (vgl. Casacuberta 2006: 41) und im Speziellen die Fähigkeit der Komödie, die Herzen der ZuschauerInnen zu erreichen (vgl. Puig i Ferreter 1982b: 34). Anspielungen an die Harmonie, Freude und Schönheit der

[339] Es handelte sich dabei um ein Unternehmen, das eine Alternative zur Unbeweglichkeit des *Teatre Romea* als katalanischer Theaterbühne sein wollte (vgl. Graells 1982: 7).

Rezeption sowie die sakralen Gefühle des Poeten-Helden gemeinsam mit der Metapher des Tempels lassen das Theater als die Essenz der Dinge erscheinen, dass somit den Geist des Volkes bilden kann (ebd.: 36). Dieser von Nietzsche geprägte Diskurs ist Beispiel für die Idee, dass das Theater zur Erneuerung der Menschheit beiträgt und einen Prozess der Humanisierung einleiten kann, der bei Puig i Ferreter in dem Ausruf mündet:

> Que Catalunya tingui el seu teatre, la nau que ha de vibrar amb totes les vibracions del poble, el sant edifici de pedra que estremeixi els batecs de l'Ànima Nacional i de la Idea Universal! (ebd.: 37)

7. 1. 1. Ein Theater für das Volk

Flotats bezog sich bei seinem Projekt eines Nationaltheaters ausdrücklich auf Jean Vilar. Der französische Regisseur hatte das Festival in Avignon 1947 gegründet und leitete es bis 1971. Außerdem erneuerte er das *Théâtre National Populaire* (TNP)*,* das er von 1951 bis 1963 führte, dessen erklärtes Ziel es war, das Theater in ein Volkstheater zu verwandeln.

> "[...] la experiencia de los cinco años en Aviñon (de 1947 a julio de 1951) me fue preciosa en grado extremo. Allí pude darme cuenta de que el único porvenir auténtico del teatro estaba en el teatro popular, en un teatro donde se asumieran conjuntamente estas tres responsabilidades: un público de masa, un repertorio de alta cultura y una puesta en escena que no aburguesara, que no falsificara las obras." (Vilar 1961: 7f.)

In den 60er Jahren hatten Vilars Überlegungen Modellcharakter und sein *Théâtre National Populaire* reüssierte zu einem Vorbild, das die Kultur den Massen näher bringen wollte, demokratisiert und dezentralisiert in den Strukturen. „Porque la cultura es un arma que vale lo que valen las manos que la tienen" (ebd.: 6). Dieses Theater stand im Dienst der Öffentlichkeit[340] als Kampfansage gegen das Bürgertum und als Rückeroberung der Kultur für eine proletarische Bevölkerung: „La barriera levantada entre esas obras y él [el público obrero] es artificial" (ebd.). Die Werke, die einem nicht bourgeoisen Publikum über Jahrhunderte vorenthalten wurden, waren große klassische und moderne Stücke (ebd.), deren neue Inszenierung aktuelle Bezüge zu schaffen hatte.

[340] Siehe auch Jean Vilar (1997).

Demokratisiert sollte auch der Habitus des Theaterbesuchs werden. Dazu zählte, die Preise niedrig zu halten und sie einander anzugleichen, um keine Privilegien zwischen den ZuschauerInnen zu erzeugen, Beginnzeiten mit denen der Arbeitszeiten zu koordinieren, Trinkgelder für Platzanweiser zu verbieten, eine freie Garderobe zur Verfügung zu stellen, zu billigen Preisen Ausgaben der präsentierten Werke zu verkaufen oder die theatralen Zeremonien so einfach wie möglich zu gestalten, damit sich keine soziale Schicht vor den Kopf gestoßen fühlte (vgl. Monleón 1961: 1). Nur so könnte das Theater einem proletarischen Publikum zurückgegeben werden. Ob das *Théâtre National Populaire* tatsächlich ein Arbeiterpublikum gründen konnte, beantwortete Vilar laut Salvat folgendermaßen:

> [...] s'hauria de parlar de classes laborioses, d'un públic que aniria rarament al teatre, però que, amb el sistema de les associacions, en sortir de la fàbrica o del despatx, a les 19 h es podrien installar al bar a esperar que a les 20 h del vespre comencés l'espectacle. (Salvat 2010b: 208)

Mit Hilfe von Vereinen füllte Vilar seine Vorstellungen und schuf ein „públic ampli" (ebd.). Für ihn war es dabei notwendig das Theater mit öffentlichen Mitteln zu subventionieren, um es ökonomisch rentabel zu gestalten. Außerdem mussten die geringen Einkommen mit der größtmöglichen Anzahl an BesucherInnen ausgeglichen werden, „dos o tres mil personas por representación" (Vilar 1961: 9). Diese große Zahl führte zu Vorstellungen in immensen Sälen oder im Freien. Nicht nur die Stimme der SchauspielerInnen konnte diesen Dimensionen schwer entsprechen, auch das Repertoire selbst erschöpfte sich, das in solchen Verhältnissen gespielt werden konnte.

Flotats kannte Vilars Ideen durch seine langjährige Tätigkeit in Frankreich. Er studierte in Straßburg von 1959 bis 1961 und wurde 1967 Mitglied des *Théâtre National Populaire*. 1981 bekam er ein Engagement bei der *Comédie française*, bei der er bis zu seiner endgültigen Rückkehr nach Barcelona 1984 blieb. Flotats übersetzte die Größenverhältnisse, von denen Vilar sprach, mit dem Projekt des TNC in ein riesiges Theatergebäude. Der dezentralen Struktur des TNP, seinen verschiedenen Sitzen, das durch Frankreich tourte oder sich später in Villeurbanne in der Nähe von Lyon niederließ (vgl. Kruger 2008: 41), entsprach ein zentralistisches Theatergebäude in Barcelona jedoch nicht.

7. 1. 2. Das Projekt „öffentliches Theater“

1981 reisten Marta Ferrusola, Frau des Präsidenten Pujol und Max Cahner, Kulturminister der *Generalitat*, nach Paris, um eine Aufführung des *Dom Juan* der *Comédie Française* zu sehen, in der Josep M. Flotats als Protagonist mitwirkte. Sie schlugen ihm vor, nach Barcelona zurückzukehren und ein Projekt für ein Nationaltheater vorzubereiten. Dabei handelte es sich um eine Vorgangsweise, die von vornherein für ein öffentliches Theaterprojekt verdächtig war. Denn eine kommissionelle Studie für ein Nationaltheater von Seiten der Kulturabteilung in Auftrag gegeben, wobei der gesamte Theatersektor miteingebunden hätte werden können, fand nie statt (vgl. Belbel 1997: 48). 1983 brachte der Schauspieler *Dom Joan* mit der *Comédie Française* ans *Teatre Liceu* nach Barcelona, das medienwirksam inszeniert wurde. Beabsichtigt wurde Flotats zu einem Glanz zu verhelfen, der, wie Max Cahner in einem Interview erklärte, das Publikum anregen sollte zu sagen: „Si poguéssim tenir això aquí!” (vgl. Gispert-Saüch i Viader 1989: 38). Inszeniert wurde der Mythos der charismatischen Künstlerpersönlichkeit, die attraktiv genug schien, etwas Neues zu schaffen.

Die Renovierung des Theaters *Poliorama* erlaubte es den öffentlichen Stellen, der neu gegründeten Theatergruppe *La companyia Flotats* einen permanenten Sitz anzubieten, den Flotats mit *Cyrano de Bergerac* äußerst erfolgreich 1985 eröffnete. Es handelte sich auch um eine Hinhaltetaktik von Seiten der Administration, um die aufgrund der budgetären Lage schwierige Realisierung eines Nationaltheaters hinausschieben zu können. 1987 beauftragte die *Generalitat* das Architekturbüro von Ricard Bofill mit dem Plan für ein Nationaltheater, dessen Baugrund von der Stadt Barcelona zur Verfügung gestellt wurde. Max Cahner, nun ehemaliger *Conseller de Cultura*, wurde als *Comissari* des Bauprojekts eingesetzt. Der Baubeginn wurde mit Anfang des Jahres 1989 festgelegt, doch die Arbeiten konnten nicht vor November 1991 begonnen werden. 1992 legte Max Cahner freiwillig die Kommission des Projektes zurück und 1995 wurde Flotats als Gründungsdirektor des TNC nominiert. Der Schauspieler unterzeichnete einen Vertrag für fünf Jahre. Zur selben Zeit wurde Josep Maria Busquets zum *administrador general* ernannt.

Dabei handelte es sich um eine politische und technische Aufgabe, um das Theater verwalten zu können. Diese Formel kulminierte in der Gründung des *Teatre Nacional de Catalunya SA.* als unternehmerischer Gesellschaftsart, der der sogenannte *Conseller delegat* vorstand (vgl. Busquets 1996: 14). Am 12. November 1996 öffnete das TNC provisorisch mit *Àngels a Amèrica* von Tony Kushner in der *Sala de Tallers* seine Pforten. Die Wahl eines amerikanischen Stücks für diesen Anlass rief Polemiken hervor.

Die Umsetzung eines katalanischen Nationaltheaters war eine von oben gesteuerte und keine kollektive, wie dies der lebendigen Theaterwelt Kataloniens entsprochen hätte. Max Cahner als wesentlicher Initiator konnte Josep Maria Flotats dafür gewinnen und fand die uneingeschränkte Unterstützung von Jordi Pujol, dem Präsidenten der *Generalitat*. Bis zur offiziellen Eröffnung des TNC im September 1997 waren fünf *Consellers de Cultura*[341] daran beteiligt (vgl. Busquets 1996: 14), die während der gesamten Zeitspanne seiner Planung oder Realisierung wenig klare Worte in der Vorgangsweise gefunden hatten. Aber auch Josep Maria Flotats bemühte sich um keinen Dialog mit seinen TheaterkollegInnen, um sein Projekt zur Diskussion oder Reflexion zu stellen und es damit den Realitäten der Theaterwelt anzupassen. Für Sergi Belbel blieb daher das Nationaltheater von Flotats in seinem surrealistischen Entstehen als direktem Auftrag von CiU-Politikern stecken: „Sempre he tingut la sensació que en Flotats no ha volgut, o potser no ha sabut, conèixer realment el que s'ha estat fent durant aquests anys en els teatres […]" (Belbel 1997: 48).

Die Einweihung des TNC am 11. September 1997 folgte der Logik des Projekts Nationaltheater. Flotats hatte in *Un Projecte per al Teatre Nacional* darauf hingewiesen, wie wichtig es wäre, das Theater am Nationalfeiertag Kataloniens einzuweihen, dem Tag der Übernahme der Stadt durch die Franzosen im spanischen Erbfolgekrieg von 1714, auch aufgrund der Nähe zum Stadtfest der Stadt Barcelona:

> Fóra important, doncs, que el Nacional s'inaugurés un Onze de Setembre, amb

[341] Max Cahner hatte den Impuls als Kulturminister für das Projekt 1981 gegeben. Ihm folgten im Amt Joan Rigol, Joaquim Ferrer, Joan Guitart und Joan Maria Pujals, der es schließlich 1997 eröffnete.

> tot un seguit de manifestacions que es perllogarien fins a quinze dies després, per la Mercè, a fi que el Nacional estigués lligat des del principi a l'esperit i a la connotació lúdica que suposa la festa, tal com l'entenia Jean Vilar. (Flotats 1989: 32 f.)

Das TNC im Dienste der nationalen und kulturellen Traditionen Kataloniens realisierte die Erwartung der Akteure des Projekts. Jordi Pujol ging es im Besonderen um die Verknüpfung des identitären Moments mit der katalanischen Kultur und seiner Sprache. Mit der Eröffnung des TNC sah er die Bindung an eine kollektive Realität möglich, an seinen Traum eines Landes. Barcelona hatte sich darin architektonisch erneuert - er erinnerte an die Restaurierung der *Pedrera*, des *Palau de la Música*, der *Biblioteca Nacional* de *Catalunya* oder des *Liceu*, an die Bauten der Olympischen Spiele, an die Schaffung von kulturellen Institutionen wie das *Arxiu Nacional del Macba*, das *Museu d'Història de Catalunya* oder das *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona.* So hatte die Stadt emblematische Gebäude gewonnen, die eine Rückbindung und Identifizierung mit einer gemeinsamen Kultur und Geschichte erlaubten. Der starke soziale Einfluss des Theaters sollte gemeinsame positive Gefühle erzeugen. In der Betrachtung und dem Erleben des Theaters, in dem Anschauen der Monumentalität der Gebäude der Stadt ging es darum, die Freude und Illusion zu bewahren, um das Projekt einer kollektiven Identität weiterführen zu können (vgl. Pujol 1997: 17). Mit dieser politischen Rhetorik zeigte Pujol, wie wenig praktisch er in seiner Theaterpolitik war und wie sehr er sich dagegen von Romantizismen leiten ließ.

Die Schaffung des TNC wurde vom privaten Theatersektor und Teilen der linken Kulturschaffenden, wie Jordi Teixidor oder Jaume Melendres äußerst misstrauisch begutachtet[342]. Der Bau erschien anachronistisch, da die meisten Nationaltheater im 19. Jahrhundert entstanden waren, ohne profunde Reflexion über die Notwendigkeiten der katalanischen Theaterwelt, personalistisch und höfisch (vgl. Mesalles/Ollé 1988: 9f.). Die emblematischen Theatergruppen des Landes *Els Joglars*, *Dagoll Dagom*, *La Cubana* und *el Teatre Lliure* kritistierten vor allem die hohen Kosten der Konstruktion sowie die Erhaltung des

[342] Die genauen Stellungnahmen einiger politischer Akteure, TheaterschriftstellerInnen oder KritikerInnen zur Unterstützung oder Kritik an einem Nationaltheater sind bei Gispert-Saüch i Viader 1989 nachzulesen. Siehe auch *Manifest "Col·lectiu de directors"* von Jordi Mesalles und Joan Ollé (1988).

Gebäudes[343]. Allein im Jahr 1996 erreichten die Kosten für das TNC 1.867.409.280 Peseten (vgl. Departament de Cultura 1997: 201), die letztendlich auf etwa 8.000 Millionen geschätzt wurden (vgl. Busquets 1996: 1).[344]Dass sich Katalonien ein Nationaltheater in diesem Ausmaß leistete, ging also nicht kritiklos vonstatten, war jedoch auch Teil der postulierten Normalisierung des Landes. Obwohl Katalonien keinen Staat besitzt, verstand und versteht es sich als Nation. In dieser Diktion kann es sich die einzelnen Länder Europas, in denen Nationaltheater bestehen, zum Vorbild nehmen. Eine Orientierung Kataloniens Richtung Europa steht im Kontext einer politischen Haltung gegen ein zentralistisches Spanien und für ein föderales Staatengebilde. Die Konstruktion eines Nationaltheaters bedeutete damit nichts anderes als die konsequente Fortführung der Konstruktion eines Landes und eines kulturellen Unternehmens. Denn man erwartete sich von dieser Investition einerseits die Annahme durch das Publikum und andererseits die Einreihung in die wichtigsten Theater Europas. Joaquim Ferrer, Historiker, schrieb in der Zeitung *Avui*:

> Faig un prognòstic: d'aquí a cinc anys, aquest serà un dels teatres importants d'Europa i haurà fet aquest camí tot realitzant un desplegament cultural que és la raó última de les més íntimes conviccions que el fan necessari. (Ferrer 1997: 18)

Dem TNC wurde durch die Betonung, öffentliches Theater zu sein, das eine Kultur zu entwickeln habe, auch ein besonderer Status verliehen, der sein Entstehen legitimierte. Crameri diagnostiziert dies folgendermaßen:

> The expense is justified by the need for Barcelona to compete on cultural terms with the other great cities of Europe, but also by the desire to endow Catalonia with the same national institutions as a nation state would have. (Crameri 2008: 95)

7. 1. 3. Legitimierung eines katalanischen Nationaltheaters

Unter der Koordination von Emili Teixidor gab das TNC 1997 eine Zeitschrift mit dem Titel *Els Quaderns del Nacional* heraus*,* dessen einzige Nummer lautete: *Teatre, llengua i fet nacional.* Das Entstehen des Nationaltheaters sollte offiziell

[343] Man/frau rechnete mit 1.500 Millionen Peseten jährlich, die für den Betrieb von Nöten waren.

[344] Genaue Zahlen für Investionen während der einzelnen Jahre von 1988 bis 1997 finden sich bei Busquets (1996: 14).

begründet und legitimiert werden, in dem es mit identitären Elementen verbunden wurde. Neben Artikeln, die auf die Theatergeschichte Kataloniens eingingen, gab es einige, die konkret die Aufgabe eines Nationaltheaters im ausgehenden 20. Jahrhundert behandelten. Sie warfen Fragen des Repertoires, der Internationalität und Lokalität in Bezug auf Sprachen und Übersetzungen, des nationalen und kollektiven Bewusstseins, des Publikums, der privaten Unternehmen und politischer Einflussnahme auf. Drei Artikel bezogen sich auf weitere spanische öffentliche Theater der verschiedenen *Comunitats* und sieben auf internationale Institutionen geschrieben von bekannten Personen aus dem Kulturbereich, wie Giorgio Strehler, dem Theaterdirektor des *Piccolo* Theater in Mailand.

Das katalanische Nationaltheater reihte sich für manche AutorInnen, wie Daniel Fernández, in Traditionen ein, die zwar 150 Jahre früher z. B. in Deutschland stattgefunden hatten, jedoch noch immer eine Bedeutung durch ihre postulierten Werte besaßen. Dazu gehörte, das Nationaltheater als demokratisches Theater zu sehen und es der Bevölkerung zugänglich zu machen. Nicht die romantische Idee der Unifizierung von Sprache und Nation stand für ihn im Fordergrund, sondern die Bewahrung einer theatralen katalanischen Tradition (vgl. Fernández 1997: 67). Er streifte die sprachliche Situation des Bilinguismus, ohne auf sie weitereinzugehen. Salvador Oliva konzentrierte sich auf das Thema der universalen Wertschätzung von Theaterstücken. Katalanisches Theater und mit ihm die katalanische Sprache als kulturelles Vehikel konnten für ihn nur dann überleben, wenn ihre Stücke universaler Relevanz waren:

> Un teatre local i particular (per més nostra que sigui) estarà molt lluny de contribuir a allò que hauríem de considerar que hauria de ser la seva màxima i irrenunciable aspiració, que és fer obres que estiguin a l'altura de les que es fan als millors teatres del món. (Oliva1997: 52)

Damit gehörte Oliva zu jenen, die die Übersetzung von bedeutenden Texten den einheimischen Stücken vorzogen, solange diese nicht ebenfalls eine universale Anerkennung aufwiesen und in europäischen Theatern gezeigt wurden. Unerwähnt ließ er, wie katalanische Stücke auf ein solches Niveau gehoben werden konnten. Die Bühnensprache des Nationaltheaters mit einem internationalen oder authochtonen Repertoire war ohne Zweifel das

Katalanische. Francesc Massip erklärte das Theater schließlich zum einzigen Bereich, wo die sprachliche Normalisierung erreicht worden war: „un predomini natural de la llengua del país". Er vertrat in Anspielung auf mehr kastilischsprachige Stücke im Nationaltheater folgende Meinung: „I en aquest sentit seria dubtós voler batejar el vi amb inneccessaris equilibris bilingües" (Massip 1997: 60).[345]

Als wichtige historische Argumente für den Bau eines Nationaltheaters wurden verschiedene Artikel aus den Jahren 1973 bis 1980 des verstorbenen Xavier Fàbregas publiziert. Fàbregas war gemeinsam mit Josep M. Benet i Jornet ein Befürworter eines Baus eines katalanischen Nationaltheaters gewesen. Schon ihre melancholische Betrachtung der Fotografien von architektonischen Ideen eines solchen Theaters, das Adrià Gual erträumt hatte, und von dem Benet i Jornet erzählte, verwies auf das langjährige Hoffen Fàbregas, das katalanische Theater als *servei public* in einem Nationaltheater verwirklicht zu sehen. Nicht nur eine Phantasie sollte die Idee des Nationaltheaters sein, sondern etwas Nützliches für die Gesellschaft. Für ihn bestand ein solches Theater daher in unterschiedlichen Instrumenten, wie in Stipendien für AutorInnen, WissenschaftlerInnen oder RegisseurInnen, in der Schaffung von Textsammlungen oder Regieheften und in der Aufzeichnung von Theaterstücken. Vor allem aber ging es um die Konkretisierung der Instrumente eines Nationaltheaters in Theaterräumen:

> Però [els instruments d'aquest teatre nacional] han de concretar-se, sobretot, en la creació d'espais teatrals on els espectacles puguin tenir lloc en les millors condicions possibles: estètiques i econòmiques. Per dir-ho d'una manera encara més precisa, han de concretar-se en unes parets. (Fàbregas 1997: 47)

Dabei vergaß Fàbregas nicht, dass diese Mauern jene aufnehmen sollten, die durch ihre Darbietungen und Bedeutung das Recht hatten, sich als realer und repräsentativer Teil der szenischen Künste zu sehen und so das Bild des katalanischen Theaters ausmachten (ebd.). Doch gerade dieses repräsentative katalanische Theater, das aus dem *teatre independent* herrührte, war in den 90er Jahren ein vehementer Gegner der Pläne der regierenden CiU. Als einer

[345] Oliva und Massip spiegeln auch zwei Seiten des sogenannten *autoodi* wieder. Einerseits muss die Position des Katalanischen vor dem Spanischen außer Zweifel stehen, andererseits wird die eigene Theatertradition eher gering geachtet.

der schärfsten Kritiker der Institutionalisierung des katalanischen Theaters im Sinne des nationalen Wiederaufbaus meldete sich Albert Boadella zu Wort. 1993 schrieb er ein Theaterstück mit dem Titel *El Nacional*,[346] in dem er die verstaubte Tradition des Nationaltheaters parodierte. Das Stück war inspiriert an den Erfahrungen, die die Theatergruppe *Els Joglars* in Paris im *Théâtre de l'Odeón* gemacht hatte. Es konnte aber genauso im Rahmen der Kritik an der Konstruktion eines katalanischen Nationaltheaters gelesen werden. Eine Gruppe von Obdachlosen führt unter der Anleitung des ehemaligen Platzanweisers D. Josep in der Ruine eines öffentlichen Theaters *Rigoletto* als wahres Symbol des Theaters auf. Die Kunst in dem alten Gebäude wird einer Putzfrau als Operndiva, den Verrückten und Bedürftigen überlassen, da Neoliberalismus und Bürokratie das Theater zugrunde gerichtet haben. Allerdings fällt das Theater der Gier und Eitelkeiten zusammen mit dem tatsächlichen Leben der ProtagonistInnen. Sie spielen nicht nur *Rigoletto*, sondern leben die Tragödie und ihren Wahn, bis es keinen Unterschied mehr zwischen Theatermorden und tatsächlichen Angriffen auf das Leben der von außen kommenden Inspektoren, Theaterkritiker oder Architekten gibt. Die dekadente Situation des verfallenden Theaters mit seinen Bergen an herumwirbelnden Partituren war als Satire auf ein Theater gedacht, das mehr sein wollte als bloßes Schauspiel und dessen Verantwortliche sich nicht mehr nur als Narren, Gaukler oder Clowns, sondern als bedeutende Vertreter einer nationalen Kultur sahen. Boadella beanspruchte in einer ironischen Geste den Namen *Teatre Nacional de Catalunya* für seine eigene Schauspielgruppe *Els Joglars,* und kritisierte damit die Komplexität der bürokratischen und wirtschaftlichen Strukturen, die notwendig schienen, um eine kreative Idee in die Praxis zu überführen. Denn eine staatliche Förderung riesiger Theaterstrukturen lehnte Boadella ab. Er wandte sich gegen eine monolithische und institutionalisierte Sicht der katalanischen Kultur und warf mit der neuen Namensgebung seiner Gruppe die Frage auf, wer war legitimiert eine nationale

[346] Das Theaterstück *El Nacional* wurde 1993 im *Teatre Municipal de Girona* uraufgeführt (vgl. Boadella 1999: 5) und 2011 zum 50jährigen Bestehen der *Joglars* in Madrid im *Teatro Nuevo Alcalá* wieder gezeigt. Boadella verabschiedete sich 2006 von Katalonien, obwohl die Gruppe *Els Joglars* noch immer im Empordà stationiert ist. Grund für diese Entscheidung war laut Boadella, keine Subventionen mehr von der *Generalitat* erhalten zu haben, da er nicht auf Katalanisch inszenierte. Einem Boykott durch die katalanischen Medien sieht sich der Künstler auch aufgrund seiner Verbundenheit mit der politischen Plattform *Ciutadans* ausgesetzt (vgl. Perales 2011: 38).

Gemeinschaft abzubilden und sie auf seiner Bühne zusammenfassen.

Adolfo Marsillach, katalanischer Regisseur, der in Madrid arbeitete und Theaterdirektor des *Centro Dramàtico Nacional* und der *Compañía Nacional de Teatro Clásico* war, warnte vor einer weiteren Gefahr nationaler Monumente, nämlich der Ausgeliefertheit gegenüber politischen Parteien in der Position eines Leiters eines nationalen Theaters. Seine Vorstellungen eines Nationaltheaters waren mehr mit einer öffentlichen Aufgabe verbunden, die das Kulturerbe verteidigte und Stimulans für Kreativität war, als mit einer politischen Ausrichtung (vgl. Marsillach 1997: 86f.).

Das Ineinandergreifen der nationalen Idee mit einem künstlerischen Projekt ist der Widerspruch und die Notwendigkeit, mit der ein modernes Nationaltheater umzugehen hat, wenn es, wie im Fall des katalanischen, eine kulturelle Identität entwerfen möchte. Die Artikel internationaler Herkunft, die in der erwähnten Zeitschrift des TNC auftauchten, machten dies besonders deutlich, wie die realisierten Nationaltheater in Tunesien oder Israel zeigten. Sollte ein Nationaltheater nationale Mythen, die für die Entstehung der unterschiedlichen Staaten dienten, aufrechterhalten, sollte es eine nationale, vereinheitlichte Kultur fördern, mit der es sich der Welt zeigte? Oder galt es, wie es den verschiedenen Stimmen entsprach, die Diversität und die Konflikte in der nationalen Erzählung abzubilden? Sharon G. Feldman weist auf diese Konzeption von kollektiver Identität hin:

> Consequently, for a coummunity to 'reveal' itself on stage, to bring to life a national narrative, the stage must be conceived as a site of conflict, struggle, and resistance, of cultural, social, and political negotiations and vacillations. (Feldman 2009: 40)

7. 1. 4. Die Architektur des *Teatre Nacional de Catalunya*

Als eine gestaltgewordene Idee des öffentlichen Dienstes, als Verdinglichung der beabsichtigten gesellschaftlichen Verhältnisse präsentierte sich die Architektur des *Teatre Nacional de Catalunya*. Mehr als eine Art Mausoleum für Pujol, als das Albert Boadella das *Teatre Nacional de Catalunya* ansah[347], war

[347] Boadella sprach von einem *Valle de los Caídos catalán* (Sagarra 1997: 31). *Das Valle de*

das Gebäude ähnlich einem antiken, klassischen Tempel erbaut worden, dem Gedanken der Polis folgend, einer Gemeinschaft, die sich an einem öffentlichen Ort sammelte. Diese Ästhetik Athens beinhaltete eine Ethik, wo Schönes und Gutes miteinander koexistieren. So wurde das Amphitheater im Katalonien des 20. Jahrhunderts zum sakralen und emotionalen Ort stilisiert. Denn mit der symbolhaften Architektur des Tempels wurde auch eine Nähe zur *Sagrada Familia* beschworen, die von Gaudí als Tempel bezeichnet worden war. Die gewünschte Gestaltbarkeit der Verhältnisse bewegte sich im Diskurs einer nationalen Ideologie. Es handelte sich um den Wunsch der Rückbindung im ursprünglichen Sinne des Wortes Religion[348], um den Wunsch einer in einem Kunsttempel vereinigten Gemeinschaft im Sinne einer imaginierten Nation.

Das Nationale im Bild des TNC sollte sich in der Funktion der Architektur zuerst einmal im Lokalen der Nachbarschaft konkretisieren. In einem Artikel, den Ricard Bofill für die *Revista de Catalunya* im April 1988 geschrieben hatte und der in Flotats Buch 1989 *Un projecte per al Teatre Nacional* noch einmal abgedruckt wurde, betonte der Archtitekt die Wichtigkeit der städtebaulichen Komponenten des Projekts. Nichts anderes als eine Neugewichtung der Stadt sollte der Ort der Wahl in der Nähe der *Plaça de les Glòries* versprechen (vgl. Flotats 1989: 132). Dieser von Cerdà geplante Platz ist mehr eine Autobahnkreuzung dreier Hauptverkehrswege (*Avinguda Diagonal, Gran Via* und *Avinguda Meridiana*), die die Stadt durchziehen als das gedachte Einfallstor in die Stadt. Durch die Neubauten des *Vila Olímpica*, das genau unterhalb des Platzes liegt, ergab sich eine Möglichkeit, das Stadtviertel bewohnbarer zu gestalten. Das *Teatre Nacional* erbaute die *Generalitat* auf einem unbebauten Gelände zwischen den Straßen *Castillejos* und *Ribes* unmittelbar südlich der *Gran Via*. Gegenüber wurde das *Auditori,* der Konzertsaal der Stadt, errichtet und auf dem offenen Raum vor der Fassade des Theaters der sogenannte Platz der Künste, *la plaça de les Arts*. Die Grünfläche öffnet sich zur *Avinguda Meridiana* hin, sodass der Eindruck eines großen Raumes bis zum *Parc de Ciutadella* reichend erzeugt werden sollte (vgl. Flotats 1989: 135). In der letztendlichen Ausführung verwundern jedoch die Zäune um den Garten, die

---

los Caídos ist ein monumentales Denkmal, errichtet 1959, das der Gefallenen während des Bürgerkriegs gedenken sollte. Es wurde jedoch zum Symbol für das Regime von General Franco und hauptsächlich durch Zwangsarbeit der gefangenen repuplikanischen SoldatInnen und politischen Häftlinge gebaut.

[348] Religion kommt von „religare", dessen Bedeutung „rückbinden" ist.

dem öffentlichen Gebrauch von Grünzonen widersprechen und eher Privatheit suggerieren. Die Funktion des Platzes war es, das Leben seiner BewohnerInnen auf ihm und um die Kulturstätten herum zu organisieren:

> El teatre […] haurà de significar el naixement d'un veritable barri de Barcelona, amb els seus habitants que es reagruparan al voltant del centre cultural (Teatre i Auditori de Música) [...] (Flotats 1989: 53).

Die Beschreibungen Flotats klingen wie schöne Illusionen, wenn er das Leben auf dem Platz, den ungewöhnlichen Garten und als das Zentrum allen Interesses das Theater fantasiert. Selbst die Straßen der Stadt sollten Markierungen tragen, um den Weg zum Nationaltheater zu weisen und TouristInnen anzulocken. Als Quelle und Tempel des Volkes wollte er das Theater im Unbewussten der Passanten - der TouristInnen und BewohnerInnen - verankert sehen (vgl. Flotats 1989: 54). Flotats versuchte mit diesen Beschreibungen einen Habitus in die Praxis zu überführen und gleichzeitig eine Repräsentation von Katalonien für den Tourismus zu erzielen. Dazu berief er sich auf sämtliche Traditionen und Bilderwelten, die dienlich sein konnten.

7. 1. 5. Philosophie und Wirkung der Säle und Eingangshalle

Ricard Bofill sah sein architektonisches Projekt zwischen zwei Seiten positioniert. Einerseits hatte er ein Theater zu errichten, dass den technischen Errungenschaften der Zeit zu entsprechen hatte und andererseits ging es um die Erfüllung einer kommunikativen Bedeutung, die von einem Denkmal der szenischen Künste ausging. Die Ideologie, die hier zur Form wird, ist die des postulierten Gemeinschaftserlebens und der Schaffung einer Gemeinschaft. Diese Denkstruktur beginnt bereits im Eingangsbereich. Die Eingangshalle des TNC besticht durch ihre durchgehende Glasfront in Richtung *plaça de les Arts* und ihre Raumhöhe von bis zu zwölf Meter (vgl. Barral i Altet 1997: 48). Sie suggeriert geradezu ein Gefühl von Weite und Offenheit, obwohl es sich um einen geschlossenen Raum handelt. Die Verwendung von Glas und Pflanzen lassen das Außen herein und schirmen es gleichzeitig ab. Es handelt sich um einen Versammlungsort, der nach sämtlichen Richtungen hin offen ist und doch den Raum zu beherrschen scheint. Die Stadt wird wie bei den Prospekten der Immobilien-Werbung zur Kulisse, über die sich verfügen lässt (vgl. Bourdieu

2005b: 120).

Die besten ästhetischen und ökonomischen Bedingungen, die sich Fàbregas für ein Nationaltheater wünschte, sollten im großen Saal verwirklicht werden. Dieser Saal mit 894 Sitzplätzen (vgl. Barral i Altet 1997: 48) folgte den Vorstellungen Flotats, in Form eines Amphitheaters eine absolute Demokratisierung zu garantieren. Nicht wie im Theater *a la italiana* wollte der Theaterdirektor das Publikum nach hierarchischen Sitzplätzen positioniert sehen, sondern Sichtbarkeit und Akustik des Saales hatten überall gewährleistet zu sein. Diese Überlegungen galten auch hinsichtlich des Verkaufs der Eintrittskarten, deren preislicher Unterschied kaum existent sein sollte. Flotats Referenz waren Vilars Überlegungen zur Demokratisierung der Theaterstrukturen. Die halbrunde Form des großen Saales im Sinne des griechischen Amphitheaters symbolisierte dabei die Gleichheit der Bevölkerung.

Von der riesigen Bühnenfläche von 50 m Breite und 32 Meter Tiefe (vgl. Delgado 2003: 167), der größten in Europa laut Sergi Belbel, dem dritten Intendanten des Nationaltheaters, sieht das Publikum nur ein Drittel (vgl. Interview Belbel 14/12/2010). Der Vorhang gleitet von einer Höhe von 28 Metern herunter, wobei sich der Motor für die Konstruktion in einem eigenen Bereich befindet, um keinen Lärm zu verursachen (vgl. Rumbau 2011: 57). Trotz dieses Zaubers lag das Problem lange Zeit auf der technischen Seite. Die schlechte Akustik beeinflusste die Qualität der Aufführungen und konnte erst unter Belbel einigermaßen gelöst werden. Doch aufgrund der Größe von Saal und Bühne findet die Mehrheit der Stücke heutzutage mit Mikrofonen statt, was den Eindruck einer Reproduktion des Theaters im technischen Zeitalter hervorruft. Wie bei einer Massenveranstaltung reicht die menschliche Stimme nicht aus, um die ZuschauerInnen zu erreichen. So lauscht man/frau den Stimmen der SchauspielerInnen per Verstärker, egal, ob es sich um ein Musical, ein klassisches katalanisches Theaterstück oder um die Rezitation von Poesie handelt. Die Kultur wird tatsächlich in die Weite des Raumes projiziiert und für alle reproduziert. Sie gewinnt auch „un punt més operístic, més de gran espectacle” (Interview Belbel 14/12/2010).

Schwierig ist daher die Wahl der Stücke, die diesen Saal bespielen können, wie Sergi Belbel in einem Interview ausführte:

> La sala gran, que és una mica el cap del pop, és l'espai en que si les coses van malament més se'n ressent el teatre, perquè té un punt popular; la pròpia disposició de la sala, una sola platea de dalt a baix, amb visió total de l'espectacle. [...] La sala gran és una sala molt difícil però que demana un tipus de teatre popular. Un teatre que agradi a una àmplia majoria dels nostres espectadors. Evidentment, no ho aconseguim amb tot, només amb un de cada cinc espectacles que programem, però és la base del teatre popular. També entenc per teatre popular un bon Shakespeare, però un Shakespeare fet d'una manera popular, no fet d'una manera avantguardista, que llavors el situaria en un altre espai. La sala gran és apte per a grans comèdies i grans tragèdies.(ebd.)

Die Konflikte und Themen müssen in ihren Dimensionen ausreichen, um bis in die hintersten Reihen zu gelangen und um das Publikum emotional erreichen zu können. Darauf hatte schon Vilar bei seinen Theateraufführungen vor zwei oder drei Tausend Leuten hingewiesen. Im Unterschied zu Kino und Fernsehen ist es eine Balance von Nähe und Ferne, die das Theater zu suchen hat, um die Magie auf der Bühne durch die Distanz zu den ZuschauerInnen nicht zu verlieren. Bei *Les falses confidències* (2005) von Maurivaux setzte der Regisseur Belbel eine Bühnendekoration ein, die aufgrund ihrer Spektakularität, da sie sich ständig bewegte und den gesamten Bühnenraum ausfüllte, die ZuschauerInnen berührte und sie in eine Art Hollywoodproduktion versetzte. Eine andere Strategie, eine gewisse Nähe zum Publikum zu etablieren, ist, die hinteren Sitzreihen zu sperren, wie dies in *Un mes al camp* von Turgenjew 2011 praktiziert wurde. Ausweichmöglichkeit für jene Stücke, die intimere Verhältnisse aufgrund ihrer Formate oder Konzeptionen verlangen, bietet der kleine Saal, *la sala petita*, der sich direkt unter dem großen Saal befindet und etwa 500 Sitzplätze umfasst:

> [...] la sala petita té un punt més íntim, teatre simbolista, realista, naturalista, i on la proximitat és molt important. A part, la sala petita, té un altre afegit a part de la intimitat, que és la mobilitat. La sala petita no és petita. La capacitat depèn de l'espectacle. Perquè és mòbil. Pots fer l'espectacle com vulguis: davant, darrere, rodejant, a banda i banda, en diagonal. Tu pots fer que l'espai sigui molt petit i llavors et surten fins a 500 espectadors o pots fer l'espai enorme amb només150 espectadors. [...] Té aquest punt d'elasticitat i mobilitat, molt apte per al teatre contemporani o per una visió contemporània del teatre clàssic. (ebd.)

Die Theaterwerkstatt, *la sala de tallers*, ist als „espai en construcció" im Werkstättentrakt für Stücke experimenteller Natur gedacht, die neben dem Projekt für die katalanische Gegenwartsdramatik auch multidisziplinäre Stücke,

meist in Koproduktion mit privaten Theatergruppen, beherbergt. Der Zuschauerraum umfasst 228 Sitzplätze (vgl. Delgado 2003: 167). Sergi Belbel charakterisiert die Mischung der Disziplinen, die für diesen Saal passt, mit folgenden Worten: „Hi ha un punt de laboratori o d'investigació, més enllà de la pròpia teatralitat." (Interview Belbel 14/12/2011) Die einzelnen Säle des TNC haben somit aus architektonischen Gründen, aufgrund der Beschaffenheit ihrer Bühnen[349] und der Inszenierung der Stücke ihr spezielles Repertoire zu suchen.

7. 2. Die Programmierung des TNC unter Josep Maria Flotats

Das künstlerische Projekt eines jeden Theaters wird in seiner Programmgestaltung sichtbar und charakterisiert es für sein Publikum. Das Schlüsselwort für Programmierung und Aktivitäten des TNC in Flotats Buch hieß „alternança":

> l'alternança de produccions (clàssiques i contemporànies); l'alternança dels papers, que impedirà que l'actor s'acostumi a la comoditat i la seguretat d'un sol paper; l'alternança dels gèneres en la confrontació de disciplines artístiques (dansa, música, cant, marionetes, circ, mim, àudio-visuals, happenings, performances...) i de les alternatives estètiques (invitació de grans directors i escenògrafs europeus) […]. (Flotats 1989: 87)

Ein Bild des katalanischen Theaters und seiner unterschiedlichsten Richtungen zu repräsentieren war die Aufgabe des TNC. Sein Beitrag zu den europäischen Kulturinstitutionen sollte diese Zurschaustellung sein (vgl. Flotats 1989: 31). Theater, so Langhoff, existiert jedoch erst, wenn man ins Theater geht (vgl. Langhoff 2007: 147). Seine Programmierung bestimmt die Funktion, die das Theater in einer Stadt einnimmt und repräsentiert die Beziehung zwischen ihm und dem Leben der Stadt (ebd.: 146). Diese Beziehung zwischen Theater und Ort war in Flotats Augen auch eine identitäre und verwies auf das nationale Element des Projekts:

> El Nacional es crea per a constituir el fons d'un repertori teatral català, suscitar l'escriptura de textos dramàtics lligats a la identitat del país, però també per a difondre les obres teatrals universals en llengua catalana. (Flotats 1989: 63)

Ein zukünftiges Repertoire an katalanischem Theater und ein universales

[349] Im Gegensatz zur multifunktionalen Bühne der *Sala Petita*, die sich den Notwendigkeiten der verschiedenen Stücke anpassen kann, befindet sich in der *Sala Gran* eine festgelegte Bühnenarchitektur „a la italiana" (vgl. Interview Sergi Belbel 14/12/2010).

Theater in katalanischer Sprache sollte zu den Stützen eines Nationaltheaters gehören. Aufgrund der Programmierung, die Flotats im *Teatre Poliorama* vorgenommen hatte, fürchtete jedoch ein großer Teil der katalanischen Theaterleute im neuen Projekt vergessen zu werden.

7. 2. 1. *Àngels a Amèrica* von Tony Kushner, *L'auca del senyor Esteve* von Santiago Rusiñol und die Programmierung des ersten Jahres

Als am 12. November 1996 *Àngels a Amèrica. El mil·leni s'acosta,* der erste Teil einer Trilogie des Nordamerikaners Tony Kushner, im Werkstättentrakt des TNC das Nationaltheater provisorisch eröffnete, wandten sich einige kritische Stimmen gegen die Wahl eines amerikanischen Stückes für diesen Akt[350]. Auch die Thematik des Stücks rief einige Polemiken hervor. *Àngels a Amèrica* war eine Parabel auf die konservative Heuchelei der USA, gesehen aus der Sicht des Terrors der Aids-Epidemie. Homosexualität, Intoleranz, Konservativismus, das Fehlen der Väter, an die eine Generation glauben konnte, Korruption, Rassismus, Verrat und zerstörte Liebe aufgrund der Aids-Krankheit zu Zeiten des Präsidenten Ronald Reagan schienen manchen konservativen Stimmen zu gewagt. Flotats selbst war verantwortlich für Regie und Bühnenbild. Zu den SchauspielerInnen zählten Josep M. Pou, Ramon Madaula, Sílvia Munt, Alexis Valdés, Pere Arquillué, Francesc Orella, Montserrat Carulla sowie Lloll Bertran und andere (vgl. Muñoz Pujol 2009: 323). Bei dieser Elite von DarstellerInnen sollte es sich um den ersten Kern eines gewünschten festen Ensembles für das TNC handeln[351] (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 28). Laut Flotats war die Wahl des Stücks seine wahre Visitenkarte. Denn es handelte sich um jenes innovative, engagierte Theater, das ihn interessierte (vgl. Molina Foix 1997: 9). Joan de Sagarra vermerkte anerkennend:

---

[350] Dazu gehörte Josep Maria Benet i Jornet, der meinte, dass ein Theater, das in seinem Namen das Adjektiv national beinhaltete, mit einem katalanischen Stück beginnen sollte (vgl. Antón 1996a: 1). Ricard Salvat sah in der Reaktion von Flotats auf die Polemik sogar eine indirekte Bewertung der katalanischen AutorInnen als „nacionalistas, barretineros o de la ceba ('cebolla'), algo así como patanes, pueblerinos, etc. “(Salvat 1998: 19). Er bezog sich damit auf einen Artikel im *El País* mit dem Titel „Josep Maria Flotats: 'Nacional no quiere decir nacionalista, ni barretinero, ni excluyente'“ (Antón 1996b: 8). So konnte die Eröffnung, auch wenn es sich nur um eine provisorische handelte, als Scheitern gelesen werden. Das Universale wurde wieder einmal dem Lokalen vorgezogen.

[351] Dieser Wunsch ging so nicht in Erfüllung, denn das TNC verfügt bis heute über keine fixe Schauspieltruppe und über kein festes künstlerischeres Ensemble.

> Hay que agradecer a Flotats que se haya atrevido a programar esta obra. Una obra que no es la que esperaba una gran parte de su público habitual ni la clase política que ha hecho posible su TNC. (Sagarra 1996: 41)

Als der Direktor in diese Richtung[352] weiterarbeiten wollte, überzeugte ihn nach eigenen Angaben sein Team, sich in den ersten Spielsaisonen einem breiteren Publikum zu öffnen (vgl. Molina Foix 1997: 9).

Am 11. September 1997 eröffnete das TNC offiziell im großen Saal mit *L'auca del senyor Esteve* von Santiago Rusiñol unter der Regie von Adolfo Marsillach. Doch die Kritiken waren trotz der Wahl eines katalanischen Stücks nicht besonders enthusiastisch. Joan de Sagarra meinte in *El País*, dass mit dieser Inszenierung des Theaterregisseurs Adolfo Marsillach das Niveau des katalanischen Theaters nicht gehoben werden könne. Er hielt die Inszenierung für angepasst und zu wenig angriffsfreudig gegenüber den „'*senyors* Esteve'" (vgl. Sagarra 1997: 31), dem katalanischen Kleinbürgertum, das vom Familiengeschäft lebte. Gonzalo Pérez de Olaguer sprach von einer das Stück beherrschenden neutralen Haltung, die weder zur Rebellion gegen die Vätergeneration aufrief, noch ihren Beitrag zum materialistischen Fortschritt lobte. Das Lächeln des Protagonisten während des gesamten Stücks täuschte nicht über die traurige Geschichte hinweg, die erzählt wurde. Mit Ironie und Kargheit repräsentierte der Regisseur ein Stück, das Schwächen und Höhen aufwies (vgl. Pérez de Olaguer 1997: 48). Schon die Wahl von *L'auca del senyor Esteve* provozierte keine Freudensausbrüche, denn es galt nicht als ein großes Werk der katalanischen Klassik. Das Wort *auca* bezieht sich auf ein kleines und leichtes Literaturgenre, eine historische Erzählung in Tableaus oder Bildern eines Lebens, deren Untertitel wie Blitzlichter auf die zu erwartenden Szenen, die Figuren und ihre Eigenheiten verweisen. Rusiñol schrieb den Roman im Jahre 1907 und verfasste das gleichnamige Theaterstück 10 Jahre später. Dem Kritiker Joan-Anton Benach fehlte in der Inszenierung gerade die Leichtigkeit des Genres und er kritisierte seine zu zaghafte Darbietung (vgl. Benach 1997: 38).

[352] In der *Sala de Tallers* wurde von Abril bis Mai des Jahres 1997 *Company*, eine Produktion des *Teatre Lliure* und *Mercat des les Flors* gezeigt. Es handelte sich um eine musikalische Komödie von Stephen Sondheim und George Furth unter der Regie von Calixto Bieito, die bereits im Jänner 1997 im *Mercat de les Flors* ihre Premiere hatte. Mit der Aufnahme dieses Stücks sollten symbolisch die wichtigsten Theaterinstitutionen der Stadt repräsentiert sein (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 32).

War die Mehrheit der Theaterleute der Stadt mit der Wahl des Stückes von Santiago Rusiñol noch einigermaßen einverstanden, kritisierten sie in der Folge den weiteren Vorschlag des Spielplans, der *La gavina* von Tschechov, die Oper *La Calisto*[353], das Musical *Guys & Dolls*, die Komödien *C'est Magnifique* und *Les Précieuses Ridicules* von Molière enthielt. Im kleinen Saal wurde T.e.m.p.u.s der *Comediants*, *Art* von Yasmina Reza und *Faust versió 3.0* der *Fura dels Baus* angekündigt. Joan Lluís Bozzo, der artistische Leiter der Theatergruppe Dagoll Dagom, verwies auf den kommerziellen Charakter des Progamms, vor allem eines Musicals wie *Guys & Dolls* vom Broadway und des Kassenschlagers *Art* (vgl. Cervera 1997: 32).

In der ersten und letzten Spielsaison von Flotats konnten nicht alle Ideen realisiert werden. Zur Aufführung gelangten keine der Komödien von Molière und nicht das kritisierte Stück von Reza, während andere hinzukamen. Die bunte Mischung von Musical, barocker Oper (*La Calisto* von Francesco Cavalli), Konzerten unter der Leitung von Jordi Savall, Lluís Claret, Victòria dels Àngels, René Jacobs, Eulàlia Solé, Carles Santos und Jaume Aragall, Musiktheater (*El somni de Mozart* basierend auf *De droom van Mozart* von Bruun Kujit) und experimentellem Theater neben literarischen Theaterstücken konnte auch als eine Programmierung sämtlicher Zweige der szenischen Künste und künstlerischen Ausdrucksformen gelesen werden, die Flotats angekündigt hatte. Mit szenischen Lesungen am Ende der Saison setzte das TNC eine Tradition des *Centre Dramàtic de la Generalitat* fort. Gelesen wurden *Paisaje sin casas* von Pablo Ley; *El sexe dels objectes* von Sergi Pompermayer; *L'univers perdut* von Enric Rufas und *Euskadi crema* von Aleix Puiggalí (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 37).

7. 2. 2. Der Fall „Flotats“

Das künstlerische Projekt TNC war in Angriff genommen worden, ohne die Theaterleute miteinzubeziehen. Es handelte sich um eine politische Entscheidung, die nach den artistischen Kriterien einer einzigen Person nämlich der von Flotats vorgenommen wurde. Befürchtet wurde eine grobe

[353] *La Calisto* war eine Produktion des *Teatre La Monnaie/De Munt* aus Brüssel und wurde ans TNC geladen.

Instabilisierung des Theatersektors, sodass das private Theater und die bekanntesten Ensembles, organisiert in der Vereinigung CIATRE (*Companyies de Teatre Professionals de Catalunya*), mit der *Generaltitat* eine Quotenregelung ausmachten. 35 % des Spielplans des TNC sollten vom privaten Theater bestritten werden. Außerdem wurde eine fixe Theatergruppe des TNC, gefordert von Flotats, durch die Generalitat abgelehnt (vgl. Antón 1997a: 32).

Der Konflikt mit dem sogenannten *director-fundador*, dem Gründungsdirektor des TNC, war unvermeidlich, der die Quotenregelung als Eingriff in die Unabhängigkeit des Nationaltheaters betrachtete. Doch Flotats hatte selbst nie an den Verhandlungen zwischen den privaten Theatergruppen und dem Kulturminister Joan Maria Pujals teilgenommen. Von Seiten des privaten Theaters baten die *Associació de Companyies de Teatre Professionals de Catalunya* (CIATRE) und die *Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya* (ADETCA) um finanzielle und räumliche Hilfe, die durch die Quotenregelung gesicherter schien (vgl. Monedero 1997a: 48). Flotats wies dieses Abkommen zurück, da er darin nicht die Unterstützung der historischen Theatergruppen sah, sondern eine Zugriffsmöglichkeit privater Unternehmen auf eine öffentliche Institution mit kommerziellen Absichten. Diese Haltung führte schließlich zur Kündigung des Direktors zwölf Tage nach der Eröffnung des Theaters und einige Tage vor der ersten Vorstellung im kleinen Saal (vgl. Molina 1997: 9). Vor dem katalanischen Parlament begründete der Kulturminister die Entscheidung auch mit den horrenden Summen[354], die Flotats in seinen Ämtern verdient hatte (vgl. Muñoz Pujol 2009: 334). Der mit 30. Juni 1998 vom *Consell d'Administració del Teatre Nacional de Catalunya* gekündigte Gründungsdirektor wurde durch Domènec Reixach, Direktor des *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* (CDGC) ersetzt. Reixach garantierte die Präsenz des privaten Theaters in dem neuen Projekt und kündigte eine Fortsetzung seiner Arbeit, bekannt durch seine Leitung des CDGC, an (vgl. Tió 1997: 48). Während dieser Zeit hatte er durch die Inszenierung junger katalanischer AutorInnen, durch sein Plädoyer für eine Gegenwartsdramatik

[354] Folgende Ziffer wurde genannt: 265 Millionen Peseten in sieben Jahren. Muñoz Pujol zitierte Flotats aus einem Interview, in dem er angab, dass es sich dabei um eine Summe vor Abzug der Steuern handelte.

und die Aufführung klassischer katalanischer AutorInnen bereits Weichen in Richtung eines Nationaltheaters gestellt. Außerdem genoss er das Vertrauen der privaten Theaterleute, die in späterer Folge bei der ersten Versammlung mit den neuen Verantwortlichen des TNC ihre Quotenforderung zurückzogen (vgl. Interview Reixach 5/05/2011).

Doch die Affäre Flotats zog weitere Kreise. Mehr als 200 katalanische SchauspielerInnen und TheaterdirektorInnen, unter ihnen Núria Espert, Mario Gas, Lloll Bertran u. a. unterschrieben ein Manifest, in dem sie die Art und Weise der Entlassung Flotats kritisierten und die Absetzung des Kulturministers Joan Maria Pujals verlangten. Ihnen schlossen sich bekannte Persönlichkeiten der internationalen Theaterszene an, darunter Giorgio Strehler, Frank Castorf oder der französische Ex-Kulturminister Jack Lang. Die *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya* (AADPC), zu denen sich die UnterzeichnerInnen des Manifestes zählten, agierten schließlich gegen den Erlass der Landesregierung, worin die 35 % Quote für das private Theater verankert war (vgl. Monedero 1997b: 49). Erst zu Beginn der Spielsaison 1999/2000 setzte die *Generalitat* die Quotenregelung trotz des sich bereits früher distanzierenden privaten Theatersektors der ADETCA tatsächlich außer Kraft (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 21). Flotats Abschied war nicht nur ein Abschied vom Nationaltheater, sondern auch einer von Katalonien. Er wandte sich nach Madrid, um dort am Theater *Marquina Art* von Yasmina Reza zu inszenieren und zu spielen, ein ursprünglich für das Nationaltheater vorgesehenes Stück (vgl. Antón 1998: 37). Zu der schwierigen Situation, die sich aus dem Konflikt Flotats mit dem *Conseller de Cultura* ergeben hatte, meinte Reixach als sein Nachfolger:

> Puc dir que, al senyor Josep M. Flotats, li tinc un respecte com a creador, però no me'l sento com un col·lega. Mentre ell va ser al Teatre Poliorama i jo al Teatre Romea, no hi va haver diàleg. Quan ell es fa càrrec del TNC, no em convida, com crec que em mereixia, no ja com a persona, però sí com a director del CDGC. Ni per conèixer el teatre, ni per parlar de la programació, ni per veure quin era l'espai que podia ocupar el Romea i quin el TNC, ni es crea un diàleg a favor del teatre. (Sotorra 1998c)

7. 3. Die Programmierung und Positionierung des TNC unter Domènec Reixach

Domènec Reixach lud zu Beginn seiner neuen Funktion Personen aus unterschiedlichen Sektoren ein, wie Leute aus dem universitären oder feministischen Bereichen, RepräsentantInnen der AutorInnen, der RegisseurInnen und der TechnikerInnen, um ein gemeinsames Grundsatzpapier mit dem Titel *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya*[355] auszuarbeiten (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Darin wurden die Hauptlinien seines künstlerischen Projekts dargestellt. Als Pfeiler der Programmierung unter Reixach galten die Gegenwartsdramatik, sowohl textueller als auch multidisziplinärer Natur, die neue Lektüre der KlassikerInnen, internationaler und katalanischer Herkunft, die Intensivierung des Tanzes und die spezielle Förderung des Theaters für das junge Publikum. Reixach setzte auf Zusammenarbeit des TNC mit verschiedenen Theatergruppen, nationalen und internationalen Theatern, sowohl im Sinne der Koproduktion als auch als Gastspielpräsentationen. Dieses Projekt wurde im Dezember 1997 öffentlich der Presse präsentiert und von den verantwortlichen PolitikerInnen angenommen, da es nicht nur ihren Ansichten entsprach, sondern sie es sich auch zu eigen machten, wie Reixach erklärte (ebd.). Einer politischen Intervention wie bei Flotats wurden damit von vornherein die Türen verschlossen. Zu Beginn der Amtsübernahme erklärte der Intendant in einem Interview mit dem Journalisten Andreu Sotorra, auch nie einer politischen Einflussnahme in seiner Tätigkeit als künstlerischer Leiter öffentlicher Theater unterworfen gewesen zu sein (vgl. Sotorra 1998c):

> En deu anys al capdavant del Centre Dramàtic, ni ara amb el TNC, no he rebut ni una sola objecció. Més aviat s'ha parlat d'analitzar els recursos, quina era la previsió d'ingressos, quina era l'estructura humana que jo necessitava i, vista la meva proposta, se'm dóna la confiança. (ebd.)

Technisch gesehen hängt das TNC nicht direkt vom *Departament de Cultura* ab, sondern vom *Consell d'administració* des TNC, dessen Präsident zum Zeitpunkt der Direktionsübernahme von Reixach Romà Cuyàs war (ebd.). Das

[355] Zu den UnterzeichnerInnen des Dokuments gehörten Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Calixto Bieito, Toni Casares, Enric Gallén, Jordi Planas, Magda Puyo, Ramón Simó und Antoni Tarrida (vgl. Reixach 1997: 54).

Theater funktioniert damit bis heute als *Societat anònima pública* ähnlich wie der öffentliche Fernsehsender TV3. *Conseller delegat* war Josep Maria Busquets von 1995 bis 2004. Die einzige politische Einflussnahme, die von Carles Batlle erwähnt wurde, fand im ersten Jahr der Regierung des *Tripartit* mit dem *Conseller delegat* Joan Francesc Marco statt. Auf eine Intervention hin musste Domènec Reixach den Liedermacher Raimon noch einmal 2005 programmieren, obwohl er ihn bereits 2002 auf die Bühne gebracht hatte.
Ästhetisches Ziel war es, Theater gerade nicht als Museum[356] zu verstehen, sondern wie ein akademischer Kurs sollte es im Hier und Jetzt stattfinden. Klassisches Theater wurde daher nach seinen Gegenwartsbezügen und seinem Interesse für das Publikum ausgewählt (vgl. Reixach 2006b: 23). Das ewig Aktuelle mancher KlassikerInnen wurde so auch bei der Inszenierung von Goldonis *L'estiueig* durch die Identifizierung des zeitgenössischen Sommerfrischlers mit den mediterranen Figuren des 18. Jahrhunderts in den Vordergrund gestellt. Die katalanische Gesellschaft des 21. Jahrhunderts sollte sich in einer Komödie Goldonis wiedererkennen. Das Konzept des Gegenwärtigen markierte die Auswahl aller Texte, egal wessen Alters oder wessen Herkunft sie waren. Über die Programmgestaltung der Saison 2000/2001 erklärte Reixach:

> L'accent de la programació de la temporada recau en dramatùrgia de caràcter marcadament contemporani. Fagi aquesta consideració conscient que al·ludeixo a totes i cadascuna de les propostes, parteixin de textos clàssics o actuals, propis o estrangers. Allò que defineix la contemporaneïtat dels projectes no és la data ni l'origen dels textos, sinó el tractament que se'n fa. (Reixach 2000: 2)

Zu den Stücken dieser Saison gehörten unter anderen folgende klassische Werke: *El alcalde de Zalamea*, *Terra baixa*, *L'Orestie*, *Lulú* und *Solness, el constructor*[357]. Das TNC begab sich damit in eine Tradition, die schon Gruppen des *teatre independent* wie das GTI interessierten: jene Stücke aufzuführen, die eine parallele oder ähnliche Problematik der heutigen Tage enthielten und eine

[356] Den Ausdruck des Museums hatte Ricard Salvat mehrmals in seinen Vorstellungen von einem katalanischen Nationaltheater verwendet, genauso wie er vom Konzept eines fixen Ensembles für das TNC ausging. Durch die Reisen in diverse europäische Theater verabschiedete sich Reixach jedoch von der Idee fest angestellter SchauspielerInnen und damit einer am Haus etablierten Theatergruppe, die er als Falle des Beamtentums ansah (vgl. Rumbau 2011: 56).

[357] *Solness, el constructor* von Henrik Ibsen wurde bereits 1927 im *Teatre Íntim* von Adrià Gual aufgeführt. Ibsen beeinflusste das katalanische Theater während des gesamten Modernisme und stellte einen Stimulus der dramatischen Erneuerung dar (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2000d: 3).

aktuelle Lesart ermöglichten, egal welcher Herkunft und Zeit sie waren.

Ab 1998/99 wurden zum ersten Mal alle Säle ausgelastet und insgesamt 21 Stücke gezeigt. Diese Zahl variierte im Laufe der folgenden Jahre. Die Besucherzahlen des Theaters blieben in der ersten Spielsaison mit 46,74 % weit unter den Erwartungen zurück, vor allem da Josep Maria Flotats Auslastungen von über 70 % erreicht hatte (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 491). Doch 1999/2000 konnte im Dezember 1999 auf eine Auslastung bis zu diesem Zeitpunkt von 65 Prozent hingewiesen werden (vgl. Monedero 1999c: 50). Damit antwortete Reixach auch auf eine Polemik von Flotats, der von 27 % gesprochen hatte (vgl. Pérez de Olaguer 1999: 51). Als Mittelmaß wurde in der gesamten Direktionszeit von Reixach eine Auslastung von 67,33 %[358] erreicht.

Als Erbe des CDGC war das TNC Mitglied der *Convenció Teatral Europea.* Reixach hatte in seiner Funktion als Vizepräsident des CTE die Verantwortung für die sogenannten Übersetzungsbörsen übernommen und damit für die leichtere Verbreitung von zeitgenössischer Dramatik in allen Theatern, die der Vereinigung angehörten, zu sorgen. Das CTE bestand 2001 aus 32 öffentlichen Theatern in 20 europäischen Ländern. AbonnentInnen des TNC konnten durch die Teilnahme am Programm *Públic dels teatres europeus* an allen anderen teilnehmenden Theatern gratis Karten erwerben (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2001b: 2). Das Abonnement des TNC bot eine von den AbonnentInnen wählbare Zahl von Aufführungen zu festgelegten Einheitspreisen in allen Sälen an.

Im Dezember 1999 eröffnete die Buchhandlung des TNC, die bis heute die repräsentierten theatralen Texte mit Einleitungen in der Edition *Proa*[359], Zeitschriften und Bücher zum Theater verkauft. In der Buchhandlung fand ab

[358] Es handelt sich dabei um eine eigene Berechnung aufgrund der Angaben des *Teatre Nacional* aus den Spielsaisonen 1998/99 bis 2005/2006 (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 491).

[359] Die Edition *Proa* erfüllt damit eine wichtige Funktion für die Verfügbarkeit von theatralen Texten. *Edicions 62* (*El Galliner*), *Columna* (*Columna Romea*) und *La Galera* (*Taller de Teatre, Tramoia*) stellten 2004 ihre Theaterkollektionen aus ökonomischen Gründen ein. Im Gegensatz dazu gibt der Verlag *Arola* aus Tarragona eine neue Sammlung theatraler Literatur heraus, unterstützt durch Subventionen (vgl. Aulet/Foguet/Santamaria 2006: 190).

2002 das Geschichtenerzählen für Kinder statt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002h: 7). In der Spielsaison 2001/2002 begannen auch die ersten *col·loquis* nach manchen Aufführungen zu verschiedenen Stücken, um eine Debatte mit dem Publikum zu eröffnen, außerdem wurden *taules redones* mit Experten und *trobades amb l'autor* initiiert. Ab der Spielsaison 2003/2004 wurden die *col·oquis* im Radio *Catalunya Cultura* übertragen und Debatten zu eigenen Themen extra angeboten, die ebenfalls im Radio zu hören waren (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2003c: 12). Ziel war es, das Theater in die Gesellschaft zu integrieren und dieser über verschiedene Kanäle den Zugang zu öffnen. 2002 suchte das TNC über den *L'espai de l'espectador* Rückmeldungen des Publikums auf bestimmte gestellte Fragen. Die Teilnahme war elektronisch und wurde mit einer Einladung oder Eintrittspreisen zu stark reduzierten Preisen für verschiedene Theaterstücke belohnt. Mit der Gründung der *Associació d'Amics del Teatre Nacional* wollte das TNC neues Publikum mit der Reduktion von Eintrittspreisen und einem System von Vergünstigungen gewinnen. Angestrebt wurde eine Unterstützung des TNC durch die katalanische Gesellschaft mit Konferenzen, Gesprächsrunden, Essen und Reisen zu internationalen Premieren (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2005e: 12). Aktivitäten dieser Art beinhaltete auch die Zusammenarbeit mit dem *Consorci de Biblioteques de Barcelona*. Der *Club de Lectura de Teatre* der *Biblioteca Vila de Gràcia* veranstaltete in den Jahren 2004 und 2005 Besuche im TNC nach der Lektüre der programmierten Stücke (vgl. Departament de Cultura 2006: 263). An Montagen, die traditionell spielfrei sind, wurden 2004 und 2005 Konferenzen mit SchauspielerInnen und RegisseurInnen zu einzelnen Stücken an verschiedenen Bibliotheken der Stadt abgehalten (vgl. Departament de Cultura 2005: 218, vgl. Departament de Cultura 2006: 263). 2004 und 2006 fanden diese Konferenzen mit den künstlerischen Teams auch im *Fòrum FNAC* statt (vgl. Departament de Cultura 2005: 218, vgl. Departament de Cultura 2007: 303).

Bereits in der Spielsaison 1999/2000 startete das TNC mit dem Programm *Connecta't*. Dabei handelte es sich um eine Reihe von Aktivitäten, um das Theater unter dem jungen Publikum, vor allem SchülerInnen der Sekundarstufe, zu fördern. Die Initiative konzentrierte sich auf jene Stücke, die durch ihre

Thematik, Ästhetik oder ihren Inhalt am geeignetsten schienen, Kinder und Jugendliche anzusprechen (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 123). Es wurden entsprechende Vorstellungszeiten und Eintrittspreise für das junge Publikum bis 20 Jahre und ab 2005/2006 bis zum Alter von 25 angeboten[360]. Auch didaktische Anleitungen, *Guies didàctiques,* zur Arbeit mit den Stücken an den Schulen stellte das Theater auf der Website von *Connecta't al TNC* zur Verfügung. Mit der Aktion *Un dia al TNC* konnte das junge Publikum während eines Tages Einblick in die Theaterarbeit und die unterschiedlichen Bereiche, die die Repräsentation eines Werkes begleiten, gewinnen. Eigenes Unterrichtsmaterial mit dem Titel *El món del teatre* stellte das TNC für die SchülerInnen des dritten und vierten Kurses der ESO (*Educació Secundaria Obligatòria*) zur Verfügung, das vom *Departament d'Educació* homologisiert und unterstützt wurde. Um Diskussion und Austausch zu fördern, kam es zu einem Wettbewerbsverfahren mit dem Namen *Concurs Participa!,* der die besten Theaterkritiken der jungen ZuschauerInnen auf der Website des TNC publizierte und premierte. Das Programm *Connecta't universitari* entstand mit der *Universitat Autònoma de Barcelona* und wandte sich an die katalanischen und kastilischen Philologieabteilungen Kataloniens, der *Comunitat Valenciana* und der *Illes Balears*. Um Kindern Theater näher zu bringen, wurde im Dezember 2001 ein Geschichtenmarathon organisiert und mit den *Contecontes* in der Buchhandlung des TNC fortgesetzt. Der Gedanke eine Programmgestaltung des Theaters für die ganze Familie anzubieten, ließ das neue Programm *El Nacional petit* ab 2004/2005 entstehen und wandte sich an SchülerInnen der Volksschule und noch kleinere Kinder. Beabsichtigt wurden Aufführungen an Vormittagen an den Wochenenden und Feiertagen zu veranstalten, sowie vermehrte Koproduktionen und Adaptierungen von KlassikerInnen für Kinder allen Alters zu zeigen. Laut Reixach waren alle diese Bemühungen Einflüsse des Konzepts von Jean Vilar: „un projecte d'un teatre nacional de primera qualitat però a base de tothom" (Interview Reixach 5/05/2011). Für konkrete Umsetzungen der pädagogischen Ideen holte sich der Theaterintendant nicht zuletzt auch Anregungen aus Frankreich.

[360] Der Ausweis *Connecta't* wurde mit der Spielsaison 2010/11 aufgelassen und das Angebot der 50prozentigen Ermäßigung generell bis zum 25. Lebensjahr erweitert. *El Servicio educativo* ist in *El Nacional Petit*, *Secundaria Connecta't* und *Universitario Connecta't* aufgeteilt.

Durch den Wechsel der Regierung im Jahr 2003, die aus einer linken Koalition aus drei Parteien bestand, erkannte der *Consell d'Administració del Teatre Nacional de Catalunya* in der Sitzung vom 17. November 2004 ein neues Grundsatzdokument an. Darin wurde mit Berufung auf die von der Regierung erklärte Position, Künste und Kultur als Säulen der Kreativität und des zivilen Verhaltens anzusehen, das TNC als authentischer Treffpunkt des Kulturerbes und der zeitgenössischen Kreativität definiert, als *servei públic* für die gesamte Bevölkerung. Sowohl das Repertoire des katalanischen Theaters als auch die Kreation aller neuen szenischen Sprachen galt es, ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen. Dialektale Varianten und soziale Register der katalanischen Sprache sollten im künstlerischen Gebrauch auf der Bühne erscheinen. Im Bewusstsein, dass das Nationaltheater zwar nicht alle Probleme des katalanischen Theaters lösen konnte, aber es dennoch eine soziale Funktion zu erfüllen habe, wurden drei Ziele formuliert:

> concebre, difondre, desenvolupar i produir tot tipus d'espectacle escènic, prestant una atenció especial a les obres originals en llengua catalana; representar les obres produïdes pel TNC i altres produccions o coproduccions convidades; organitzar manifestacions artístiques i culturals diverses relacionades amb les arts escèniques. (Teatre Nacional de Catalunya 2004b: 9)[361]

Die spezielle Aufmerksamkeit der Produktion in katalanischer Sprache schloss als Referenzpunkt auch die Països Catalans mit ein:

> Encara que el TNC ve referit administrativament al territori de Catalunya i a la dinàmica de les arts escèniques que hi tenen lloc, teatre i llengua són indestriables i, en conseqüència, el TNC ha d'adoptar com a marc de referència els països on es parla català, en qualsevol de les seves modalitats. (ebd.: 11)

7. 3. 1. Gegenwartsdramatik

Die katalanische Gegenwartsdramatik hatte Vorrang in der Programmgestaltung, wobei die Sprache Katalanisch oder Kastilisch sein konnte mit klarem Akzent auf dem Katalanischen: „Més enllà de l'atenció prioritària dispensada a la llengua catalana, el TNC també tindrà en compte el treball dels creadors en llengua castellana." (Reixach 1997: 19)

[361] Es handelt sich um ein nicht editiertes Dokument mit dem Titel *Nova etapa*, das durch den *Consell d'Administració del TNC* in der Sitzung vom 17. 11. 2004 angenommen wurde.

Mit unterschiedlicher Resonanz begann Reixach 1998 seine erste Spielsaison im TNC. Heute bekannte und anerkannte AutorInnen wie Lluïsa Cunillé[362] hatten mit *Apocalipsi* (1998) wenig Erfolg. Auch die Inszenierung von *El maniquí* (1999) von Mercè Rodoreda durch Pere Planella fand keinen großen Anklang. Es handelte sich um die Präsentation eines relativ unbekannten theatralen Teiles des Werkes der Schriftstellerin, das mit *Un dia* (1993), inszeniert von Calixto Bieito im Rahmen des *Festival Grec* und mit *La senyora Florentina i el seu amant Homer* (1993), inszeniert von Mario Gas, am CDGC begonnen worden war. Geschrieben 1979, war das Stück *El maniquí* in seiner Entstehungszeit unaufgeführt geblieben. Seine Anklänge an das absurde Theater von Beckett und Ionesco waren unübersehbar. Von der Kritik des ausgehenden 20. Jahrhunderts wurde das Stück als „obra extraña" (vgl. Ley 1999: 46), obwohl empfehlenswert beschrieben.

Als erfolgreichstes Stück der katalanischen Gegenwartsdramatik dieser Spielsaison konnte José Sanchis Sinisterras *El lector por horas* (1999) angesehen werden, das große Anerkennung sowohl von Seiten des Publikums als auch der Kritik erhielt. Der Wissenschaftler Enric Gallén betonte außerdem die Wichtigkeit, AutorInnen, die auf Kastilisch schreiben und in Katalonien leben, beim Publikum bekannt zu machen: „[…] quan es va estrenar 'El lector por horas' del Sanchis, es va fer per donar un reconeixement a tot el que Sanchis Sinisterras havia fet en el marc de la formació d'una nova dramatúrgia a la Sala Beckett." (Gallén Interview 14/06/2011).

Als Erinnerung an einen Gegenwartsautors vereinte das Stück *Món Brossa* (2001), beruhend auf dem Werk von Joan Brossa nach einer Idee von Franco di Francescantonio, Text, Tanz, Plastik, Gesang, Magie und Kino miteinander. Die dabei verwendete Montagetechnik stieß jedoch auf Kritik: „n'hi ha que troben a

[362] Lluïsa Cunillé erhielt neben anderen Preisen 2007 den *Premi Nacional de Cultura*, vergeben durch die *Generalitat,* für *Après moi, le déluge* und 2010 den *Premio Nacional de Literatura Dramática* des spanischen Kulturministeriums für das Stück *Aquel aire infinito*. Xavier Albertí, als einer ihrer Mitarbeiter oder Regisseure, prägte den Ausdruck *Cunilléländia*, um die besondere Atmosphäre ihrer Stücke zu erklären. Sie sind geprägt von Zeitlosigkeit und Orten, denen es an Spezifischem mangelt. *Apocalipsi* erzählt die Beziehung zwischen vier Figuren, die in verschiedenen Szenen ihre Identitäten verlieren und auf der Bühne neu in ihren Abhängigkeiten voneinander entworfen werden. Das Stück endet in vier Monologen, in der Auflösung jeglicher Beziehungsfähigkeit. Die Figuren bleiben vereinzelt zurück und in ihren Erzählungen öffnet sich ein Abgrund, der sie mit ihren Ängsten allein lässt.

faltar l'absència de Brossa en estat pur" (Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 225). Das Genre *music-hall,* Zirkus, Striptease, Clowns oder Zauberei neigten dazu, die tatsächliche szenische Poesie von Brossa zu ersetzen (vgl. Coca 2001b: 38). So blieb der Theaterschriftsteller und Poet Brossa für den scharfen Kritiker des TNC Jordi Coca eine unerledigte Aufgabe:

> […] el Teatre Nacional de Catalunya no ens pot oferir un Brossa substitutiu. Si els responsables del nostre primer teatre no troben en tota la poesia escènica cap obra per muntar és, senzillament, que aquest autor no forma part de les prioritats del Nacional. (ebd.)

Im Jahr 2000 öffnete sich das TNC in einem ersten Schritt nach außen, wodurch einer kulturell isolierten Festung entgegengearbeitet wurde. Es fanden szenische Lesungen in drei Alternativsälen Barcelonas (*Sala Muntaner, Versus Teatre* und *Sala Beckett*) statt, die mit Hilfe der *Ajuts a la creació de textos teatrals* von 1998 entstandene Stücke[363] zeigten. Dabei handelte es sich um eine Initiative, die das CDGC mit den *Borses d'ajut* ins Leben gerufen hatte und die alle zwei Jahre stattfand. Im Jahr 2000 wurden sechs Hilfen vergeben: vier für literarische Theaterstücke und zwei für multidisziplinäre Werke[364] (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2001a: 2). Schon in den *Linies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya* hatte Reixach hervorgehoben:

> Per tot plegat, el TNC, pel que fa a la dramatúrgia contemporània, s'ha de proposar una programació diversificada: d'una banda, autors catalans i estrangers contemporanis; de l'altra, creadors d'espectacles mulitdisciplinars. (Reixach 1997: 15)

Die katalanische Autorenschaft, ob multidisziplinärer oder rein textueller Natur sollte aufgeführt werden und dies in wachsendem Maße. *Olors* (2000)[365] und

---

[363] Folgende Stücke wurden szenisch gelesen: *Viatge a la tercera edat* von Manuel Dueso, *Les mortes no creixen* von Beth Escudé i Gallés und *Necessitat* von Lluís Hansen (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2000b: 7).

[364] 2001 wurden folgende Stücke premiert: *Còctel de gambes* von Albert Mestres, *Vigília* von Enric Nolla, *Esthetic Paradise* von Victòria Szpunberg, *A-ddicció o Menorca* von Andreu Carandell als literarische Stücke und *De Zanzíbar a Zona* von Elena Castelar und *Prodigis* von Alfonso Vilallonga und Ernesto Collado als multidisziplinäre Projekte (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2001d: 2).

[365] *Olors* bildet gemeinsam mit *Una vella, coneguda olor* (1963) und *Baralla entre olors* (1979) eine Trilogie, die die Veränderungen der Stadt Barcelona und die langsame Zerstörung des Stadtviertels *El Raval* darstellt. Sharon G. Feldman betont die Bedeutung des Stücks, das inhaltlich einen Wandel in der neuen Dramatik enthielt. Barcelona als Stadt ausgesetzt einem ständigen städtebaulichen Transformationsprozess steht im Zentrum und wird sichtbar in einer Theaterliteratur, die bis dahin lokale Namen eher vermieden hatte (Feldman 2005: 58). 2011 eröffnete *Una vella, coneguda olor* das neu renovierte *Teatre Principal* in Terrassa. Das Bühnenbild zeigte die Hinterhöfe des Raval und reanimierte ein historisches Gedächtnis dieses Teils der Stadt. In der Saison 2011/12

Salamandra (2005)[366] von Josep M. Benet i Jornet, *Històries d'amor* (2000) von Toni Cabré, *Pluja seca* (2001) von Jaume Cabré und *Refugiats* (2002) von Sergi Pompermayer[367] repräsentierten die katalanische Gegenwartsdramatik in den folgenden Spielsaisonen, die im Projekt T6 ab der Spielsaison 2002/2003 einen eigenen Aufführungsort und besondere Förderung erfuhr. Sergi Belbel[368], als einer der meist gespielten katalanischen GegenwartsautorInnen im In- und Ausland, inszenierte sein Stück *Forasters* (2004)[369] in der *Sala Petita* in Koproduktion mit dem *Fòrum Universal de les Cultures Barcelona 2004*.

7. 3. 1. 1. Das Projekt T6

In der Spielsaison 2002/2003 entstanden konkrete Projekte, um das zeitgenössische Tanztheater, von dem weiter unten gesprochen wird und das literarische Theater zu fördern. Den KünstlerInnen wurde die *Sala Tallers* zur

ist dieses Stück aus den 60er Jahren am TNC im kleinen Saal zu sehen.

366 Mit *Salamandra* erinnerte der Autor an die ständige Zerstörung und das Verschwinden unserer Welt. Die ProtagonistInnen des Stücks entdecken ihre Vergangenheit, die sie mit der Geschichte Kataloniens in verschiedener Weise verbindet. Die beiden Freunde Claud und Travis, die wie Brüder aufwachsen und doch so verschieden sind, verweisen laut Autor auf die biblische Figurenkonstellation Kain und Abel. Der Salamander fungiert als Metapher für Tod, Transzendenz und Rettung. Er setzt als Phänomen, das vom Untergang bedroht ist, eine Reihe von Bildern in Bewegung, die für das schmerzvolle Gedächtnis europäischer und katalanischer Identitäten stehen. Gerade das Erinnern garantiert hier das Überleben.

367 *Refugiats* war die zweite Aufführung von Sergi Pompermayer an einem öffentlichen Theater der Stadt. Der Autor hatte mit *Zowie* am *Teatre Lliure* debutiert. Das Stück wurde von David Plana, selbst katalanischer Gegenwartsautor von *Mala sang* und *La dona incompleta,* mit der Unterstützung von Cesc Gay, dem Regisseur des Films *Kràmpack*, inszeniert (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002c: 8).

368 Sergi Belbel, der derzeitige Theaterdirektor des TNC konnte bereits mit *Carícies* (1991) und *Després de la pluja* (1993) Erfolge im Ausland erzielen und schaffte es, bis zum Modeautor in Deutschland zu avancieren (vgl. Gomila 2010: 50). Seine Stücke werden regelmäßig im deutschsprachigen Raum inszeniert. 2003 zeigte das Burgtheater in Wien *El temps de Planck* unter der Regie von Philip Tiedermann mit der bekannten Schauspielerin Kirsten Dene in der Rolle der Mutter. Weiters sind seine Stücke auf Kastilisch, Französisch, Englisch, ein guter Teil auf Italienisch, Schwedisch oder Flämisch übersetzt (vgl. Madariaga 2006: 10).

369 *Forasters* handelt von den familiären Beziehungen und der Angst vor dem Fremden, weniger von der Immigration an sich, wie vielleicht durch den Titel suggeriert wird. Obwohl zu keinem Zeitpunkt die Stadt Barcelona erwähnt wird, wird eine Serie von Konnotationen zur Geschichte der Einwanderung in Katalonien evoziert. Mittels eines Ineinanderspielens von Zeit, Raum, der Wiederholung der SchauspielerInnen als Tote und als Nachkommen dieser Toten wird ein Prozess einer Folge von Generationen in Gang gesetzt: „[...] Forasters proposa una relació entre la memòria col·lectiva i l'espectacle teatral fonamentada en estratègies de substitució [...]" (Feldman 2005: 62). In der Verfilmung von *Forasters* nimmt Ventura Pons eine eindeutige örtliche Konkretisierung vor. Er situiert die Außenszenen nicht nur in der Stadt Barcelona, sondern in dem Stadtviertel *Poblenou,* dem traditionellen Arbeiter- und spanischen Einwanderungsbezirk. Zur Analyse der genauen Adaptierung des Theaterstücks als Film siehe George (2010).

Verfügung gestellt, die sich so in der Programmgestaltung von der *Sala Gran* und der *Sala Petita* differenzierte.

Das Projekt T6[370] löste die *Borses d'ajut a la creació* ab, die Aufführungen katalanischer Gegenwartstexte und ihre Publikation in den ersten Jahren des TNC und im CDGC ermöglichten. Der neuen Initiative lagen Befürchtungen zugrunde, dass der Aufschwung der katalanischen Dramatik, der in den 90er Jahren begonnen hatte, zum Stillstand kommen könnte, da ihr die kontinuierliche Allianz mit dem Publikum fehlte. Belbel meinte: „La nòmina de gent que va sorgir els noranta, trobo que n'ha quedat pocs" (Ferré 2003: 31) und stellte fest:

> No s'ha fet mai una bona anàlisi i hi ha diferents elements: 1) la captació d'un públic és molt difícil; 2) la competència amb els grans noms del teatre universal: l'espectador que va a veure un Shakespeare no va a veure l'obra d'algú que no sap qui és; 3) no hi ha hagut una bona política de protecció; 4) la mateixa professió, és a dir, l'autor que només escriu ho té molt pelut, i no tothom té l'habilitat de ser director o el talent per ser actor; 5) no com a element decisiu però sí important; la recepció crítica, és a dir, la poca sensibilitat que hi ha per part de la crítica i la premsa respecte a les noves veus […] (ebd.: 31f.)

Zu den KoordinatorInnen des Unternehmens T6 gehörten Sergi Belbel, Ramon Simó und Carlota Subirós als Mitglieder des *Consell d'Assessorament Artístic,* des künstlerischen Rates des TNC (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002d: 2). Ziel war es, eine Konsolidierung junger AutorInnen zu erreichen, die mit einer Dynamisierung der dramatischen Textproduktion einhergehen sollte. Dafür war eine kontinuierliche und kreative Beziehung zwischen den KünstlerInnen und dem Theater notwendig. Die Figur des/r Autors/in galt es, in den Prozess der Kreation und Produktion miteinzubeziehen, um das Verhältnis zum Publikum und zum Theater enger zu gestalten (vgl. Simó 2004: 7), seiner/ihrer Unbekanntheit entgegenzuwirken (vgl. Interview Reixach 5/05/2011) und unter der Devise:

> Vincular l'autor com a dramaturg és molt important perquè és una manera d'investigar. No només aprens escrivint o estrenant, també fent dramatúrgies, traduccions, lectures... Confiar aquesta part del treball a autors trobo que hauria de fer-se més sovint. (Ferré 2003: 32).

Drei Überlegungen bestimmten daher die Textproduktion: über die Welt, die uns

[370] Der Name T6 war eine Idee der Sekretärin von Reixach, die T von *Tallers* ableitete und die Anzahl der AutorInnen hinzufügte (vgl. Interview Reixach 5/05/2011).

umgibt, nachzudenken, eine innovative Dramatik anzustreben und eine Arbeit in der Gruppe zu bestimmten Produktionsbedingungen zu entwickeln (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002i: 10). Als ästhetisches Merkmal war der Relativismus der 90er Jahre überholt, dagegen schien die unmittelbare Realität für katalanische AutorInnen ins Blickfeld zu geraten. 2003/04 initierte auch die *Sala Beckett* eine Reihe mit dem Titel *L'acció té lloc a Barcelona,* die Theaterstücken gewidmet war, die eine lokale Referenz aufwiesen. Toni Casares, Leiter der *Sala Beckett,* stellte das Theater der 80er und 90er Jahre als eines dar, das der Konkretheit des Raums, der Zeit und der sozialen Umstände entfliehen wollte und sich damit einer sozialen und städtischen Dimension entzog. Diese Abstinenz war begründet in der perplexen Haltung gegenüber einer Welt und wie er annahm, in dem Wunsch der AutorInnen niemandem eine Lektion erteilen zu wollen (Casares 2005: 36). Dagegen bevorzugte er eine lokalere Version von Theater, die die Stücke mit der Realität wiederverknüpfte:

> [El teatre] És un espai de trobada i de mutu reconeixement; un ritual de pactes i complicitats i, per tant, ha d'esbandir-se del damunt les pors i els complexos i ha d'oferir-nos, als espectadors, la possibilitat que ens hi reconeguem. Hem de trobar a l'escenari els nostres llocs, els nostres carrers, els nostres noms, les nostres paraules, les nostres pors, les nostres il·lusions, les nostres circumstàncies. […] Saber parlar de la nostra pròpia ciutat pot voler dir aprendre a comprendre el món. (ebd.: 37)

Lokalismus und Universalismus gingen in diesem Manifest eine neue Verbindung ein, die AutorInnen zu mehr Sichtbarkeit des Lokalen ermutigte. In den 90er Jahren wurde jegliche Anspielung an katalanische Namen vermieden: die Benennung der Figuren erfolgte mit „Ell, Ella, Dona, Home...” und die Orte erschienen unbestimmt „la ciutat, una carretera...” (ebd.: 36). Carles Batlle erklärte diese Schreibweise auch mit einem gewissen Minderwertigkeits-komplex, nur nicht zu katalanistisch erscheinen zu wollen. Feldman betonte die paradoxe Haltung der AutorInnen, die in ihren Werken keine Anspielungen an Katalonien oder konkrete Umgebungen erlaubten, während die Kulturpolitik dieser Jahre geradezu vehement eine katalanische kulturelle Identität aufbaute, die sich in den erwähnten städtebaulichen Großprojekten des TNC oder der *Ciutat del Teatre* widerspiegelten (vgl. Feldman 2005: 56). Durch die Rückkehr zu konkreten Bezeichnungen wie Jaume, Marta oder der Benennung der Orte wurde eine konkrete katalanische Realität nicht nur in den Theaterstücken

sichtbarer, sondern die Texte wirkten populärer, erschlossen sich einem breiteren Publikum und konnten ideologische oder soziopolitische Dimensionen fokusieren. Laut Batlle war daher bei der Entstehung eines Textes nicht die Frage zu stellen, ob Konflikte global seien, sondern welche lokalen Konflikte eine Lektüre erlaubten, die ein Interesse und einen neuen Blickwinkel egal ob in Tokio oder in Wien provozierten (vgl. Batlle 2005: 73). „Reduir el global a allò que és percebut com a global només és simplificació, o banalització. En una paraula: *globalització*." Als Beispiele für diese neue Literatur zitierte er *Forasters* von Sergi Belbel, *Salamandra* von Benet i Jornet, *El mètode Grönholm* von Jordi Galceran, *Barcelona, mapa d'ombres* von Lluïsa Cunillé, *Plou a Barcelona* von Pau Miró[371] oder *16.000 pessetes* von Manuel Veiga (ebd.). Einige dieser Stücke waren sowohl in der normalen Programmierung als auch im Rahmen des T6 im TNC zu sehen.

Die ersten fünf AutorInnen, die im T6 als permanente AutorInnen engagiert und deren Stücke in der *Sala Tallers* aufgeführt wurden, waren: Jordi Galceran, David Plana, Enric Nolla, Dani Salgado und Victòria Szpunberg. Neil LaBute kam als ausländischer Gast und sechster Autor hinzu. Die ersten Stücke hießen *El paradís oblidat* (2002) von David Plana; *El clavicèmbal* (2002) von Dani Salgado; *Excés* (2003) von Neil LaBute; *L'aparador* (2003) von Victòria Szpunberg; *Àrea privada de caça* (2003) von Enric Nolla und *El mètode Grönholm* (2003) von Jordi Galceran[372].

Das Projekt wurde mit fünf AutorInnen[373] in der Spielsaison 2003/2004 fortgesetzt, die neue Texte zu schreiben hatten. Davon waren drei Stücke von Jänner bis Abril 2004 zu sehen: *Almenys no és Nadal* (2004) von Carles

[371] *Plou a Barcelona* von Pau Miró und *Barcelona, mapa d'ombres* von Lluïsa Cunillé wurden in der Programmation der *Sala Beckett* gezeigt. Miró siedelt die Handlung seines Stückes in einer Wohnung im Raval an und zeigt eine Art Dreiecksbeziehung zwischen der Prostiutierten Lali, ihrem Freund Carlos und ihrem wichtigsten Kunden David. *Mapa d'ombres* führt beispielhaft mit Hilfe von Figuren, die in einer Wohnung des Erweiterungsviertels *Eixample* leben, die Schattenseiten einer Stadt vor, die sich in nichts mehr von einer anderen okzidentalen Stadt unterscheiden will.

[372] *El mètode Grönholm* wurde zum größten kommerziellen Erfolg des katalanischen und auch europäischen Theaters. Es wurde in zwanzig Sprachen übersetzt und in ca. 37 Ländern aufgeführt. Die Rechte für das Stück verkaufte Galceran 2010 an einen nordamerikanischen Produzenten, der es in der Spielsaison 2010/11 an Theater des Off-Broadway bringen wollte (vgl. Serra 2010: 50).

[373] Zu diesen AutorInnen zählten Carles Batlle, Gemma Rodríguez, Carles Alberola, Isabel Díaz und Albert Espinosa.

Alberola zeigt die Lebenslügen zweier Frauen im Altersheim, *T'estimaré infinittt* (2004) von Gemma Rodríguez beschreibt die Beziehungsgeschichte eines modernen Paares, das sich in der Arbeit kennengelernt hat und *El club de les palles* (2004) von Albert Espinosa demonstriert Zufallsbegegnungen in einem Hotel, provoziert durch einen anfänglichen Unfall. Die Sprache der Figuren in Espinosas Stück ist Katalanisch und Kastilisch je nach ihrer Herkunft. Im selben Zeitabschnitt wurden an einigen Montagabenden *Converses T6* abgehalten, die unter Anwesenheit der jeweiligen AutorInnen, auch der der vergangenen Spielsaison, Diskussionsraum über die literarische Gegenwartsdramatik schufen. In der Atmosphäre des Cafés im Vorraum der *Sala Tallers* sollten so Dialog und Reflexion über das Theater gemeinsam mit dem/der Autor/in möglich sein (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2004a: 10). Von November 2004 bis Mai 2005 erschienen vier Texte mit zwei weiteren AutorInnen in der *Sala Tallers*: Carles Batlle zeigte sein Stück *Temptació* (2004)[374] im gleichen Jahr wie Belbel *Forasters*, in dem ebenfalls die Angst der Figuren die Beziehung unter Eingewanderten und Einheimischen verunmöglicht. *El plan B* (2005) von Isabel Díaz, auf Kastilisch geschrieben und inszeniert, spricht von Grundstücksspekulation in einem kleinen kastilischen Dorf. *16.000 pessetes* (2005) von Manuel Veiga zeigt auf realistische und magische Weise konkrete Figuren der Barceloneta, während *Raccord* (2005) von Rodolf Sirera den frustrierten Fortschritt und die Gleichheit der familiären Beziehungen als immer wiederkehrende Geschichte schildert.

Die Teilnahme von Rodolf Sirera oder Alberola am Projekt T6 kritisierte Ricard Salvat heftig, da es sich bei den beiden um keine jungen Gegenwartsautoren, sondern um bekannte Theaterschriftsteller handelte. „Sirera no ho havia d'haver acceptat, com Josep Pere Peyró, que em va dir que no havia acceptat d'anar al T-6", erklärte Salvat in einem Interview mit Maria-Josep Ragué-Arias (vgl. Ragué-Arias 2006: 3). Salvats Ansicht nach entsprach eine Aufführung von Sirera nicht der Philosophie des Projektes, junge AutorInnen zu fördern. In einem Gespräch mit Josep Pere Peyró bestätigte dieser, die Einladung an der

[374] 2004 wurde *Temptació* unter dem Titel *Versuchung* auf den Stückemarkt des Berliner Theatertreffens eingeladen und kam daraufhin im Dezember desselben Jahres unter der Regie von Michael Schöndorf ins Vestibül des Burgtheaters in Wien. In *Temptació* wird der Mythos von Katalonien als *terra d'acollida,* als Land, das EinwanderInnen mit offenen Armen aufnimmt, entlarvt.

Teilnahme am T6 abgelehnt zu haben. Für ihn passte der angebotene Rahmen nicht mehr in seine künstlerische Laufbahn[375]. Sergi Belbel bedauerte hingegen in einem Interview mit ihm die Ablehnung Peyrós. Ein anderes Angebot fand meines Wissens bis heute nicht statt. Von Seiten des Nationaltheaters wurde argumentiert:

> Des de l'inici del projecte hem considerat convenient que aquests cinc autors siguin represantatius de la complexitat actual de la dramatúrgia catalana. És per això que, tant en la primera com en la segona edició, hem provat d'incloure-hi autors reconeguts – als quals s'ofereix la possibilitat d'escriure sense haver de respondre del seu estil -, autors que només s'han representat en sales alternatives – als quals s'ofereix la possibilitat d'arribar a un públic més nombrós i heterogeni – i autors novells – que poden aprofitar l'experiència i el saber dels altres als mateix temps que aporten punts de vista diferents i innovadors-. (Simó 2004: 7f.)

Wie schon im CDGC sollte durch eine Zusammenarbeit zwischen erfahrenen und jungen KünstlerInnen ein Lernprozess in der Theaterpraxis stattfinden. 2005 unterzeichnete das TNC mit der *Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya* (COSACA) und der *Sociedad General de Autores y Editores* (SGAE) ein Abkommen, das es ermöglichte, die Stücke der katalanischen Gegenwartsdramatik in Alternativsälen und im TNC zu programmieren. Dies entsprach der Linie, die in dem Grundsatzpapier *Nova Etapa* festgelegt wurde. Darin wurde die Arbeit der *Sales alternatives* für die Förderung der Gegenwartsdramatik anerkennt und eine Bewegung in beide Richtungen vorgeschlagen. Alternativsäle sollten auch die Möglichkeit erhalten, ihre Stücke im Nationaltheater zeigen zu können. Klargestellt wird:

> Les sales alternatives i el TNC formen part de la mateixa realitat teatral del país, sovint amb els mateixos pressupòsits de servei públic i d'incidència sociocultural, i, per això, és necessari el treball conjunt, ja que l'aposta per la creació contemporània demana un compromís explícit i valent per les formes i condicions de treball que li són pròpies i requereix actuacions a llarg termini. (Teatre Nacional de Catalunya 2004b: 17).

In einem Interview aus dem Jahr 2005 erklärte Sergi Belbel, als neuer

[375] Josep Pere Peyró gehört derselben Generation wie Sergi Belbel, Carles Batlle oder Lluïsa Cunillé an und nahm in den späten 80er Jahren an den Workshops von Sanchis Sinisterra in der *Sala Beckett* teil. Ab den 90er Jahren erhielt er einige Preise und Auszeichnungen unter anderen den *Premi Ignasi Iglesias* für *La trobada* (1992) oder den *Premio de la Crítica* des *Festival Internacional de Chile* für *Una pluja irlandesa* (1995). Seine letzten Stücke oder Inszenierungen *Les portes del cel* (2003), *El cel massa baix* (2007,) geschrieben von Ahmed Ghazali, und *La tanca* (2007) zeigen das Thema der illegalen Immigration in einer afrikanischen Triologie. Die Performance *Les portes del cel* wurde bei den Wiener Festwochen 2009 gezeigt und simuliert die Reise in einem Container von Afrika nach Europa.

designierter Direktor des TNC, die Idee dieser Zusammenarbeit:

> La inclusió de les sales alternatives en el T6 fa el projecte més realista. L'any vinent és l'última etapa del T6. La següent consistirà a agafar sis autors i proposar-los, durant tres anys, dues obres a cadascun. Una per ser estrenada al TNC i l'altra per ser estrenada fora del TNC, en una sala alternativa. Se li demana a l'autor que faci un joc doble, una dramatúrgia d'abast més popular, per una banda, i una de més personal per l'altra, per trencar les necessitats de grandiositat que sembla que imposa el TNC. (Sotorra 2005)

Damit kamen gleich mehrere Tendenzen zum Tragen: Einerseits konnte das Gewicht, das auf einer Vorführung am TNC lastete (vgl. Belbel 2005: 278), verringert werden. Denn nicht nur das hohe Niveau, das von den KünsterlerInnen verlangt wurde, sondern auch die heftige Kritik, die zum Beispiel das Stück von Victòria Szpunberg erfuhr, konnten es erschweren, sich weiterhin auf anderen Bühnen zu behaupten. Benet i Jornet wünschte sich daher mehrere kleinere Säle, wo junge Autorinnen mehr Chancen hatten und nicht alles auf eine Karte setzen würden (vgl. Benet i Jornet 2005c: 281). Andererseits beinhaltete dieses Abkommen auch eine Öffnung des TNC in Richtung zum privaten und alternativen Sektor, wie David George ausführt:

> So, one can at least begin to see a spin-off from, or, perhaps more to the point, an interaction between T6-featured authors and other areas of Barcelona theatre, including the private [...] and alternative [...] sectors. Hopefully, this will break down a sense that the TNC is a Catalanist, isolated bastion, cocooned in its Bofill-designed ivory tower and privileged by a traditional CiU elite. (vgl. George 2010:183).

Noch nach dem alten Modell des T6 kamen in der *Sala Tallers* in der Spielsaison 2005/2006 folgende Werke zur Aufführung: *Uuuuh!* (2005) von Gerard Vàzquez, *Aurora De Gollada* (2006) von Beth Escudí Gallès und *Jo sóc un altre!* (2006) von Esteve Soler. Die potenzierte Aufführungspraxis von katalanischer Dramatik und die Installierung von HausautorInnen während einer gewissen Zeit am TNC wurde generell als Hilfe von Seiten der KritikerInnen und AutorInnen angesehen. Allerdings blieb die Frage der Kontinuität der produzierten Stücke offen. Bis zum Ende der Amtszeit von Domènech Reixach konnten in vier Jahren Stücke von 15 katalanischen GegenwartsautorInnen im Rahmen des T6 auf die Bühne gebracht werden (vgl. Reixach 2006a: 2).

7. 3. 1. 2. Multidisziplinäre Stücke, gestisches Theater

Als zweite Schiene des katalanischen Gegenwartstheaters wurden mulitdisziplinäre Stücke meistens in der *Sala Tallers*, vereinzelt auch in der *Sala Gran*[376] und in der *Sala Petita* präsentiert. Gezeigt wurden *Sèmola Teatre* mit *Esperanto* (1998), Marcel·lí Antúnez Roca mit *Afàsia* (1998), Carles Santos mit *Ricardo i Elena* (2000), *Sama Samaruck Suck Suck* (2002)[377] und *El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora* (2003); Alain Platel und Arne Sierens mit *Bernadeta xoc* (2000); Roger Bernat mit *Que algú em tapi la boca* (2001); Pep Bou mit *Diàfan* (2003), der mit Musik und Seifenblasen das Publikum faszinierte und Albert Vidal mit *El Príncep* (2004), in der Tradition der Mimik und der Volkserzählungen stehend.

Mit dieser Programmierung antwortete Reixach auf die kreative Explosion, die während der 60er Jahre begonnen und die sich in den 80er Jahren durch die Internationalisierung einiger katalanischer Theatergruppen des *teatre indepent* konsolidiert hatte. Als Leiter des CDGC hatte der Theaterintendant Reixach wenig Gewicht auf diese künstlerische Form gelegt, anders als sein Vorgänger Hermann Bonnín. Jetzt galt es, auch am TNC ein Augenmerk auf die Vermischung verschiedener Ausdrucksformen zu legen, wie den Gebrauch von Objekten, Bildern, Worten, Musik und Bewegung:

> Es tracta d'una fusió de llenguatges que produeix un nou tipus de creació escènica (basada en la multidisciplinitat) i que arriba a convertir-se en punta de llança de la investigació escènica internacional. Així, mitjançant noves formes de creació, es recuperen elements de la tradició (ritus, festes, etc.) i es proposa un mestissatge cultural enriquidor. (Reixach 1997: 14)

Allerdings blieben die bekannten katalanischen Theatergruppen *La Cubana, Els Joglars, El Talleret de Salt, La Fura dels Baus, Els Comediants, Vol Ras* oder *El Tricicle* während der Intendanz Reixachs unberücksichtigt.

---

[376] *Sama Samaruck Suck Suck* von Carles Santos kam in der *Sala Gran* und *Diàfan* von Pep Bou sowie *El Príncep* von Albert Vidal in der *Sala Petita* zur Aufführung.

[377] Sama Samaruck Suck Suck entstand als Koproduktion des *Teatre Nacional de Catalunya*, der *Companyia Carles Santos*, des *Parc de la Villette* und des *Théâtre National de Toulouse* und wurde in eine neue Kategorie des Opernzirkus gereiht.

7. 3. 2. Revision der katalanischen „klassischen" AutorInnen

Welche klassischen Stücke auf die Bühne des großen oder kleinen Saales des TNC gelangten, hing von der Definition des Wortes klassisch ab. Carles Batlle schrieb im Vorwort zur Adaptierung von Ignasi Iglésias für das TNC:

> Considerem com a clàssic (autòcton o universal) aquell text dramàtic pretèrit que ens comunica avui idees o sentiments que ens afecten íntimament. Clàssic, doncs, és sinònim de vigent. (Batlle 1999: 13)

Doch nicht nur das, was uns noch heute betrifft, ermöglicht das Entstehen von KlassikerInnen, auch in umgekehrter Richtung von der Gegenwart in die Vergangenheit findet eine Projektion statt. Wir konstruieren die Vergangenheit ausgehend von der Gegenwart: „el concepte i el tractament que li podem donar [al passat] no és independent de les funcions actuals que volem atorgar-li." (Castellanos 1992: 6) Das Interesse, das den KlassikerInnen entgegengebracht wird, ist ein zeitlich determiniertes aus der Sicht unserer Gegenwart und der Funktion, die wir ihnen verleihen. Eine Revision der KlassikerInnen bedeutet damit eine kontinuierliches, wiederholtes Lesen derselben, um keinen Vorurteilen oder vererbten Traditionen auf den Leim zu gehen, wie Batlle schrieb. Das Konzept der Geschichte wird durch das des Gedächtnisses ergänzt oder ersetzt. Geschichte, die Teil der Realität ist, wird zu einem Raum voller Erinnerungen, der wiederzuerobern oder wiederzulesen ist. Obwohl während der Intendanz von Reixach konstant an diesem sozialen und kollektiven Gedächtnis (vgl. Batlle 1999: 13) gearbeitet wurde, ist die Zahl der zur Aufführung gebrachten katalanischen KlassikerInnen im Vergleich zu denen der Weltliteratur eine nicht allzu große. Erklärt werden kann dies durch die begrenzte Zahl von Stücken, die als klassisches Erbe angesehen werden und nur vom 19. Jahrhundert bis ins 20. Jahrhundert reichen. Innerhalb von acht Jahren gelangten sieben katalanische klassische Stücke in den großen Saal und sechs in den kleinen Saal. Das bedeutete eine bis zwei Produktionen pro Spielsaison[378]. Die Vorschläge der Inszenierungen reichten von Textmontagen, freien Konzeptionen, Adaptierungen mit Textstreichungen und Übersetzungen in

[378] Esteve Polls, als bekannter katalanischer Theaterregisseur, hatte als Minimum zwei klassische Stücke pro Spielsaison für die öffentlichen und halböffentlichen Theater Kataloniens (TNC, *Lliure, Teatre del Mercat de les Flors* undTeatre *de l'Institut*) gefordert (vgl. Polls 2006: 74).

andere Zeiten bis zu Aufführungen, die den Realismus der Zeit und des Ortes betonten. Die Originale wurden einer Relektüre ausgesetzt, um das klassische Repertoire zu erweitern, neue Texte zu entdecken oder die Texte zu popularisieren, sie dem Publikum zugänglich zu machen. Nicht alle Projekte konnten laut Batlle, Mitglied des *Consell assessor* des TNC von 1998 bis 2004 dabei realisiert werden. Im Zentrum stand jedoch der Wille und das Recht eines Nationaltheaters, sich den klassischen Stücken zu nähern und Aufmerksamkeit auf sie zu lenken, unabhängig von politischen Vorurteilen, die die Repräsentation eigener klassischer Traditionen als Politik der CiU verstanden. Wie gering die politische Einflussnahme tatsächlich war, beweist vielleicht die Entscheidung des TNC, die wiederholten Vorschläge von Esteve Polls nicht anzunehmen. Der damalige *Conseller de Cultura* Jordi Vilajoana versuchte mit Hilfe einer Auftragsarbeit von Schriften zur Situation des Theaters an den Regisseur, die negative Haltung des Nationaltheaters gegenüber Polls auszugleichen (vgl. Polls 2006: 67). Anzunehmen ist, dass die Vorstellungen von Esteve Polls, wie klassische katalanische Dramatik zu inszenieren sei, sich nicht mit den Vorstellungen der Direktion deckten. Denn der Theaterregisseur hielt nichts von der Praxis klassische Texte für ein modernes Publikum quasi zu übersetzen:

> […] si del que es tracataria fóra de fer arribar a l'espectador el descobriment de textos oblidats, aquell té dret a conèixer tal com són en la seva integritat i no reinventats, per més que es pugui pensar que aquesta fidel recuperació a alguns els pogués semblar simple arqueologia. La gent té dret a assaborir o refusar allò que van escriure els autors originalment, no el que s'hi ha afegit o mutilat, segons òptica del realitzador de torn. (ebd.: 73)

Die bekannten AutorInnen, wie Sagarra, Guimerà[379] und *Aigües encantades* von Puig i Ferreter, wurden in der *Sala Gran* aufgeführt, während folgende Werke auf die Bühne der *Sala Petita* kamen: *Ària de diumenge* (1999) nach dem poetischen, dramatischen und essayistischen Werk Joan Olivers von Carlota Subirós zum 100. Geburtstag des Autors inszeniert; *La barca nova* (1999) von Ignasi Iglésias; *La dama enamorada* (2001) von Joan Puig i

[379] Zu erinnern ist bei dieser Aufzählung von repräsentativen AutorInnen an das Trio Sagarra, Guimerà und Rusiñol, an das Monleón erinnerte, um das populäre katalanische Theater von den Institutionen aus zu verbreiten. So hatte 1997 *L'Auca del Senyor Esteve* von Rusiñol die *Sala Gran* und damit offiziell das TNC eröffnet, um das Trio in gewisser Weise zu vervollständigen. Gegen eine konservative politische Lesart kann jedoch die Wahl von *Galatea* für die erste Aufführung eines katalanischen Klassikers unter Reixach in der *Sala Gran* gesehen werden.

Ferreter; zum 100. Todestag von Jacint Verdaguer *Lo cor de l'home és una mar* (2002) nach Texten des Autors von Teresa Vilardell; *Un ram de mar* (2004) nach den Texten von Joaquim Ruyra unter der Regie von Joan Castells sowie *La fam* (2006) von Joan Oliver.

7. 3. 2. 1. Sagarra, Guimerà und Puig i Ferreter in der Sala Gran

Die Revision der katalanischen klassischen AutorInnen oder „no tan clásicos“ (Reixach 2004: 44) begann mit *Galatea* (1998) von Josep M. de Sagarra in der *Sala Gran* des TNC. Das Stück wurde zum ersten Mal 1948 im *Teatre Victòria* gezeigt[380] und beschrieb ausgehend von der Welt des Zirkus' die Zeit des zweiten Weltkrieges und eine zerrüttete europäische Gesellschaft. Sagarra wollte damit ein Theater schaffen, das er folgendermaßen beschrieb: „'més d'acord amb la meva consciència i més d'acord amb el clima espiritual del nostre temps'" (Benach 1972: 27). Die ablehnende Haltung des Publikums und der Kritik der 40er Jahre, die das Stück als existentialistisch einstufte, obwohl es sich davon in wichtigen Teilen unterschied, ließ ihn schließlich zur konventionellen Form des Theaters in Versen vor dem Bürgerkrieg zurückkehren. Sergi Belbel sah durch die Wahl des Stücks für das TNC ein Kriterium für ein öffentliches Theater erfüllt: „innovar y al mismo tiempo acoger a la tradición, pero vista con unos ojos especiales. Por esto se hizo *Galatea*, y no *L'hostal de la Glòria*” (Rodés, Juli 1999: 10). Das Risiko einer Aufführung, die vielleicht nicht den Erwartungen entsprach, die das Publikum gegenüber einem Autor hatte, musste sich ein öffentliches Theater im Jahr 1998 leisten können.

[380] Die schlechte Aufnahme durch Kritik und Publikum der Stücke *Ocells i llops*, *La fortuna de Sílvia* und *Galatea* Ende der 40er Jahre bewegte Sagarra dazu, die eingeschlagene Richtung das Ambiente der Gegenwart in seinen Theaterstücken zu repräsentieren, wieder zu verlassen. *Galatea* wurde an nur drei Theatern aufgeführt: 1948 am *Teatre Victòria*, 1964 anlässlich des 100. Jubiliäums des *Teatre Romea* und 1972 inszeniert von Ricard Salvat am *Teatro Nacional de Barcelona* mit der *Compañía Àngel Guimerà*. Das Bühnenbild für diese Aufführung entwarf Iago Pericot. Die Kritiken des Stücks waren geteilt: Während María Luz Morales im *Diario de Barcelona* von „[u]na brillantísima iniciación de temporada para nuestro Teatro Nacional”(Morales 1972: 25) sprach, bezeichnete Benach die Aufführung als „lenta, pesada y fría” (Benach 1972: 27). Derselbe Kritiker bezeichnete hingegen den Regisseur von 1998, Ariel García Valdés, als den weisesten und sensibelsten Fabrikanten der Theaterstücke von Sagarra (vgl. Benach 1998: 62). Ricard Salvat hatte sich laut Carles Batlle geweigert einen Text zur Repräsentation des Stückes am TNC 1998 zu schreiben. Er begründete diese Antwort auf die Anfrage Batlles, der sich als Mitglied des *Consell assessor* des Nationaltheaters an Salvat gewandt hatte, damit, wenn er als Regisseur für das Nationaltheater nicht gut genug sei, dann könne er auch keinen Text zu *Galatea* verfassen.

El Café de la Marina (2003)[381] setzte die Lektüre Sagarras 2003 mit einem zu Lebzeiten des Autors weitaus erfolgreicheren Stück fort, das erstmals 1933 gezeigt worden war und zu den emblematischen Volkstheaterstücken in Versformen des Autors gehört. Die Wahl des Stückes trotz der realistischen und diskreten Inszenierung von Rafael Duran, der das dramatische Gedicht in Elfsilbern im selben Ambiente der Entstehungszeit ohne Aktualisierungen zeigte, fand nicht nur Befürworter. Kritisiert wurde die altmodische Geschichte, die mit ihrem *happy end* Konzessionen an das Publikum machte, wie Sagarra selbst erklärte. Eine konservative Haltung bescheinigte Massip damit auch dem TNC, das so anderen klassischen Stücken mit mehr engagiertem Realismus den Rücken kehrte (vgl. Massip 2003: 51).

Mit *Terra baixa*[382] von Àngel Guimerà kam 2000 einer der meist gespielten KlassikerInnen auf die Bühne der *Sala Gran*. Bereits 1998 hatte Joan Brossa dem Intendanten des Nationaltheaters erklärt, dass das TNC nur dann ein Nationaltheater sei, wenn es ein Werk von Iglésias und mit bestimmter Regelmäßigkeit Guimerà zeigte (vgl. Reixach 2004: 44) Diese Empfehlung

[381] Die letzte Inszenierung des Stückes hatte Juan-Germán Schroeder im Jahr 1983 am CDGC mit großem Erfolg gezeigt. Das arme Katalonien der Fischer von Port de la Selva steht im Mittelpunkt der Handlung. Mit einer machistischen Gesellschaft sieht sich die Protagonistin Caterina, die ältere Tochter des Kaffeehausbetreibers Libori, konfrontiert. Sie bewegt sich in einem amourösen Dreieck mit dem jungen Fischer Claudi und *Monsieur Bernat*, der materialistische Sicherheit garantiert und dessen Heirat mit Caterina vom Vater ausgemacht ist.

[382] *Terra baixa* aus dem Jahr 1897 gehört zu den meist gespielten katalanischen Theaterstücken inner- und außerhalb des Landes. Es wurde von öffentlichen und privaten Theatern, professionellen und Amateur-Theatergruppen dargeboten und ist Basis von zwei Opern *Tiefland* und *La catalane*. Piscator wählte Manelic als Helden, der am besten den Geist des Kampfes darstellen konnte und den es auf die Bühnen Barcelonas 1937 zu übertragen galt (vgl. Coca 2000: 38). Leni Riefenstahl drehte in den 40er Jahren mit Bernard Minetti sowie Roma und Sintigruppen als StatistInnen einen Spielfilm. Die tatsächliche Tragödie der Roma und Sinti zur Zeit des Nationalsozialismus kam dabei nicht zur Darstellung. Sie waren folkloristisches Beiwerk für das, was unter Spanien verstanden wurde. Auch im *Teatre Lliure* unter der Regie von Fabià Puigserver wurde *Terra baixa* mit emblematischen SchauspielerInnen inszeniert (vgl. Teatre Nacional 2000e: 5). Während die Inszenierung des TNC aus dem Jahr 2000 die Bedeutung von *Terra baixa* als Metapher für das bewusste Erkennen der Einsamkeit des Menschen und *Terra alta* als Kindheit, Wärme der Mutter, Erde, als vorbewussten Zustand mehr auf die personale und psychologische Ebene verlegte, zeigte das *Teatre Romea* 2009 unter der Regie von Hasko Weber Manelic als den schwarzen Einwanderer, der aus einer ganz anderen Welt in die Gesellschaft der weißen Eruopäer gelangt. Es handelte sich um eine aktualisierte und politische Lesart, die den Text noch in anderen Punkten stark veränderte. Die Bearbeitung des Stoffes mit dem Titel *Terra baixa reload* durch Carlus Padrissa der Gruppe *La Fura dels Baus* 2011 in der *Biblioteca de Catalunya* kombinierte Filmaufnahmen einer neugedrehten Version des Klassikers mit realen SchauspielerInnen und gab der weiblichen Protagonistin Marta ein besonderes Gewicht in der Darstellung, interpretiert von Marina Gatell.

realisierte Reixach durch die Präsentation der Trilogie von Guimerà mit den zwei weiteren Werken *La filla del mar* (2002)[383] und *Maria Rosa* (2004)[384], die leidenschaftliche Frauenfiguren darstellten und repräsentativ genug für den großen Saal schienen. Die Aufführungsreihe des „constructor de emociones", wie Guimerà von Sagarra genannt wurde (vgl. Fondevila 2002: 51), kulminierte mit dem Musical *Mar i Cel* (2004) basierend auf dem gleichnamigen Stück Guimeràs von Dagoll Dagom, das bereits 1988 im Jahr seines Entstehens große Publikumserfolge[385] gefeiert hatte. Mit einer aufwendigen technischen Inszenierung wurde nicht nur das dreißigjährige Bestehen von *Dagoll Dagom* gefeiert, sondern auch eine Theatertradition im populären Sinn für ein breites Publikum. Joan Lluís Bozzo sah in der Einladung des TNC eine Bestärkung für die eingeschlagene Richtung des Musiktheaters der Gruppe *Dagoll Dagom* und eine Positionierung des Hauses als ein gemeinsames Dach des katalanischen Theaters (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 396). In der Replik auf einen Leserbrief, der als Aufführungsort ein öffentliches Theater für ein so erfolgreiches Stück wie *Mar i Cel* kritisierte, erklärte Bozzo: „La coproducció, col·laboració i complicitat entre teatre públic i privat és una de les claus del futur per evitar una esquerda insalvable entre aquests dos móns." (Bozzo 2004: 28). Möglich war diese Komplizenhaftigkeit auch durch den Autor Guimerà, dem ein

[383] Im Gegensatz zu *Mar i cel*, *Maria Rosa* und *Terra baixa* war *La filla del mar* ein Werk von Guimerà, das nur wenig aufgeführt wurde, obwohl die Figur von Àgata von SchauspielerInnen wie María Guerrero, Adela Sala, Margarida Xirgu oder Maria Vila dargestellt worden war und zwei Opernadaptierungen existieren. Erst mit der Adaptierung von 1971 durch Xavier Fàbregas für die Eröffnung des *Teatro Nacional de Barcelona* und der Inszenierung von Ricard Salvat wurde ein Wechsel in dieser Praxis vorgenommen (vgl. Gallén 2002: 18). Wiederaufgenommen wurde das Stück im Rahmen des *Cicle de teatre clàssic català* am CDGC unter der Regie von Sergi Belbel. Der Regisseur von 2002, Josep Maria Mestres, übersetzte *La filla del mar* in die Nachkriegszeit, wodurch die 40er Jahre in Spanien zum Ort und zur Epoche der Xenofobie und Unterdrückung von Emotionen werden, die in dem Stück Thema sind.

[384] *Maria Rosa* wurde am 24. November 1894 im *Teatre Novetats* in Barcelona und am gleichen Tag in kastilischer Übersetzung von José Echegaray in Madrid uraufgeführt. Diese Symbiose zwischen katalanischem und Madrider Theater war zu dieser Zeit üblich (vgl. Clua 2004: 18). Das Stück wurde in verschiedene Sprachen übersetzt und in wichtigen internationalen Theatern aufgeführt. Es existieren sechs Filmversionen von 1908 bis 1964. 1983 wurde *Maria Rosa* am CDGC in der Regie von John Strassberg mit naturalistischem Flair gezeigt. Àngel Alonso inszenierte 2004 die Liebesgeschichte zwischen der verheirateten Maria Rosa und Marçal ohne Adaptierungen, so wie sie vor 110 Jahren uraufgeführt worden war (vgl. Barrena 2004: 41). Ohne Risiko und ohne neue Stimulierung, bezeichnete Benach die Inszenierung, die so auch keinen Fortschritt in der Lektüre dieses Klassikers brachte (vgl. Benach 2004: 52).

[385] *Mar i Cel* in der Musicalversion von *Dagoll Dagom* wurde 1988 im *Teatre Victòria* uraufgeführt und erzielte mehr als 500 Aufführungen. Mit der Präsentation im TNC feierte die Theatergruppe *Dagoll Dagom* ihr dreißigjähriges Bestehen (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 396). Auch 2004 lobten die Kritiken einhellig das Zusammentreffen zwischen zwei Kulturen und deren tragischen Ausgang (vgl. Pérez de Olaguer 2004: 80).

Platz am Nationaltheater laut Reixach gebührte und den Mestres als „el nostre Shakespeare" bezeichnete:

> Texeix una història que t'atrapa i se t'emporta. És captivadora. Explica una història tremendament tràgica i utilitza recursos humorístics. A nivell formal, conté una lírica sublim, arcaica i moderna alhora, real, molt real. (Clua 2002:54)

Diese Übertragung von Gefühlen bedeutet für Publikum und Theaterleute auch Erleben eines emotionalen Gedächtnisses, das in der Relektüre von historischen Texten oft geringgeschätzt wird.

Aigües encantades (2006)[386] von Joan Puig i Ferreter schaffte es, als leidenschaftliches Drama des Modernismus auf die große Bühne zu gelangen. Es handelt sich dabei um ein Stück, das als eines der wenigen der katalanischen Klassik aufgrund seines sozialen Engagements auch im *teatre independent* Eingang gefunden hatte (vgl. Gomis/Graells/Teixidor et al. 2001: 164). Die zentrale weibliche Figur des Stücks, Cecília, stellt ein revolutionäres Modell dar, die, indem sie sich von ihrer Welt trennt, für ihre Transformation kämpfen kann. Es handelt sich um den universalen Kampf zwischen Vernunft und Fortschritt gegen Aberglaube und Fanatismus, der in der Tradition von Ibsens *Volksfeind* steht und den das TNC als engagiertes klassisches Stück repräsentierte. Als starke Frauenfigur symbolisiert Cecilia einen radikalen Feminismus vermischt mit den Ideen des Anarchismus, der in der Erziehung ein Hauptwerkzeug für die Konstruktion einer gerechteren Gesellschaft sieht. Mit dieser Inszenierung kam Puig i Ferreter zum zweiten Mal auf eine Bühne des TNC[387], das damit eine gewisse Gerechtigkeit für diesen Autor zeigte. Graells vermerkte im Programmheft des Stücks dazu:

> Si la política d'atenció als nostres dramaturgs catalans del passat fos una mica més generosa estic convençut que hi ha encara mitja dotzena d'altres títols puigferreterians que mereixerien que els arribés el torn de l'exhumació, la revisió, i la revitalització dalt d'un escenari. (Graells 2006: 38)

Als Anekdote sei vermerkt, dass gerade in dem Jahr, als *Aigües encantades* auf

[386] *Aigües encantades*, zum ersten Mal 1908 aufgeführt, stellt eine rurale Welt, die dem Untergang geweiht ist, dar. Fern jeglichem Fortschritts und verwurzelt in obskure Traditionen gilt es, sie zu verändern und zu bekämpfen. Im Glauben, dass das Theater die Gesellschaft beeinflussen kann, schrieb Puig i Ferreter die Geschichte eines Dorfes, das unter extremer Trockenheit leidet und zwischen Aberglauben und den helfenden Ideen eines Fremden hin und her gerissen ist.

[387] Auf die Aufführung von *La dama enamorada* (2001) von Puig i Ferreter wird weiter unten eingangen.

der Bühne des TNC erschien, Katalonien unter extremer Trockenheit litt, was wiederum das Aufleben von Anachronismen, wie zum Beispiel eine Welle von Fürbitten, provozierte.

7. 3. 2. 2. Oliver, Iglésias, Puig i Ferreter, Verdaguer und Ruyra in der *Sala Petita*

Als Hommage an Joan Oliver, auch unter dem Pseudonym Pere Quart bekannt, wurde im Dezember 1999 kein Theaterstück des Autors aufgeführt, sondern eine Montage mit Fragmenten von Briefen, einigen Interviews, Artikeln, Gedichten, Theaterstücken und Übersetzungen wie *El misántrop, Les tres germanes* sowie *Tot esperant Godot* nach der Idee und Regie von Carlota Subirós. Damit zeigte die junge Regisseurin ein kaleidoskopisches Bild der Persönlichkeit des Dichters, seiner Gefühlszustände, seines künstlerischen Schaffens und seiner Beziehung zum Theater. Der Auftrag für diese Produktion kam direkt von Domènec Reixach, der eine risikoreichere Variante einer Hommage bevorzugte, „'una mirada nova i culta'". Feliu Formosa, Freund des Künstlers und selbst Darsteller auf der Bühne, unterstützte diese Form der Erinnerung: „'en aquesta mena d'homenatges [el muntatge d'una obra] no es troben materials tan íntims com els que s'utilitzen aquí per aproximar-se a aspectes tan diferents com la provocació o la tendresa'" (Monedero 1999b: 50). Der persönliche Blick auf Person und Werk Olivers wechselte dabei zwischen der ersten Person und der objektiven Rede, zwischen der kritischen Reflexion und den Figuren der ausgewählten Theaterstücke. Erst in der Spielsaison 2005/06 wurde ein Theaterstück von Oliver am TNC gezeigt, so wie es eigentlich der Wunsch der Tochter des Autors gewesen war (ebd.)[388].

Mit *La fam* (2006) kam ein Revolutionsdrama des Autors aus dem Jahr 1938 auf die Bühne des kleinen Saals, mit dem Oliver eine konkrete historische Situation erklären wollte[389]. Bei der exemplarischen Erzählung über politische

[388] Zu den bekanntesten Theaterstücken Olivers gehören: *Allò que tal vegada s'esdevingué* als Gesellschaftssatire mit biblischen Figurenrepertoire, geschrieben 1930, verlegt 1936 und aufgeführt 1970 (vgl. Sala Valldaura 2005: 200), *La fam* als Revolutionsdrama oder *Ball robat* als bürgerliche Komödie, 1958 von der ADB im *Teatre Candilejas* gezeigt.

[389] Oliver schrieb *La fam* 1938 mitten im Bürgerkrieg aufgrund der historischen Notwendigkeit relativ schnell und erhielt den Preis *Teatre Català de la Comèdia* 1938 dafür. Die Uraufführung fand im gleichnamigen Theater statt, dem heutigen *Teatre*

und kriegerische Ereignisse, als die Pep Pla das Stück inszenierte, vermisste Jordi Coca allerdings das Leiden und die von den Figuren erlebte Verzweiflung, um das Stück einem heutigen Publikum nahezubringen (vgl. Coca 2006: 40). Feliu Formosa betonte dagegen die epische Struktur des Textes, die die Personen ins Verhältnis mit den historischen Ereignissen setzte (vgl. Formosa 2006: 36). Denn ausgehend von einem universalen Wert der Darstellung, einer Metapher von Revolution war die Inszenierung angelegt worden. Samsó, ein armer Obdachloser, unfähig sich irgendeiner Disziplin zu unterwerfen, lässt in einem konkreten Moment die Revolution triumfieren, während Nel, als Funktionär der Arbeiterbewegung versagt. Er wird zu einem Zeitpunkt nach der Revolution zu ihrem Organisator und Samsó kehrt zu seinem Schicksal des Hungrigen zurück. Für eine Aktualisierung fanden in der Aufführung des TNC Eingriffe in die Lexik und die Verwendung des Pronomen *tu* an Stelle von *vós* statt. Begründet wurde dies damit, die Handlung aus heutiger Perspektive glaubwürdiger erscheinen zu lassen (ebd.).

Ignasi Iglésias, der mit *La barca nova* 1999 ans TNC kam, war weder vom CDGC noch von der *Companyia Flotats* aufgeführt worden[390]. Somit war das theatrale Werk Iglésias eine Unbekannte auf den Bühnen der *Generalitat* geblieben, obwohl der nationale Theaterpreis für nicht verlegte Theaterstücke in katalanischer Sprache seinen Namen trug. Generell lobte die Kritik daher das Risiko der Wiederaufnahme und die Adaptierung von *La barca nova* durch Carles Batlle, die weniger effiziente dramatische Elemente aus der Darbietung gestrichen hatte. Exemplarisch führte Batlle an der Dramaturgie des Stückes die Grundlinien der Adaptierung von klassischen Werken am TNC vor, die auf dem Dokument *Proposta del TNC en relació al teatre clàssic català* von Joan Castells, Enric Gallén und ihm selbst basierten. Gleichzeitig handelte es sich dabei um eine Hommage auf Jordi Castellanos, der bereits im CDGC die Linie

---

Poliorama und das Stück wurde zum meist gespielten der Zeit. Es behandelte den kriegerischen und revolutionären Prozess in direkter Weise im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Theaterstücken (vgl. Foguet i Boreu 2006: 27). Damit gehörte es auch zu dem Typ Theater, den Manuel Valldeperes mit Erwin Piscator proklamierte: „una poderosa 'arma de lluita'", um eine neue Moral zu schaffen, die die Massen für die revolutionäre Sache orientierte (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 62).

[390] Laut Massip fand die letzte Inszenierung von *El cor del poble* von Iglésias 1970 am *Teatre Romea* statt (vgl. Massip 1999: 50). Joan Sagarra erinnerte sich nur an das Stück *Foc nou* als letzte Aufführung des Autors, das innerhalb der Feierlichkeiten zum 100. Jubiläum des *Teatre Romea* 1964 gezeigt wurde (vgl. Sagarra 1999: 2).

für das klassische katalanische Theater vorgegeben hatte:

> Els clàssics d'una llengua, d'una cultura, són aquells autors que acompleixen aquesta funció mig d'emblemes, mig de models, per als homes d'avui. Tota llengua, tota cultura, produeix al llarg del temps un conjunt d'obres literàries que van creant una manera de fer – en el tractament de la llengua, en la plasmació literària de la realitat local i universal, en la fixació de les idees – que es perpetua a través de les generacions següents fins a constituir uns eixos que, amb una dosi més o menys gran de veritat, reconeixem com a configuradors dels trets característics de la literatura i de la cultura nacional. (Castellanos 1992: 6)

Da jedoch Iglésias zu jenen Unbekannten des katalanischen Erbes gehörte, musste Batlle sowie vor ihm Ricard Salvat mit Salvador Espriu oder Joan Oliver mit Ramon Llull und Ausiàs March diese Vorbildwirkung erst erfinden. Castellanos bezeichnete diesen Vorgang folgendermaßen: „A mesura que evoluciona, tota cultura es projecta i es reconeix en el passat, perquè és l'únic espai en el qual pot objectivar-se, contemplar-se i entendre's" (ebd.) Im Gegensatz jedoch zu den Kulturen, die eine anerkannte prestigereiche Literatur aufzuweisen haben, war bei Minderheitenkulturen, wie der katalanischen, die Annäherung an die KlassikerInnen eine ambivalente. Die Mehrheit der Gesellschaft ignorierte sie, wies sie zurück oder schätzte sie gering (vgl. Batlle 1999: 14). Iglésias als dem Naturalismus verpflichteter Ibsenianer (ebd.: 15), der die soziale Situation der Fischer mit einem Familienkonflikt kombinierte, der an König Lear laut Batlle erinnerte (vgl. 21), verdiente noch eine andere wichtige Heraushebung, nämlich die gewählte Sprache. Sie wurde mit Hilfe des Linguisten August Rafanell für die Inszenierung adaptiert. Das gesprochene Katalanisch des Fischerdorfes Sant Pol de Mar, das Iglésias für das Stück gewählt hatte, um das Ambiente und die Glaubwürdigkeit der erzählten Handlung zu gewährleisten, wich stark von der normalisierten Version des Katalanischen von Pompeu Fabra ab. Iglésias hatte selbst in dem Dorf gelebt und die Sprache der Fischer von 1906 kopiert. Für die Restaurierung dieser verschwundenen Sprache oder dieses Dialektes, der nur noch in Spuren im kolloquialen Sprachgebrauch der Gegend erscheint, wurde auf die erste Auflage des Stückes von 1907 zurückgegriffen. Während die zweite Version von 1933 bereits die wichtigen Eingriffe und Reglementierungen der Sprachentwicklung des Katalanischen aufwies, konnte mit Hilfe der ersten Edition eine Rekonstruktion betrieben werden, die obwohl „indirecta i parcial" doch die Intention des Werkes, das Leben der Fischer in Sant Pol de Mar

abzubilden, betonte (vgl. Rafanell 1999: 31). Somit handelte es sich auch um eine Lektüre, die mit Hilfe der Sprache das Werk in seinem präzisen historischen Moment situierte und eine andere als nur eine am katalanischen Standard orientierte Bühnensprache proklamierte. Joan Castells, der Regisseur des Stückes, formulierte diese Neubewertung von Sprache und Stück: „'aquest llenguatge dóna una dimensió èpica a l'obra'" (Monedero 1999a: 50). Der kollektive und wissenschaftliche Wert von Sprache und Stück kam hier ins Spiel.

Mit *La dama enamorada* von Puig i Ferrater im selben Jahr wurde versucht, die eigenen KlassikerInnen durch ihren szenischen Wert wieder populär zu machen. Erzählt wird die auf autobiografische Erlebnisse zurückgreifende Geschichte einer Witwe, die einen Vagabunden im Alter ihres Sohnes in ihr Haus aufnimmt. Dieser verliebt sich in sie. Doch die Eifersucht des Sohnes und sein Selbstmord führen schlussendlich zur Trennung der Liebenden. Die Dramaturgie von Guillem-Jordi Graells griff auf die Originalversion von 1908 zurück, in der Abel, der junge Liebhaber präsent ist, als Lluïsa den Tod ihres Sohnes bemerkt. Sie bittet ihn zu bleiben mit der Konsequenz, dass ihre Liebe zwei Akte (4. und 5. Akt) lang schwindet. Die Version von 1924 hingegen lässt Abel am Ende des drittes Aktes gehen, bevor Lluïsa den Selbstmord entdeckt. Durch die vorgenommenen Interventionen von Graells wurde die Häufung von Katastrophen in der neuen Version vermindert, die Geschichte erschien somit glaubwürdiger durch die Beschreibung der Unmöglichkeit dieser Liebe in einem „neuen" letzten Akt (vgl. Graells 2001: 15). Ziel war es einen Klassiker, der vor 20 Jahren von der *Companyia Teatre l'Escorpí* am *Teatre Lliure* unter der Regie von Josep Maria de Sagarra zuletzt aufgeführt worden war, dem Publikum der Gegenwart näher zu bringen, mit dem Glauben an die Stärke seiner Figuren, der Ideen, Leidenschaften sowie der Konflikte.

Lo cor de l'home és una mar brachte 2002 zum ersten Mal Gedichte von Jacint Verdaguer auf die Bühne der *Sala Petita* zum Anlass seines 100. Todestages und als Beitrag des TNC zum Jahr Verdaguer*,* allerdings in einer reduzierten Darbietung an drei Montagen. Fünf InterpretInnen, drei Männer und zwei Frauen, sowie drei MusikerInnen repräsentierten die unterschiedlichen

Konstruktionen des poetischen Ichs nach der Dramaturgie von Pep Paré und Teresa Vilardell. In drei Akten wurde die Sehnsucht Verdaguers, ein Dichter zu sein, die Erfüllung dieses Wunsches mit der Niederschrift von *Atlàndida* und *Canigó* sowie die nachfolgende spirituelle Krise gezeigt. Der Wunsch zu schreiben, gipfelte im Epilog in der dichterischen Konstruktion eines Paradieses, das nicht mehr von dieser Welt war. Durch die Pluralität der InterpretInnen wurden auch szenische Darstellungen ermöglicht, wobei flüchtig Figuren aus dem Umfeld des Dichters auftauchten, die die Konstruktion des Ichs begleiteten.

Verdaguer wurde mit mehr als 400 Aktivitäten während des gesamten Jahres geehrt, wodurch gerade seine Bedeutung als nationaler Dichter hervorgehoben wurde. Die nationale Interpretation bei den Erinnerungsakten betonten Politiker verschiedener Parteien. Jordi Pujol hob Verdaguer als Modell für heutige Dichter hervor, die „'l'ànima del país'" interpretierten. Denn gerade für ein Land im Aufbau, sei eine emotionale Vision von Kollektivität vonnöten (vgl. Vilarrodà 2002: 2). Mit der Hervorhebung von Emotionalität, die für das Entstehen von Gemeinschaft konstitutiv ist, sah Pujol generell die Kulturarbeit des gesamten Landes gefordert. Dies beinhaltete auch ein pädagogisches Konzept. Intention der Veranstaltungen zu Verdaguer war es, den Dichter einem jungen Publikum bekannt zu machen. Doch die kurze Darbietungszeit der Inszenierung des TNC limitierte gerade eine pädagogische Absicht. Der Journalist Andreu Sotorra bekundete sein Unverständnis für diese Praxis. Denn einerseits brauchte das Stück die gleiche Vorbereitung wie eines mit einer längeren Aufführungszeit und andererseits benötigte das Publikum länger, um einen Autor kennenzulernen (vgl. Sotorra 2002).

Ebenfalls nur in drei Aufführungen trug das TNC zu den Feierlichkeiten des Jahres Ruyra bei. Carles Batlle und Pep Paré adaptierten *Un ram de mar* (2004) nach Erzählungen und ausgewählten theoretischen Textfragmenten zu ästhetischen Ansichten von Joaquim Ruyra für den kleinen Saal. Dieses Projekt entstand zum 100. Geburtstag der Publikation *Marines i boscatges*, dem Buch, das den Autor in ein Modell des Modernismus verwandelt hatte. Die DramaturgInnen entsprachen der Notwendigkeit klassische AutorInnen auf die

Bühne zu bringen, auch wenn es sich um nicht dramatische Werke handelte. Sie befanden sich außerdem in der Fortführung einer generellen Regiepraxis, narrative Literatur für die Bühne zu adaptieren, die im CDGC mit *El viatge o els cadàvers exquisits* (1989) von Manuel Vázquez Montalbán, inszeniert von Ariel García Valdés, begonnen hatte. Verwischt konnten damit auch die starren Grenzen zwischen den Kunstrichtungen werden, wie dies schon bei der Inszenierung von Verdaguer der Fall war. Als Ziel der Aufführung erklärte der Regisseur Joan Castells:

> Aquesta escenificació de textos de Ruyra vol proporcionar un espai públic per a l'ús de la paraula i utilitza el treball de l'actor per reconstruir teatralment el goig de llengua i de pintura que destil·la la seva prosa. El nostre desig és d'oferir-vos un tast que obri la gana de llegir l'obra del mestre. (Castells 2004: 5)

Nicht nur der linguistische Reichtum der Sprache von Ruyra oder die Vorschläge der szenischen Elemente wie Stimmen, Licht, Ton und Musik sollten durch eine möglichst neutrale Bühne verstärkt werden, sondern es war Aufgabe der Inszenierung einen Autor einem Publikum bekannt zu machen und es zum Lesen anzureizen. Das TNC betonte damit seinen Bildungsauftrag für das erwachsene Publikum, wenn auch nur in wenigen Gelegenheiten.

Selektiv wurden KlassikerInnen in der Direktionszeit von Reixach gezeigt, die entweder bereits zum bestehenden Kanon einer nationalen Dramatik gehörten oder die erst zu entdecken und neu zu lesen waren. Dabei ging es weniger um offizielle Lesarten im Sinne einer nationalen Literatur für ein aufzubauendes Land, sondern mehr um das Bemühen theatrale Geschichten zu erinnern, oft auch visuell zu erleben oder mit unterschiedlichem Erfolg kennenzulernen.[391]

7. 3. 3. Universale Dramatik

Universale Theaterliteratur in eigener Produktion oder in Koproduktion wurde von Beginn an in katalanischer oder kastilischer Sprache am TNC in allen Sälen gezeigt. Die spanischen Klassiker Lope de Vega mit *Fuente Ovejuna* (2005) und Calderón de la Barca mit *El alcalde de Zalamea* (2000)[392] wurden auf

[391] Eine Diskussion über das Gelingen einer Relektüre der katalanischen Theatertradition findet weiter unten statt.

[392] *El alcalde de Zalamea* war eine Koproduktion mit der *Compañía Nacional de Teatro Clásico* INAEM unter der Regie von Sergi Belbel.

Kastilisch aufgeführt und als Bühnensprache aller anderen Stücke Katalanisch verwendet. Dies entsprach den Ideen der Sprachpolitik seit Beginn der Demokratie, die katalanische Sprache in einem hohen kulturellen Niveau zu verwenden, um ihr Prestige zu verleihen. Bereits John London zeigte in seinem Artikel „*What is Catalan Drama? Language and Identity in Contemporary Catalan Theater: 1939-96"*, dass die Übersetzung von Theaterstücken auf Katalanisch ab den 40er Jahren dazu beitrug, die Sprache als Arbeitssprache zu reetablieren und sie nicht nur als folkloristische Tradition zu behandeln (London 1998: 7). Übersetzungen waren für die katalanische Literatur seit dem 19. Jahrhundert von Bedeutung. Meistens übersetzten SchriftstellerInnen ohne eine besondere Ausbildung selbst, um das Beste der fremdsprachigen Literatur ins Land zu bringen. Das katalanische Theater hatte sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts mit Hilfe der Orientierung an einem ausländischen Kanon modernisiert, von dem es sich aber gleichzeitig zu sehr abhängig machte und ohne selbst ein ausreichendes Vertrauen durch das Publikum zu erfahren (vgl. Casacubeta/Foguet/Gallén et al. 2011: 30). Das *teatre independent* arbeitete mit einer Reihe von Übersetzungen, die auch nach 1980 in Anspruch genommen wurden. Dieser Tradition folgte das TNC: Bei den Übersetzungen wurde sowohl auf alt bewährte, wie die Shakespeare-Übersetzungen von Josep Maria de Sagarra aus den 40er Jahren, zurückgegriffen als auch neue Arbeiten bekannter Übersetzer wie Feliu Formosa oder unbekannterer in Auftrag gegeben. Zu den jüngeren ÜbersetzerInnen zählten Carlota Subirós und vor allem Joan Sellent aus dem Englischen oder Sergi Belbel[393] und Jordi Galcerán aus dem Italienischen. Euripides, Shakespeare, Molière, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Goldoni, Pirandello, Filippo, Ibsen, Wedekind, Kafka, Brecht, Dürrenmatt, Thomas Bernhard, George Tabori, Camus, Marivaux, Michel Vinaver, Tschechov, Arthur Miller, Edward Bond, David Mamet, David Harrower, Howard Barker, Martin Mc Donagh, Ben Hecht, Charles MacArthur, Dušan Kovačević und Christo Boitschev kamen unter der Leitung von Reixach zur Aufführung[394]. Insgesamt handelte es sich um 33 Stücke internationaler Herkunft, von denen 19 Stücke von AutorInnen des 20. Jahrhunderts stammten.

[393] Sergi Belbel übersetzt außerdem aus dem Französischen und auch seine eigenen auf Katalanisch geschriebenen Theaterstücke auf Kastilisch, das seine Muttersprache ist.

[394] Eine Liste der Stücke, AutorInnen, RegisseurInnen und ÜbersetzerInnen universaler Literatur findet sich im Anhang.

Die Gegenüberstellung von universaler und lokaler Dramatik entsprach laut Reixach nicht nur einem notwendigen Gleichgewicht eines europäischen Nationaltheaters, sondern auch einer inhärenten Neugier des katalanischen Publikums, das erfahren wollte, was außerhalb seiner sprachlichen Grenzen produziert wurde (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Denn schließlich stellte sich Barcelona als Hauptstadt Kataloniens traditionellerweise Richtung Europa orientiert dar, auch in Abgrenzung zu dem auf die iberische Halbinsel konzentrierten Madrid. Doch in der Darstellung Reixachs, wie er Vorschläge für das verantwortliche *Comité de lectura* machte, zeigten sich nicht zuletzt seine eigenen Ambitionen, neue internationale Dramatik zu entdecken, in verschiedene Theater zu reisen und Ansatzpunkte zu finden, die der eigenen Realität nahe standen. Ausgewählt wurde nach dem Kriterium „que ens podiem sentir identificats" oder um auf die Frage antworten zu können „què podiem xuclar" (ebd.) Als Beispiel für eine thematische Identifizierung erwähnte Reixach den Serben Dušan Kovačević mit seinem Stück *El professional*. Dabei handelt es sich um das historische Resultat einer Diktatur, das trotz seiner Unterschiedlichkeit zur katalanischen Realität gemeinsame Konnotationen zeigen konnte. Doch nicht nur der Inhalt war für die Auswahl entscheidend, sondern auch die innovative Form, die das TNC für Neil LaBute oder David Mamet votieren ließ (ebd.).

Aus dem englischsprachigen Raum wurden drei Shakespeare-Stücke[395] in den Spielplänen von 1998/1999 bis 2001/2002 und acht Stücke von GegenwartsautorInnen bis 2005/06 gezeigt. Von ihnen stellt David Harrower[396] gemeinsam mit David Greig[397] die Vertreter einer neuen schottischen Dramatik dar, die in Katalonien in einer gewissen Frequenz an öffentlichen Theatern gezeigt wird. David Mamet[398] als einer der gezeigten amerikanischen AutorInnen erfährt vor allem im *Teatre Lliure* eine kontinuierliche Aufführung in

[395] Es handelte sich dabei um *Mesura per mesura* (1999), *La comèdia dels errors* (2000) und *Coriolà* (2002). Die Aufführungen von *Mesura per mesura* und *Coriolà* fanden im großen Saal statt, während *La comèdia dels errors* im kleinen Saal gezeigt wurde.

[396] *Ganivets a les gallines* (2001) von David Harrower ist im ländlichen schottischen Raum angesiedelt und zeigt den Lernprozess einer Frau, die sich mit Hilfe ihrer Liebe zu einem Müller eine neue Welt von Worten erschließt. Das Stück wurde im TNC in der *Sala Tallers* aufgeführt.

[397] David Greig kam 2011 mit *L'Arquitecte* an das *Teatre Lliure Montjuïc* unter der Regie von Julio Manrique, dem neuen Leiter des *Teatre Romea* ab der Spielsaison 2011/12.

[398] *El criptograma* (1999) von David Mamet kam unter der Regie von Sergi Belbel in die *Sala Petita.*

Barcelona sowie Neil LaBute[399] in der *Sala Beckett*. Howard Barker steht in der politischen Tradition des englischen Theaters der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zu der AutorInnen wie Wesker, Pinter, Churchill, Berkoff, Arden, Bond und Hare zählen (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002e: 3). Von ihm wurde *Escenes d'una execució* (2002) in der *Sala Petita* gezeigt. Martin McDonagh[400] präsentiert ein englischsprachiges Theater, in dem Themen der Globalisierung und nationaler Identität im Zentrum stehen. In *El tinent d'Inishmore* stellt er Terrorismus und Gewalt zur Erreichung von Zielen als Komödie dar. Der aus England stammende Autor wird in Irland stark rezipiert, denn McDonaghs Stücke zeigen generell die Gefahren der Globalisierung, die Schäden, die dadurch an der nationalen Identität entstehen und rekonstruieren kritisch den Prozess der Nationenbildung (vgl. Reinelt 2008: 233 f.) Domènec Reixachs Interesse an den Themen einer Minderheitenkultur und ihrer Identität veranlasste ihn auch zu mehreren Reisen ans irische Nationaltheater, *The Abbey Theatre.* Dieses wollte den irischen BürgerInnen das nationale Leben repräsentativ vor Augen führen und versuchte eine eigene irische Dramatik im Unterschied zur englischen zu kreieren (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Weiters kamen Edward Bond mit *Estiu* (2001), Arthur Miller mit *Panorama des del pont* (2006) und *Primer Plana* (2003) von Ben Hecht und Carles MacArthur ins TNC. Das letzt genannte Stück, uraufgeführt 1928 in New York, ist vor allem durch seine Verfilmungen u. a. von Howard Hawks und Billy Wilder bekannt, dessen ProtagonistInnen Jack Lemon und Walter Mathau waren. Als bitterböse Komödie stellt es die Zeitungswelt Chicagos der 20er Jahre dar, die nicht nur eine Realität auf dem Titelblatt abbilden, sondern sie auch selbst schaffen. Unter der Regie von Sergi Belbel erschien *Primera Plana* in der *Sala Gran*.

Das italienische Theater war mit der populären Achse Goldoni[401], Pirandello[402] und De Filippo präsent. Davon inszenierte Sergi Belbel in der *Sala Gran L'estuieig* (1999/2000) von Carlo Goldoni und *Dissabte, diumenge i dilluns*

[399] Neil LaBute war beim Projekt T6 vertreten und zeigte *Excés* (2003) in der Übersetzung von Carlota Subirós.

[400] Bei Martin McDonagh handelt es sich um einen jener jungen AutorInnen, die im Rahmen des *Royal National Theatre* gefördert werden konnten (vgl. Billington 1997: 121).

[401] Für *L'estiueig* (1999) von Goldoni, übersetzt von Jordi Galceran, bekam Belbel den *Premi Nacional de Teatre* von der *Generalitat de Catalunya* für seine Inszenierung.

[402] Bei *Els gegants de la muntanya* (1999) von Luigi Pirandello handelte es sich um eine Zusammenarbeit mit dem *Odeón Théâtre de l'Europe* von Paris unter der Regie von Georges Lavaudant.

(2002/2003)[403] von Eduardo de Filippo. Belbel begründete mit einer realistischen Szenerie, eleganten Kostümen und raumfüllenden Figurenbewegungen auf der großen Bühne seinen Ruf als bewährter Regisseur des großen Saales. Es handelte sich um eine Mischung zwischen Kommerzialität und anspruchsvoller Inszenierung, die von Feliu Formosa als notwendige für die Dimensionen des Raumes beschrieben wurde (vgl. Interview Formosa 2/12/2010). Das in der *Sala Gran* präsentierte Theater bezeichnet Sergi Belbel somit als „teatre popular", das einer großen Zahl des Publikums gefällt: „Agrada i interessa tant al catedràtic de filosofia, com a la senyora peixatera del mercat, com al jubilat, com al jove, com a… és una sala amb la que intento trencar una mica fronteres i barreres" (vgl. Interview Belbel 14/12/2010). In *Dissabte, diumenge i dilluns* bildete Belbel die solide dreiteilige Struktur des Dramas in drei Akten mit Einführung, Höhepunkt und Auflösung an drei Tagen in einem Theater „a la italiana" auf der Bühne des großen Saales ab. Mit dem Spiel der Räume gab der Regisseur eine Lektion über das Theater selbst und zeigte das Stück in der Tradition des populären Theaters mit seinem lokalen Figurenpersonal und sprachlichen Besonderheiten.

Neben den bereits im *teatre independent* wichtigen AutorInnen des deutschsprachigen Raums wie Bertolt Brecht[404], Friedrich Dürrenmatt[405] und Franz Kafka[406] kamen auf die Bühne des TNC Frank Wedekind mit *Lulu* (2001), Thomas Bernhard mit *La plaça dels herois* (2000) und George Tabori mit *Les variacions Goldberg* (2001)[407], der bereits im CDGC präsent gewesen war. Das TNC führte zwei Stücke von Henrik Ibsen auf, nämlich *Solness, el constructor* (2000) und *Casa de les nines* (2004), zwei Stücke von Anton P. Tschechow,

[403] Das Stück wurde so erfolgreich vom Publikum aufgenommen, dass es den *Premi Ciutat de Barcelona* 2003 sowie acht *Premis Butaca* erhielt und den großen Saal vollkommen füllte. 2004 wurde es wieder in den Spielplan genommen (vgl. Feldman 2009: 168).

[404] *La Mare Coratge i els seus fills* (2001) von Bertolt Brecht wurde in der Sala Gran gezeigt.

[405] *Ròmul El Gran* (2005) von Friedrich Dürrenmatt wurde in der *Sala Petita* aufgeführt. Das Stück wurde vor allem durch die Inszenierung des *Théâtre National Populaire* unter der Leitung von Georges Wilson als Art antikolonialistischer *Ubu* bekannt (vgl. Salvat 2010b: 209). Für Salvat galten viele Stücke Dürrenmatts als obligatorisch für ein Volkstheater: „Dürrenmatt és un dels autors més importants, potser el més teatral que ha donat el teatre internacional després de la mort de Brecht" (ebd.).

[406] Die Textmontage mit dem Titel *Començament sense fi* (2003) von Franz Kafka unter der Regie von Georges Lavaudant und der Dramaturgie von Jean-Christophe Bailly wurde in der *Sala Petita* gezeigt.

[407] *Les variacions Goldberg* war eine Koproduktion mit dem *Kronos* Theater und wurde unter der Regie von Àlex Rigola aufgeführt.

Ran de camí (2002)[408] und *Les tres germanes* (2005)[409] sowie *El coronell ocell* (2000)[410] des bulgarischen Autors Christo Boitschev, das den Krieg am Balkan zum Thema hat. Nur ein Stück des klassischen Griechenland kam in einer Adaption von Michel Vinaver zur Aufführung: Er kombinierte *11 setembre 2001* und *Les troianes* (2002) von Euripides, die beide von Krieg und Zerstörung sprechen. Auffallend ist die geringe Präsenz von französischen AutorInnen in Eigen- oder Koproduktionen[411], die jedoch durch die Politik der Einladung von französischen Theatergruppen und RegisseurInnen[412] ausgeglichen wurde. So kam Georges Lavaudant[413] immer wieder als französischer Regisseur, der in der Tradition des *Théâtre Nacional Populaire* von Jean Vilar steht, ans Theater sowohl in eigenen Produktionen des TNC als auch mit Gastspielen. Diese Tradition wurde mit der Inszenierung von *El misantrop* von Molière 2011 unter der Intendanz von Sergi Belbel weitergeführt.

7. 3. 4. Theater für die ganze Familie: Marionettentheater, Zirkus

Als erstes Marionettentheater kam *Marionetas sobre l'aigua* (1998) von Cia. Thang Long aus Vietnam zum 25. *Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona* in den großen Saal. Mit einer Koproduktion mit dem *Centre de Titelles de Lleida Mowgli, l'infant de la jungla* (1998) begründete das TNC sein Interesse für das Kindertheater. 12 Jahre später zeigte dasselbe Stück mit ausverkauften fünfzehn Vorstellungen im Februar und März 2011

[408] Dieses Stück Tschechows wurde zu seinen Lebzeiten nicht aufgeführt, da es von der russischen Zensur verboten worden war. Das TNC repräsentierte mit der Aufführung 2002 die erste katalanische Version der Unterwelt und Außenseiter der russischen Gesellschaft (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002b: 3).

[409] Im Rahmen des Gedenkjahres zum 100. Todestag von Tschechow 2005 wurden in der Eingangshalle an fünf aufeinander folgenden Samstagen Aufzeichnungen von fünf berühmten RegisseurInnen von *Les tres germanes* gezeigt: Giorgio Strehler, Peter Brook, Peter Stein, Eimuntas Nekrosius und Georges Lavaudant (vgl. Departament de Cultura 2006: 263).

[410] *El coronell ocell* war eine Koproduktion mit der *Companya La d'Hac* unter der Regie von Rafael Duran.

[411] Aufgeführt wurden ein Stück von Molière, zwei Stücke von Camus und ein Stück von Marivaux: *L'escola de les dones* (2003) von Molière, *La caiguda* (2002) von Albert Camus, koproduziert mit dem *Moma Teatre* von Rodolf Sirera, *Calígula* (2004) von Albert Camus, koproduziert mit dem Fòrum Barcelona 2003 und Les falses confidències (2005) von Pierre de Marivaux in Zusammenarbeit mit dem *Gran Teatre de Liceu*.

[412] Eingeladene Gruppen werden unter dem Kapitel Dezentralisierung erwähnt und zeigen, wie spanische, französische, irische, englische, kanadische, deutsche, österreichische oder litauische Produktionen das Angebot des Welttheaters erweiterten.

[413] Georges Lavaudant gehörte zu den Mitarbeitern von Roger Planchon am *Théâtre de la Cité* von Lyon. Von 1996 bis 2008 war er Intendant des *Théâtre de l'Odéon* de París.

unter der Amtszeit von Sergi Belbel, wie sehr sich das *Theater für die ganze Familie* im TNC im Laufe der Zeit etabliert hatte. Das *Centre de Titelles de Lleida* war 2011 zum fünften Mal am TNC präsent: 2000 führte es *El Retaule de Nadal* von Joan-Andreu Vallvé auf und 2003 *Hansel i Gretel*, eine Oper mit Marionetten nach dem Märchen der Brüder Grimm und der Musik von Engelbert Humperdinck. Der bekannte katalanische Marionettentheaterspieler Jordi Bertran zeigte seine Marionetten *Narcís* (2003) in der Sala Petita. 2004 wurde *El Nacional petit* ins Leben gerufen und führte La *Ventafocs (Potser sí, potser no)* (2004) von Josep Maria Benet i Jornet als Puppentheater des *Teatre Nu* auf, das eine neue Version der Eigenschaften von Aschenputtel erzählte. Bereits 1920 hatte Josep Maria Folch i Torres den Mythos von Aschenputtel auf die Bühne gebracht, an die Benet i Jornet in gewisser Weise erinnern wollte, da er den Namen Poncellina für die Protagonistin beibehielt (vgl. Miralles 2004: 10). Es folgten *Les aventures extraordinàries d'en Massagran* (2005) von Josep M. Folch i Torres. Diese 1909 als Auftragswerk der *Biblioteca Patufet* entstandene katalanische Kinderliteratur griff auf das Modell von Robinson Crusoe zurück, ohne jedoch den Reifungsprozess des Protagonisten in den Vordergrund zu stellen, sondern vielmehr die außergewöhnlichen Abenteuer, die Massagran auf eine menschleere Insel oder die Küste Afrikas führen. In den 80er Jahren erschien eine Komikkollektion im Verlag *Casals*, die das Interesse auf das exotische Ambiente legte (vgl. Pérez Vallverdú 2005: 25).

Die Zirkustradition wurde in einer Koproduktion mit dem TNC und *Monti Cia.* mit *Utopista* (1999) eröffnet. Es folgten *A banda* (2000) von *Ateneu Popular 9 Barris* und *Fa, Mi, Re* (2002) von Tortell Poltrona des *Circ Crac. El país sense nom* (2002) des *Roseland Musical* versuchte mit Magie, Farben und Masken den Tanz dem jungen Publikum anzunähern.

7. 3. 5. Tanz, Musik, Oper und Musicals

Tanzvorstellungen und Theaterperformance wurden in allen drei Sälen in den ersten Spielsaisonen gezeigt. In vielen Fällen handelte es sich um die Darbietung von eingeladenen Gruppen, in anderen um Koproduktionen des TNC mit einheimischen Tanzgruppen, wie z. B. *Danat Dansa, Cia. Mudances,*

Gelabert-Azzopardi Cia. de Dansa oder *ITDansa-Jove Companyia de l'Institut del Teatre,* aber auch ab 1999/2000 um Koproduktionen mit internationalen und nationalen Festivals und Theatern. Pina Bausch und Philippe Decouflé wurden mehrmals ans TNC geladen sowie unterschiedliche Ballettgruppen.

Das Projekt TDansa führte die Figur der am Theater beheimateten Tanzgruppe ein, die mit der Sala Tallers über einen eigenen Aufführungsort verfügen sollte. Als erstes Ensemble etablierte sich die *Companyia de dansa Sol Picó* am TNC. Sie führte *Bésame el cactus* (2002), *La dona manca o Barbi-Superestar* (2003) und *Paella mixta* (2004) auf. Die *Companyia Senza Tempo* zeigte *El jardí inexistent* (2004). 2004 wurde die *Companyia Marta Carrasco* residierende Tanzgruppe. Es präsentierten sich innerhalb des Projekts Marta Carrasco mit *Eterno? Això sí que no!* (2004) und *Ga-gà* (2005) sowie ITDansa mit *Paisatges* (2005). 2006 wurde *Àvida Vida* von *Color Dansa*, *Testimoni de llops* von Mal Pelo und *J'arrive* von Marta Carrasco gezeigt.
Während der Amtszeit von Reixach wurden zwei Musicals koproduziert, *Mals d'amor d'una gata francesa* und *Mar i Cel,* sowie Heiner Goebbels mit zwei Musicals, *Schwarz auf Weiss* und *Max Black*, eingeladen. Außerdem wurde eine Oper von Händel gezeigt. Die von Orozco angeführten Musicals *Guys and Dolls* und *El Somni de Mozart* gehörten zur Amtszeit von Flotats. Reixach hatte in einem Interview mit ihr erklärt, das TNC von Moden wie der Musicalproduktion und dem kommerziellen Markt fernhalten zu wollen (vgl. Orozco 2007a: 291).

2002 öffnete das TNC die *Sala Gran* auch als Konzertbühne mit dem Zyklus *La cançó a escena.* Dabei handelte es sich um eine Idee, die sich Domènec Reixach von den französischen Bühnen abgeschaut hatte und mit großem Erfolg am TNC einführte. Zur Aufführung kamen *Clàssics i no* (2002) von Raimon, *Caloma* (2003) von Maria del Mar Bonet, *Tríada* (2003) von Lluís Llach, *Els temps ja han canviat. Cançons lliures* (2004) von Quico Pi de la Serra und *Només han passat cinquanta anys* (2004) von Joan Isaac. Musik und Oper sollten ab Ende 2004 nur mehr Ausnahmen in den Spielplänen sein. Als Begründung wurde die Ausstattung der Säle, die für Konzerte nicht geeignet war, genannt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2004b: 19). 2005 fanden ein

Konzert von Raimon mit dem gleichnamigen Titel *Raimon* und 2006 *Mô* von Joan Manuel Serrat statt. Eine gemeinsame Programmierung von Theater, Tanz und Musik in einem Haus findet sich vor allem in den verschiedenen deutschen Stadttheatern, die sich mit einer solchen Dreiteilung die Interessen des Publikums sichern.

7. 3. 6. Dezentralisierungstendenzen des TNC

Dezentralisierung eines Theaters bedeutet einerseits die Verbreitung seiner Produktionen oder Koproduktionen in anderen Spielstätten als den eigenen, andererseits entspricht die Dezentralisierung szenischer Künste vermehrten Koproduktionstätigkeiten und Einladungen von Theater, Tanz, Musical, Oper, Objekttheater oder Zirkus zur Ausstellung in den eigenen Räumen eines Theaters. Als einzige eingeladene katalanische Theatergruppe, deren Stück auf einem literarischen Text beruhte, trat *El Teatre del Sol* aus Sabadell 2001 in der *Sala Tallers* mit *La bona persona de Sezuan* auf (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2001c: 2). Ansonsten dominierte das internationale Theater mit eingeladenen literarischen Theaterstücken. Dagegen finden sich eine Reihe von Koproduktionstätigkeiten und Einladungen zur Ausstellung von Tanztheater, Musicals, Marionettentheater oder multidisziplinären Stücken sowohl katalanischer als auch internationaler KünstlerInnen. Gefördert wurde ab 2004 eine vermehrte Koproduktion des TNC mit den neuen Zentren der Kreation und Produktion, die die Regierung des *Tripartit* in den *Comarques* errichtete, mit den öffentlichen Theatern im Rest Spaniens und internationalen Institutionen. 2006 wurde eine Übereinkunft unterschrieben, die die Tourneen der Produktionen des TNC an den Theatern der *Comarques* erleichtern sollte (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006b: 10).

Eingeladene internationale und kastilischsprachige Theatergruppen mit ihrem auf literarischen Texten beruhenden Theater kamen aus unterschiedlichsten Ländern und aus Madrid ans TNC. Als Mitglied der *Convenció Teatral Europea* war damit eine Mischung von Produktionen in unterschiedlichen Sprachen am Haus zu sehen. Alle Aufführungen wurden im Original gezeigt und auf Katalanisch übertitelt. Die kastilischsprachigen Texte wurden ohne Übertitelung

dargeboten. Es handelte sich dabei sowohl um aktuelles europäisches Theater, als auch um klassische Darbietungen: Robert Lepage zeigte *La Géometrie des Miracles* auf Französisch. Das Stück geht von zwei Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts aus, dem Architekten Frank Lloyd Wright und dem Philosophen George Ivanovitch Gurdieff. Roger Planchon[414] kam mit der französischen Darbietung von *L'avare* von Molière (1999), das innerhalb des Festivals Theater der Welt von Berlin 1986 entstanden war. *El Centro Dramático Nacional de Madrid* gastierte mit *La Fundación* (1999) von Antonio Buero auf Kastilisch am TNC. Auf Französisch wurde vom *Odéon-Théâtre de l'Europe L'Orestie* (2000) unter der Regie von Georges Lavaudant präsentiert. Auf Englisch führte *The Abbey Theatre* aus Irland *Translations* (2001) von Brian Friel auf, dessen Thematik der nationalen Identität und des Verschwindens einer Sprache großes Interesse hervorrief (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 224). Die *Companyia Meno Fortas* zeigte *Hamlet* (2003) von William Shakespeare in litauischer Sprache. Im Rahmen des Kulturforums 2004 gastierte Frank Castorf mit *Forever Young* nach einer Adaptierung von *Sweet Bird of Youth* von Tennessee Williams auf Deutsch im TNC. Heiner Goebbels brachte mit dem *Théâtre Vidy-Lausanne Eraritjaritjaka. Musée des phrases* (2005) nach Texten von Elias Canetti auf Französisch zur Aufführung. Die *Compañía Nacional de Teatro Clásico* führte *El castigo sin venganza* (2005) von Lope de Vega auf Kastilisch auf und das *Odéon-Théâtre de l'Europe* zeigte *La Rose et la hache* (2005) von William Shakespeare basierend auf Carmelo Benes Version von *Ricard III* unter der Regie von Georges Lavaudant[415] auf Französisch. Die *Royal Shakespeare Company* spielte *The Canterbury Tales* (2006) von Geoffrey Chaucer auf Englisch.

Die Tourneepolitik des TNC[416] begann mit eigenen Produktionen und

[414] Roger Planchon gründete 1957 das *Théâtre de la Cité* in Villeurbanne in der Nähe von Lyon, das innerhalb der theatralen Dezentralisierung in Frankreich zum neuen Sitz des *Théâtre Nacional Populaire* wurde. Sein soziokulturelles Engagement ging auf dieTradition von Firmin Gémier und Jean Vilar zurück, Theater für das populäre Publikum nach einem Brechtschen Modell zu gestalten (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 1999a: 4).

[415] Carmelo Bene schrieb und inszenierte eine Version von *Ricard III* 1977, die Georges Lavaudant als Verantwortlicher des *Centre Dramatique des Alpes* in Grenoble wieder aufgriff. Er benannte das Stück *La Rose et la hache.* Mit dem Titel zitierte er den Philosophen Cioran, der das Theater von Shakespeare als das Zusammentreffen einer Rose und einer Axt definierte (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2005d: 5)

[416] Eine Auflistung der Tourneen der ersten 10 Spielsaisonen sind in Teatre Nacional de

Koproduktionen ab der ersten Spielsaison und intensivierte sich mit dem Betrieb ab 1998/1999. Herauszustreichen sind die klassischen katalanischen und universalen Eigenproduktionen, wie *Els gegants de la muntanya* (1999)[417] von Luigi Pirandello, *La comèdia dels errors* (2000)[418] und *Coriolà* (2002)[419] von William Shakespeare, *La dama enamorada* (2001)[420] von Joan Puig i Ferreter, *Terra baixa* (2000) und *La filla del mar* (2002)[421] von Àngel Guimerà, *El Café de la Marina* (2003)[422] von Josep M. de Sagarra, *Fuente Ovejuna*[423] (2005) von Lope de Vega oder *Les tres germanes*[424] (2005) von Anton Tschechow. Die Stücke konnten in den katalanischen *Comarques*, in Andorra und Mallorca, als den katalanischsprachigen Gebieten außerhalb Kataloniens, im Rest Spaniens oder sogar in Paris gezeigt werden. Bei der Gegenwartsdramatik, die außerhalb des TNC präsentiert wurde, ist *Escenes d'una execució* (2002) von Howard Barker zu erwähnen, das auf Katalanisch und Kastilisch in ganz Spanien auf Tournee ging (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2003a: 11). Außerhalb des TNC wurden auch *El professional* (2005) von Dušan Kovačević sowie die Produktionen des T6 *Uuuuh!* (2005) von Gerard Vàzquez oder *El mètode Grönholm* (2003) von Jordi Galceran gezeigt. Galcerans Stück erreichte durch seinen kommerziellen Erfolg im privaten Theater unabhängig von der Aufführungspolitik des TNC weltweite Verbreitung.

Koproduktionen, die große Tourneeaktivitäten aufwiesen, waren *F@ust versió 3.0* (1998) von *La Fura dels Baus*[425]*, El lector por horas* (1999)[426] von Sanchis

---

Catalunya 2006a, S. 493 zu finden.

[417] *Els gegants de la muntanya* wurde mit 12 Aufführungen am *Théâtre de l'Odéon* in París gezeigt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 492).

[418] *La comèdia dels errors* kam als Produktion des TNC von Ende Abril bis Juni 2000 in elf verschiedene Theater der *Comarques* (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2000a: 7).

[419] *Coriolà* kam in zehn weiteren Theatern in Katalonien zur Aufführung (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002g: 7).

[420] *La dama enamorada* wurde in neun Theatern Kataloniens sowie in Andorra und Alcúdia auf Mallorca aufgeführt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002a: 2).

[421] Die Tournee von *La filla del mar* umfasste 22 Orte Kataloniens, Andorra und Palma de Mallorca (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2002f: 4), während *Maria Rosa* nur neun Theater in Katalonien erreichte (vgl. ABC, Anonym 2004: 39).

[422] *El Café de la Marina* erreichte 14 Orte in Katalonien (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2003b: 11)

[423] *Fuente Ovejuna* ging in Katalonien als auch im restlichen Spanien auf Tournee und wurde von September bis Oktober im *Teatro Pavón* in Madrid gezeigt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2005c: 11).

[424] *Les tres germanes* wurde in elf weiteren Theatern Kataloniens aufgeführt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2005c: 11).

[425] Bei *F@ust versió 3.0* handelte es sich um ein Stück, das am Ende der Theaterleitung von Flotats entstand und während der Intendanz von Reixach auf Tournee ging.

Sinisterra, *Ricardo i Elena* (2000)[427] und *Sama Samaruck Suck Suck* (2002) von Carles Santos, *El alcalde de Zalamea* (2000) von Pedro Calderón de la Barca*, La caiguda* (2002) von Albert Camus sowie *Mar i Cel* (2004) von *Dagoll Dagom.* In der Spielsaison 2005/2006 kam es zu einer vermehrten Tourneeaktivität des TNC, begründet in der proklamierten neuen Etappe des TNC ein dynamisches und dezentrales Element der Theaterwelt Kataloniens zu werden (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2004b: 17).

Um die szenischen Künste einer größeren Zahl von BürgerInnen näher zu bringen, wurde der Spielplan 2004/2005 zum ersten Mal neben dem traditionellen Akt zu Beginn der Saison im Theater selbst auch in anderen katalanischen Städten wie Reus, Lleida, Girona, Manresa und La Seu d'Urgell präsentiert (vgl. Teatre Nacional de Barcelona 2005a: 11). Auf staatlicher Ebene sollte ein Abkommen mit dem INAEM die Beziehung zwischen dem TNC und den verschiedenen Produktionszentren des *Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música* intensivieren (vgl. Teatre Nacional de Barcelona 2005b: 11).

7. 3. 7. Kritik am TNC

Laut der Grundsatzerklärung von 2004 sollte die autochthone „klassische" Dramatik einen Referenzpunkt und ein Modell für das katalanische Theater darstellen (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2004b: 15). Diese Aufgabe des TNC wurde bei den *I Jornades de debat sobre el repertori teatral català* in einem Arbeitsdokument der katalanischen Philologie der *Universitat Autònoma de Barcelona* 2004 folgendermaßen bewertet:

> Inicialment, el Teatre Nacional de Catalunya va fixar-se com a una de les comeses essencials la revisió del repertori català. El reflex pràctic d'aquest objectiu s'ha traduït en una programació raquítica, absenta de risc, cenyida a una visió reduccionista i acomodatícia de la tradició teatral (limitada als valors instituïts i acceptats – Sagarra, Rusiñol, Guimerà – o a repertoris manllevats de models anteriors – Agrupació Dramàtica de Barcelona, Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual) i a una fórmula d'actualització escènica edulcorant i digestiva,

[426] Aufgrund des großen Erfolgs machte das Stück von Sanchis Sinisterra eine Tournee in der Spielsaison 1999/2000 von fünf Monaten durch ganz Spanien (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 1999b: 2).

[427] *Ricardo i Elena* wurde im Juni 2000 in Paris sowie in Reus und Tarragona gezeigt (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2000f: 7).

> basada – tot sovint – en l'efecte visual més que no pas en la revisió rigorosa dels textos. (Aulet/Foguet/Santamaria 2006: 187 f.)

Kritisiert wurde die wenig risikoreiche Auswahl der Stücke der katalanischen Tradition, die auch eine Orientierung an der ADB oder EADAG aufwiesen, sowie eine überwiegend kommerzielle Inszenierung. Reixach verteidigte sich damit, dass er die Geschichte des Hauses über mehrere Jahre hinaus schreiben wollte:

> La meva idea era que durant els primers anys d'un Centre Dramàtic com el TNC, abans d'anar a fer la prova d'autors que ja no van triomfar a la seva època, havíem de fer un acte de justícia i estrenar amb gent com Sagarra, Guimerà i Ignasi Iglésias. Els hi devem. (Interview Reixach 5/05/2011).

Andere AutorInnen als das erwähnte Triumvirat von Sagarra, Guimerà oder Iglésies sollten mit der Zeit eingeführt werden (ebd.). Was die katalanische Theatertradition ausmacht, über die hier diskutiert wurde[428], wird noch komplizierter, wenn diese Fragen im Kontext der *Països Catalans* betrachtet werden. Denn so wie Rodolf Sireira erklärte, hatten viele der bei den *I Jornades de debat sobre el repertori textual català* erwähnten Namen von TheaterautorInnen für ein valencianisches Publikum keine Aussagekraft (vgl. Aulet/Foguet/Santamaria 2006: 137). Welche zu den katalanischen AutorInnen zählten, deren Erbe bewahrt werden musste und welche die Formel für deren theatrale Inszenierung war, darüber herrschte auch mit Ricard Salvat keine Übereinstimmung. Salvat führte in einem Artikel in der Zeitung *Avui* eine Liste von Namen[429] an, die an einem Nationaltheater zu berücksichtigen seien und schloss mit der Forderung:

---

[428] Auf den *I Jornades de debat sobre el repertori teatral català* war auf die Notwendigkeit hingewiesen worden, eine Kommission zu bilden, die eine Basis für ein *Repertori Teatral Català* (RTC) kreiieren sollte. Dabei dachte Alex Broch an UniversitätsprofessorInnen, WissenschaftlerInnen, DramatikerInnen sowie SpezialistInnen verschiedener Epochen, Abschnitte, Gattungen und AutorInnen. Beabsichtigt wurde ein konsensuell erstelltes und generell offenes Repertoire, das für die Lösung von Problemen bei der Programmierung zu dienen hatte, um den Rückgriff auf die immer gleichen AutorInnen zu vermeiden (vgl. Aulet/Foguet/Santamaria 2006: 156). Anders gesagt, sollte ein solches katalanisches Repertoire nicht als Kanon verstanden werden, sondern als ein Instrument und eine Ressource, die zur Verfügung gestellt wurde. Meines Wissens wurde diese Initiative nicht weiter verfolgt.

[429] Ricard Salvat zählte folgende AutorInnen auf: „Ens referim, entre d'altres, a Joan Ferrandis, als actes sagramentals publicats per Timoneda, a Francesc Fontanelles, a Joan Ramis, a Jaume Tió, al Rector de Vallfogona (Francesc Vicenç Garcia), a Josep Robrenyo, a Pitarra, a Josep Pous i Pagès, a Josep Carner, a Ferran i Carles Soldevila, a Carme Monturiol, a Maria Lluïsa Algarra, a Salvador Espriu, a Joan Oliver, a Mercè Rodoreda, a Manuel de Pedrolo, a Maria Aurèlia Capmany, a Joan Brossa, a Josep Palau i Fabre, a Rafael Tasis, a Odó Hurtado, i a tants i tants d'altres, sense oblidar Josep M. Espinàs, Blai Bonet o Baltasar Porcel." (Salvat 2004: 19)

> Un teatre català ha de ser el mirall d'un poble i l'expressió del nivell creatiu d'un país sense exclusions de cap mena. Tots pertanyem a aquest país i tots tenim el mateix dret a expressar la nostra visió de la història i de la cultura en les institucions que aquest país ha creat amb diner públic. (Salvat 2004: 19)

Damit kritisierte er die Kehrseite der neuen Institutionen, die obwohl sie unter günstigsten Bedingungen arbeiten konnten, doch auch ihre eigenen Ausschlüsse produzierten und damit teilnahmen an den restriktiven Konzepten von Sprache, Literatur und Kultur. Unermüdlich wies Salvat daraufhin, welche Version der Welt unberücksichtigt blieb:

> […] no s'ha fet repertori. És gravíssim que no s'hagi muntat cap tragèdia grega ni tampoc autors elisabetheans ni tampoc alemanys com Goethe, Schiller o Lessing; no s'ha fet cap Strindberg però tampoc no han donat a conèixer quina és la veritable dramatúrgia última a nivell internacional, a part de Neil La Bute i David Harrower que sí que em semblen dos autors interessants. No s'ha fet cap autor jove alemany ni de l'Europa de l'Est. I no parlem dels autors que vénen 'més enllà del mar…', uso l'expressió encunyada per Nicola Savarese. (Ragué-Arias 2006: 3)

Das Repertoire, das Salvat meinte, entspricht hier dem theatralen Kanon, der auf einem Nationaltheater seiner Meinung nach zu erscheinen hatte. Pluralität und Vielfältigkeit eines solchen hingen von dem Expertenwissen der Fachleute, den finanziellen Möglichkeiten und damit der Anzahl der inszenierten Stücke sowie den ästhetischen Vorlieben der Verantwortlichen ab. Von Anfang an hatte Domènec Reixach eine Reihe von MitarbeiterInnen um sich gesammelt, die in verschiedenen RatgeberInnenfunktionen tätig waren. Im *Consell d'assessorament artístic* von 2006 finden sich bekannte Namen, wie Sergi Belbel, Ignasi Camprodon, Jordi Carillo, Toni Casares, Jordi Castellanos, Joan Font, Feliu Formosa, Esteve Miralles oder Sol Picó. In früheren Jahren tauchen weiters Carles Batlle, Calixto Bieito, Joan Castells, Enric Gallén, Salvador Oliva, Magda Puyo, Ramon Simó, Borja Sitjà, Carlota Subirós oder Emili Teixidor auf (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006a: 508 f.). Ihre unterschiedlichen Stimmen beeinflussten die Wahl und Lektüre der Werke sowie die Ausschlüsse, von denen Ricard Salvat sprach. Sie definierten das TNC als Spiegel einer Gesellschaft, der blinde Flecken aufwies, da sie, wie Carles Batlle in einem Gespräch versichterte, die Zugangsweise zu den AutorInnen der jüngeren Tradition, wie Pedrolo oder Capmany, nicht fanden und sie deswegen für eine Programmierung nicht vorschlugen. Jordi Coca, Wissenschaftler, Theaterdirektor und Schriftsteller bezeichnete diese Vision eines Theaters als

„model de Teatre Nacional estalinista (manipulador de la història) que ens va imposar CiU de la mà de Domènec Reixach." (Coca 2007: 48).

Dass das TNC die Aufgabe hatte, eine Tradition nicht nur von Texten, sondern auch von RegisseurInnen, BühnenbildnerInnen oder SchauspielerInnen zu bewahren, sah auch Hermann Bonnín und erwähnte ein existierendes „patrimoni humà i viu" (Arquillué/Bonnín/Mestres et. al. 2006: 123), auf das geachtetet werden musste. In diesem Sinne beklagte Ricard Salvat, dass das Theater unter Reixach gerade nicht das Theater aller sei (vgl. Salvat 2004: 19). Gemeint war das Nichtvorkommen auch der eigenen Person, der großen Ungerechtigkeit nicht selbst Theaterdirektor des TNC gewesen zu sein. Diese Ungerechtigkeit birgt laut Reixach jede Institution in sich und kann nur durch den Wechsel der Verantwortlichen ausgeglichen werden (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Seine subjektive Sicht verteidigte der Theaterintendant mit der Verantwortlichkeit für sein Projekt:

> Jo considero que un director d'un establiment ha de tenir tota libertat per poder programmar segons els seus criteris i que els polítics per si no fa bé canviar-lo quan acaba el seu mandat, no se'l renova […] i s'hi dona l'oportunitat a un altre però que mentre tu estàs endavant i tens un projecte i defenses aquest projecte, l'has de crear amb els criteris que tu creus. (ebd.)

Lluís Pasqual, der selbst sechs Jahre lang künstlerischer Leiter eines Nationaltheaters, des *Centro Dramático Nacional*, in Madrid gewesen war, verwies trotz persönlicher Sichtweisen, wie ein Nationaltheater zu führen sei, auf die prinzipielle Offenheit und den öffentlichen Charakters eines solchen Projekts:

> [...] un teatre nacional és un teatre de servei públic, alimentat pels diners que dóna la societat. No ha de ser el teatre d'una persona, encara que aquesta persona imprimeixi la seva visió, el seu caràcter, la seva forma de veure el món o el teatre. No pot ser que la casa prengui la forma d'algú. Cal que es canvii... (Pasqual 1993: 69)

Die Form, die Domènec Reixach dem TNC auferlegt hatte, stellte der Theaterleiter in der Einleitung des Buches zum zehnjährigen Bestehen des TNC dar. Von 150 Stücken, die fast 1.300.000 ZuschauerInnen angelockt hatten, betonte er die 50 der gezeigten Werke, die katalanischer Provenienz

waren. Damit hatte Reixach seine Linie, für das katalanische Theater[430] zu votieren, fortgesetzt, die er schon als künstlerischer Direktor des CDGC eingeleitet hatte (vgl. Reixach 2006b: 22). Er versicherte, dass er während seiner Intendanz von 1998/99 bis 2005/06 versucht hatte, eine breit gefächerte Programmierung mit ästhetischer Pluralität in drei Sälen anzubieten, wie dies einer Gesellschaft entsprach, auf deren soziale Vielfältigkeit einzugehen war:

> Perqué avui a Catalunya no podem parlar d'un sol públic, com tampoc no es pot parlar d'una societat homogènia. Hem programat amb la intenció que el TNC fos un teatre obert i participatiu i hem adreçat les nostres propostes als diferents sectors de la societat perquè tothom trobés una raó per acostar-se al teatre i el pogués sentir com a seu. No sé si ho hem aconseguit, però puc assegurar que tant jo com els meus col·laboradors hem treballat de valent en aquesta direcció, amb la legitimitat que ens donava la responsabilitat assumida i amb tota la llibertat per destriar i escollir. (ebd.: 23)

Intention war es das Theater einem breiten Publikum anzunähern und nicht nur dem Teil, den Flotats laut Reixach mit seiner Programmierung angesprochen hatte, obwohl die Publikumsrate unter Flotats hoch war (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Laut einigen KritikerInnen handelte es sich beim Publikum der ersten beiden Spielsaisonen gerade um einen international offeneren oder weniger katalanistischen, wie Carlson in seiner Übersicht zu europäischen und außereuropäischen Nationaltheatern suggeriert (vgl. Carlson 2008: 31). Was hier übersehen wird, ist, dass internationale Programmierung nicht mit einer offeneren Haltung gleichgesetzt werden kann, wenn in den Debatten selbst eine Aufarbeitung der eigenen Tradition verlangt wird.[431]

Reixach begründete seine Führung des Hauses mit den hohen Kosten des Projekts, die für die Programmierung ausschlaggebend waren. Er bemühte sich Kritiken zu entgegnen, die ihm gerade dies vorwerfen konnten, für viel Geld Theater für wenig Leute zu machen (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Der Erfolg, der sich im Laufe der Zeit durch die steigenden Besucherzahlen[432] abzeichnete, wurde durch SchauspielerInnen, die sowohl im Fernsehen als

[430] Unter diesem Begriff fasst Reixach hier sowohl klassische Dramatik als auch Gegenwartsdramatik, die auf Texten und auf verschiedenen Disziplinen beruht, zusammen.

[431] Siehe dazu die Debatten zu den *I Jornades de debat sobre el repertori teatral català* in Aulet/Fouguet/Santamaria (2006).

[432] Die Auslastung des Theaters erreichte 2002/03 einen Durchschnitt von 73,5% und zeigte deutlich „'que el teatre públic ha ofert un programa d'èxit que compleix els objectius culturals, socials i polítics'" (Porter 2003: 41).

auch im Theater auftraten, verstärkt. Das durch die beliebten *telenoveles* entstandene Starsystem konnte vom TNC genützt werden, da die Popularität der Gesichter, die durchschnittliche StadtbewohnerInnen in den Serien darstellten, das Publikum auch ins im Vergleich zum Fernsehen elitärere Theater zog. Diese Verschränkung mit den Massenmedien, die für Reixach in einem Nationaltheater Platz haben musste (ebd.), trug ihm von Seiten Ricard Salvats Kritiken ein, der sich über den „tò televisiu" (Ragué-Arias 2006: 3) beklagte, ohne tatsächlich kulturelle Visionen zu finden. Lourdes Orozco als vehemente Kritikerin des TNC wies außerdem auf die Werbe- und Wettbewerbsfunktion hin, die bekannte Gesichter für öffentliche Theater[433] ausüben (vgl. Orozco 2007a: 103). Sie sieht im TNC ausschließlich eine theatrale Verwirklichung der Ideologien der konservativen CiU, die gerade nicht verschiedene Sektoren des Publikums ansprachen, jene „policulturalidad de la ciudad" (ebd.: 117)[434]. Das Nationaltheater stellt für sie ein bloßes Werkzeug im Prozess der Rückeroberung einer katalanischen Identität dar, deren Hauptaugenmerk auf der katalanischen Sprache und nicht auf der kastilischen lag: „El TNC deberá entenderse como la pieza central en la planificación teatral que la Generalitat creó para Cataluña, y como el reflejo de las intenciones de la política teatral nacionalista de esta institución." (Orozco 2007a: 104).

Von Reixach wird die politische Projektion eines katalanistischen Theaters bis heute nicht als Nachteil für ein Nationaltheater gesehen, da das Publikum im Laufe der Zeit diesen Institutionen Recht gegeben hat, wie die Besucherzahlen auch anderer öffentlicher Institutionen (*Palau de la Música* oder *el Teatre Liceu*) bezeugen. Das Ansteigen des Katalanismus sei schließlich auch Resultat der

[433] Allerdings treten bekannte FernsehschauspielerInnen nicht nur in öffentlichen Theatern in Katalonien auf, sondern auch in privaten. Ein illegaler Wettbewerbsvorsprung öffentlicher Institutionen gegenüber privaten scheint damit abgeschwächt. Begründet ist diese Engagementpolitik auch durch den relativ kleinen Markt für katalanische SchauspielerInnen. Ein ähnliches Phänomen lässt sich bei DrehbuchschreiberInnen für das Fernsehen beobachten, bei denen es sich ebenfalls um bekannte TheaterschriftstellerInnen handeln kann, die somit von ihrem Schreiben leben können.

[434] Domènec Reixach war sich der Multikulturalität des Landes durchaus bewusst, wie eine Initiative von 2003 zeigt, die als ein neues Ziel des TNC das Publikum der ImmigrantInnen ansprechen wollte: „En aquest sentit, el director del teatre va explicar que tot i que el projecte és molt incipient, de moment ja s'han començat a posar en contacte amb ONGs, l'Ajuntament i Benestar Social per tal d'acostar-se a aquests col·lectius i 'oferir-los espectacles que els pugin interessar'." (Porter 2003: 41) Allerdings blieb das Projekt ohne klar erkennbare Auswirkungen in der Auswahl der Stücke, wenn nicht das Stück *Forasters* (2004) von Sergi Belbel oder *Temptació* (2004) von Carles Batlle mit dem Thema der Fremden in diese Richtung gelesen werden will.

spanischen Politik gegenüber Katalonien (vgl. Interview Reixach 5/05/2011), die noch immer von einem starken spanischen Nationalismus und einer Marginalisierung der katalanischen Kultur dominiert wird. Reixach legitimiert mit dieser Argumentation das katalanische Nationaltheater an sich, denn je mehr ZuschauerInnen ins TNC kommen, desto mehr rechtfertige sich auch ein eigenes Theaterprojekt[435]. Die Akzeptanz des Publikums, das einen Teil der katalanischen Bevölkerung repräsentiert, kann so mit der Zustimmung zum deklarierten Projekt Katalonien gleichgesetzt werden. Ein postuliert katalanisches Theaterprojekt scheint ein breites soziales Spektrum der Bevölkerung anzusprechen. Bruce McConachie weist in seiner Analyse zur Geschichte der Nationaltheater in Europa darauf hin, dass durch die Überflutung der Massenmedien Minderheitennationen innerhalb von größeren Nationalstaaten das Gefühl haben können, ihren spezifischen Konsumbedürfnissen würde nicht entsprochen. Damit einher geht ein verstärkter Wunsch nach dem Konsum eigener Kulturprodukte, die mit der historischen Kultur zu tun haben (vgl. McConachie 2008: 59). In diesem Sinne steht der Erfolg der regionalen Identitäten und der Konsum ihrer Produkte in einem unmittelbaren Verhältnis auch zur vielzitierten Globalisierung, deren NutznieserInnen nicht nur TheaterdirektorInnen sind.

Die Kritik von Orozco bezieht sich meiner Meinung zu ausschließlich auf die symbolische Funktion des Konstrukts einer katalanischen Identität und vergisst die künstlerischen oder sozialen Ambitionen und Aktivitäten des TNC. Reixach konnte sich die Realisierung des Projekts TNC in einem konkreten Raum zu Nutze machen, ohne jedoch auf die Suche nach den unterschiedlichsten Möglichkeiten des Theaters zu verzichten, auch wenn diese Suche nicht alle einschließen konnte und wollte. Generell kann dem Theater auch nie lokale Verwurzeltheit oder theatrale Eigenarten abgestritten werden, da es sich im Hier und Jetzt bewegt und sich in Bourdieus Habituskonzept konstituiert, wie das spezifische Publikum des TNC zeigt. Peter von Becker schrieb in seinem Artikel

[435] Sergi Belbel definiert den katalanischen Nationalismus in Zusammenhang mit der Nobelpreisrede von Mario Vargas Llosa, verliehen 2010, als einen, der gerade nicht ausschließt und somit nicht in Richtung Totalitarismus und Faschismus geht. Für ihn handelt es sich um ein Gefühl zu einer Kollektivität zu gehören, die ihre Rechte fordert. Denn diese machen die Identität einer Reihe von Menschen aus, ohne anderen etwas Böses zu wollen (vgl. Interview Belbel 14/12/2010).

zum Entstehen des TNC:

> El teatre necessita aquest espai i aquest cercle de públic addicte. Això provoca que el teatre sigui sempre un fenomen local i no obstant es produeix aquest meravellós miracle de la metamorfosi, ja que el teatre, quan té prou força i energia dramàtica, ens impacta per la seva universalitat i s'arriba a comprendre fins i tot sense conèixer la llengua […] Actualment és impossible ser un creador sense servir-se d'influències forasteres. El teatre és un medi interdisciplinari que lliga diversos components entre els quals hi ha idees polítiques, filosòfiques i sociològiques. Tots aquests elements es troben en el teatre i el converteixen en un focus de diferents forces i fenòmens a l'interior d'una societat. És per això que aquests fenòmens han de néixer i s'han de reflectir en un lloc determinat. […] el concepte de teatre nacional ha de significar *el nostre teatre, el nostre propi teatre*; és a dir, un teatre amb una determinada inconfusibilitat, que expressa una identitat pròpia. La literatura dramàtica és universal, però la forma de representar-la és completament individual. (Becker, von 1997: 115 f.)

Das Theater bleibt der Ort, an dem sich die Gesellschaft mit ihrem eigenen Bild konfrontieren kann, in Hinblick auf die Geschichte des Landes, die Bevorzugung oder das Kennenlernen des dramatischen Erbes, die Einflüsse der verschiedenen Disziplinen oder Kulturen, die Produktionsverhältnisse oder das Verständnis zu öffentlichen Geldern. Welche Beschränkungen dieser Selbstbespiegelung und -befragung auferlegt werden oder wie sehr sich das Theater den verschiedensten Sprachen, Künsten, Menschen und Verhältnissen öffnet, macht die subjektive Konzeption eines Nationaltheaters aus. Die konkrete Arbeit am katalanischen Nationaltheater zeigt seine Vielfältigkeit und sein Forschungsinteresse, das durch seine Option, für das auf dem Text basierende katalanischsprachige, universale und weniger kastilischsprachige Theater, zu votieren, jedoch nicht einfach als konservativ oder nationalistisch abgestempelt werden kann. Eine solche Kritik greift zu kurz in der Positionierung dieses Theaters und seiner Sprachpolitik.

7. 4. Die Programmierung und Positionierung des TNC unter Sergi Belbel

Seit der Spielsaison 2006/07[436] führt der Dramatiker, Regisseur und Übersetzer[437] Sergi Belbel das *Teatre Nacional de Catalunya,* der ab 1998

[436] Die Bilanz nach zehn Jahren TNC wird mit 170 Stücken, einer Auslastung von 68,11 % und mehr als eineinhalb Millionen ZuschauerInnen in den drei Sälen angegeben. In anderen Theatersälen sahen zusätzliche 700.000 ZuschauerInnen Produktionen oder Koproduktionen des TNC (vgl. López Rosell 2006).

[437] Sergi Belbel übersetzte aus dem Französischen Racine, Molière, Marivaux, Georges Perec, Bernard-Marie Koltès, Normand Chaurette oder Jean-Michel Ribes sowie aus dem Italienischen Goldoni und Eduardo De Filippo (vgl. Madariaga 2006: 9). Die Tätigkeit als

Mitglied im *Consell Assessor Artístic* des TNC war und so wie Reixach auf Zusammenarbeit im Team setzt. Die Wahl seiner Person charakterisiert eine kontinuierliche Linie in der Leitung des Theaters für ein Projekt, das auf längere Zeit und Evolution angelegt ist. Denn im Vergleich mit anderen europäischen Nationaltheatern ist das katalanische Vorhaben ein junges, das sich zu entwickeln hat. Auf die Frage, was von seinen Vorgängern im aktuellen TNC noch übrig geblieben ist, ist die Antwort Belbels eine eindeutige. Mit einem „punt de grandiositat" definiert Belbel die S*ala Gran,* als einziges, aber dafür gewichtiges Erbe von Flotats, das es in die Konzeption des Theaters zu integrieren gilt (vgl. Interview Belbel 14/12/2010). Eine klare Übereinstimmung in der Gestaltung des Theaters gibt es dagegen mit Domènec Reixach. Fortgesetzt werden die erklärten Ziele des Theaters: Bewahrung und Diversität des klassischen Erbes, die Förderung neuer Kreationen, die Intention Schauraum der besten internationalen Theater zu sein, die Darbietung von Musik, Familientheater oder Tanz und auch die verschiedenen Rahmenaktivitäten des TNC. Dazu gehörten schon unter Reixach *Col·loquis*, *Trobades amb l'autor*, die Vereinigung *Amics del TNC*, Publikationen, Dienste für Unternehmen, Präsenz im Internet oder das *Servei educatiu*, das mit dem Programm *Òpera a secundària* 2006/07 (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2006c: 22) ergänzt wurde. Eine 2008 entstandene DVD mit dem Titel *El misteri del teatre* zeigt für Schulen den Prozess der Kreation eines Schauspiels (vgl. Teatre de Catalunya 2008d: 18).

Mit dem Amtsantritt Belbels veränderten sich die Beginnzeiten des Theaters. Sie wurden auf acht Uhr abends vorverlegt, wobei es sich ausdrücklich, um einen Versuch handelte, der jederzeit wieder korrigiert werden konnte (vgl. López Rosell 2006). Die früheren Aufführungszeiten sollen mit den Arbeitszeiten besser kombinierbar sein. Für AbonnentInnen werden *Assaigs oberts* zu ausgewählten Stücken angeboten, um den Proben beiwohnen zu können. Konferenzen außerhalb der Räumlichkeiten des TNC werden fortgesetzt. In der *Biblioteca de la Barceloneta – La Fraternitat* und in der *Facultat de Geografia i Història* der *Universitat de Barcelona* fanden Debatten zu den im Rahmen des

---

Thetarintendant sieht er als temporale Angelegenheit im Gegensatz zu seiner künstlerischen Arbeit (vgl. Sardà 2007: 57) und damit als gewissen Dienst an der Allgemeinheit, da sie ihn von seinem kreativen Schaffen abhält (vgl. Interview Belbel 14/12/2010).

T6 gezeigten Stücken von Albert Mestres und Mercè Sarrias 2007 statt. Pressekonferenzen an jenen Orten, auf die sich die jeweiligen Stücke beziehen, wurden in der Saison 2010/11 in dem Stadtviertel Gràcia von Barcelona und in Lleida abgehalten[438]. Dieser Gang des TNC nach außen spiegelt eine Kommunikation mit dem sozialen Umfeld wieder, die auch auf ästhetischer Ebene in der neuen katalanischen Dramatik gefördert wird. Um die Zugänglichkeit des TNC für alle zu erweitern, gibt es Audiobeschreibungen in Kooperation mit der Organisation ONCE für Blinde[439] zu den Stücken von Rodoreda, Brecht, Shakespeare, Shaw und Molière (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2007b: 18, vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2009a: 15, vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2011c: 9) sowie das allgemeine Programm 2010/11 in Brailleschrift. Die verschiedenen baulichen Unannehmlichkeiten für gehbehinderte Personen versucht ein persönliches Begleitservice zu mildern. Seit der Spielsaison 2010/11 ersetzt ein neues digitales Programmheft *La revista del TNC* die bisherigen *Quaderns,* das einerseits Einsparungen ermöglicht, andererseits umfangreicher gestaltet werden kann (vgl. Interview Belbel 14/12/2010).

Für Sergi Belbel bedeutet ein öffentliches Theater generell eine notwendige Aufgabe für eine Gesellschaft:

> D'aquesta manera es preserva el patrimoni cultural del país. Mitjançant el teatre públic ens podem dedicar a rescatar autors oblidats de la nostra tradició, autors que la gent no sap qui són. Si estiguéssim en un sistema liberalista, evidentment un rescat d'un autor de finals del segle XIX i principis del XX no seria possible, perquè la gent no sap qui és i no vindrien a veure'l. (ebd.)

Die Bewahrung eines kulturellen Erbes, erklärt Belbel in dem Interview mit ihm, wäre in einem ausschließlich privaten Bereich und besonders für eine Kultur wie die katalanische ohne eigenen Staat schwierig zu realisieren, sei es aus ökonomischen Überlegungen oder aus Gründen des Publikumsgeschmacks. Denn nur durch öffentliche Finanzierung können für ein größeres Publikum auch unbekannte Namen, wie Ambrosi Carrion, wiederentdeckt werden.

[438] Bei den beiden Stücken handelte es sich um *Vimbodí vs. Praga*, das an den *festes de Gràcia* inspiriert ist und um *Pedra de tartera*, das in der *Comarca* Pallars, in einem Gebirgstal der Region Lleida, spielt.

[439] Bereits unter Reixach kam es zu einer Zusammenarbeit mit der ONCE. Produziert wurden Audiobeschreibungen für die Stücke *Mar i Cel* von Àngel Guimerà, *Les tres germanes* von Anton Tschechov oder *Fuente Ovejuna* von Lope de Vega (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2004c: 13).

„Espriu, Brossa, Oliver, Ambrosi Carrion… Cada any hi ha un autor d'aquests oblidats o maleïts que tenim molta cura de que hi entrin." (ebd.) Diese Sorgfalt, die hier an den Tag gelegt wird, antwortet auch auf die Kritiken in den Repertoiredebatten, eine größere Vielfältigkeit und vergessene TheaterautorInnen zu zeigen. Katalanische Dramatik bleibt das neuralgische Zentrum des Theaters in Bezug auf das künstlerische Konzept, ohne dabei andere wie die kastilische geringschätzen zu wollen (vgl. López Rosell 2006). Generell legt der Theaterintendant Wert auf eine Förderung der Firgur des/r Autor/in auf der Bühne. Es gilt ein qualitätsvolles Theater zu entwickeln, das jedoch Tanz und multidisziplinäre Stücke nach den Richtlinien des Dokuments *Nova Etapa* am TNC nicht unberücksichtigt lässt (Teatre Nacional de Catalunya 2004b: 15f.). Klar ist außerdem, dass ein Verschwinden des katalanischen Nationaltheaters 2010 ohne große Proteste nicht möglich wäre. Denn für den Theaterintendanten befindet sich das TNC in einer Konsolidierungsphase (vgl. Interview Belbel 14/12/2010). Trotz der immer wieder auftauchenden Polemiken, die Belbel eher dem viel zitierten *autoodi* der KatalanInnen, der überkritischen Haltung gegenüber dem Eigenen, zuschreibt, sieht der Direktor die Assimilation des kritisierten Projektes, dessen Dimensionen zu Beginn übertrieben schienen, sowohl vom Theatersektor als auch vom Publikum vollzogen. Nie in Zweifel gezogen hatte er selbst die Notwendigkeit eines katalanischen Nationaltheaters aufgrund des künstlerischen Bestrebens, das in Katalonien existiert (ebd.):

> És a dir, sí que es necessita un Teatre Nacional perquè és un país que té una vocació de cultura, la llengua és un instrument importantíssim i que estigui a la base d'un teatre és realment important. A més, a Catalunya hi ha espectadors, hi ha una petita tradició, hi ha el teatre amateur, que ha estat un moviment importantíssim a tots els pobles i ciutats de Catalunya… Però el que es va criticar va ser la desmesura de la infraestructura. A posteriori es va veure que era factible i que la gent començava a anar al TNC, donant sentit a aquesta infraestructura. En els últims anys s'ha anat normalitzant la situació i s'està oblidant la polèmica. (ebd.)

Sergi Belbel, der von der linksgerichteten Dreiparteienregierung eingesetzt wurde, bleiben zum Zeitpunkt des Interviews zwei Jahre in seiner Amtszeit. Eine Entlassung durch die neue konservative Regierung ist daher wenig wahrscheinlich auch aufgrund der guten Annahme durch das Publikum. Die politische Unabhängigkeit seines Theaterprojekts wird außerdem durch eine Klausel im Vertrag gewährleistet:

> No hi ha cap influència política en el TNC. Quan em van nomenar l'any 2006, jo ho vaig deixar molt clar, perquè jo no pertanyo a cap tendència política. Jo tinc la paraula 'llibertat artística' en el contracte. Si tinc una ingerència directa jo puc plantejar la meva dimissió. (ebd.)

So wie vor ihm Reixach, der sich ebenfalls von jeder politischen Intervention in seiner Programmierung distanzierte, gibt es für Belbel wenig Gefahr des unmittelbaren politischen Eingriffs. Allerdings können finanzielle Beschneidungen[440], wie sie seit der Spielsaison 2010/11 vor allem mit der neuen alten Regierungsübernahme der CiU in Katalonien stattfinden, die Programmierung wesentlich beeinflussen.

7. 4. 1. Sprachpolitik des TNC

In einem Interview mit Lourdes Orozco, die auf die Übernahme der Sprachpolitik im Kulturbereich und damit auf die positive Diskriminierung katalanischsprachiger Stücke gegenüber kastilischsprachigen hinwies, antwortete Sergi Belbel:

> I believe that Catalan is Catalonia's language, even though I wouldn't call myself a nationalist. I am a linguist and I don't want to witness the disappearance of a language. A language is a sign of identity and we should look after it. (Belbel 2007b: 414)

Die Sorge um das Überleben der katalanischen Sprache bestimmt damit weiterhin die Aufführungssprache des TNC und macht die Basis des Theaters aus (vgl. Interview Belbel 14/12/2010). Im Jahresbericht des *Departament de Cultura* von 2009 wird bei den Zielen des Theaters davon gesprochen, den Gebrauch des Katalanischen in den szenischen Künsten inner- und außerhalb des Sprachgebietes anzuregen (vgl. Departament de Cultura 2010b: 214). Dieses eindeutige Votum bedeutet jedoch nicht, das Kastilische auszuschließen.[441] Der Platz für kastilischsprachiges Theater am

[440] Für das TNC ist für die Spielsaison 2011/12 eine Reduzierung von 18,7 % seines Budgets vorgesehen. Gemeinsam mit dem *Teatre de Liceu* verliert das Nationaltheater, in absoluten Zahlen gesehen, die meisten Subventionen. Die starke Betroffenheit des TNC durch die Kürzungen der neuen Regierung lässt sich dadurch erklären, dass das Theater in der Finanzierung fast ausschließlich von der *Generalitat* abhängt (vgl. Cuadrado 2011: 51).

[441] In einer Statistik des *Departament de Cultura* wurde die Verteilung der Sprachen für das Jahr 2007 mit folgenden Zahlen angegeben: 62,1% Katalanisch, 13,8 % Kastilisch, 3,5 % andere Sprachen und 20,7 % gestisches Theater oder Tanz (vgl. Departament de Cultura 2008: 173). 2008 gingen die Zahlen von Katalanisch und Kastilisch etwas zurück,

Nationaltheater, das unter Reixach mit eingeladenen und selbst produzierten Stücken von spanischen KlassikerInnen, wie Calderón de la Barca oder Lope de Vega[442] und GegenwartsautorInnen, die auf Kastilisch schreiben, wie Sanchis Sinisterra oder Isabel Díaz, begonnen hatte, wurde fortgesetzt und durch drei öffentliche Theatergruppen[443] in den ersten beiden Spielsaisonen von Belbel ausgeweitet. Auch GegenwartsautorInnen wie Eva Hibernia mit *Una mujer en transparencia* (2008) und *La América de Edward Hopper* (2009) innerhalb des T6 führte im TNC unter der Direktion von Belbel auf Kastilisch auf, obwohl die Ausrichtung des T6 klar auf katalanischsprachiger Produktion liegt. Generell wollte Belbel in dem erwähnten Interview mit Lourdes Orozco Kastilisch auf den Bühnen in Katalonien weder als Ausnahme noch als Norm sehen. Für das öffentliche Theater war folgendes wichtig: „However, public theatres in Catalonia should programme in Catalan in the same way that public theatres in the Spain programme in Castilian." (Belbel 2007b: 414) Denn nur in Katalonien kann eine Programmierung auf Katalanisch an öffentlichen Theatern normal sein, wenn, wie nicht zu vergessen ist und worauf Benet i Jornet verwies, Theater auf Katalanisch außerhalb seiner linguistischen Grenzen kaum existiert[444] und dies ebenso als natürlich gilt (vgl. Interview Benet i Jornet

---

während der Tanz und das gestische Theater sowie andere Sprachen anstiegen: 59,3% Katalanisch, 11,1 % Kastilisch, 7,4 % andere Sprachen und 22,2 % gestisches Theater und Tanz (vgl. Departament de Cultura 2009: 207). 2009 sanken die Aufführungen auf Kastilisch auf 3,8% der Stücke (vgl. Departament de Cultura 2010b: 216). Die Jahresberichte des *Departament de Cultura* beziehen sich auf die Kalenderjahre und nicht auf die Spielsaisonen. Die Abnahme der kastilischsprachigen Stücke ist durch die unterschiedliche Zusammenarbeit mit spanischen Theatern zu erklären.

[442] Im Juni 2005 betrachtete Planella die Aufführung von Lope de Vega im Vergleich mit dem Nichtvorkommen bestimmter katalanischer AutorInnen als Zensur: „[…] no solament hi ha hagut censura en temps de la dictadura franquista, sinó que també n'hi ha hagut i n'hi ha més enllà d'aquesta època. Es tracta d'una censura que ja no és prohibitiva sinó que consisteix a no donar suport o difusió a determinats autors o, simplement, a no programar-los en el teatre públic. [Considero] un tipus de censura el fet que el TNC programi clàssics castellans com Fuente Ovejuna i no s'hi hagi estrenat mai l'obra d'autors contemporanis com Maragall, Espriu, Rusiñol, Pedrolo, Brossa, Oliver, Llorenç Villalonga, Rodolf Sirera o Palau i Fabre." (Planella 2005: 539) Außer Pedrolo und Palau i Fabre wurden bis zur Spielsaison 2011/12 alle erwähnten AutorInnen am TNC inszeniert.

[443] Eingeladen wurden das *Teatro de La Abadía* mit *Play Strindberg* (2007) von Friedrich Dürrenmatt unter der Regie von George Lavaudant, die *Compañía Nacional de Teatro Clásico* (CNTC) mit *Don Gil de las calzas verdes* (2007) von Tirso de Molina und das *Centro Dramático Nacional* (CDN) mit *El rey Lear* (2008) von William Shakespeare in der Version von Juan Mayorga. Damit waren die beiden wichtigsten spanischen öffentlichen Theater, das CNTC und das CDN sowie das *Teatro de La Abadía* der *Comunitat de Madrid* am TNC präsent. Zur Politik der Einladung des spanischsprachigen Theaters siehe auch weiter unten unter Kapitel Tourneepolitik und Dezentralisierung.

[444] Es ist vielleicht auch Zeichen einer gewissen Normalisierung des linguistischen und künstlerischen Austauschs mit den öffentlichen und halböffentlichen Theatern Madrids, dass 2008 die Aufführung von *La plaça del Diamant* im *Teatro Valle-Inclán*, das mit dem

12/04/2011). Ein öffentliches Theater und besonders ein Nationaltheater legitimiert sich schließlich über seine territoriale oder sprachliche Identifikation. Generell durchzieht ein pragmatischer Ansatz die Überlegungen zur Sprache von Belbel am TNC, wie David George herausstreicht (vgl. George 2010: 169). Zu überlegen bleibt jedoch, wie die Mulitikulturalität Kataloniens in der kulturellen und sprachlichen Programmierung Eingang finden kann:

> 'As far as immigration from other cultures is concerned, I recognise that this is a topic we often discuss and some of the plays we have premiered are connected to that, but I would say that this is an unresolved issue not only for the TNC but for the great majority of the theatres in the country.' (ebd.: 170)

Die Frage, ob und in welchem Ausmaß eine Bühnensprache an einem nationalen Theater dominieren soll, bewegt im europäischen Vergleich auch andere Nationaltheater in ihren linguistischen Identifikationsbestrebungen. Im *Soumen Kansallisteatteri*, dem Nationaltheater Finnlands wird die zweite Sprache des Landes Schwedisch überhaupt nicht genützt. Begründet wird dies mit der Existenz eines zweiten schwedischen nationalen Theaters, dem *Svenska Teatern*, das ausschließlich in seiner Sprache programmiert. Die Grenzen der Sprachen sind hier tatsächlich Scheidegrenzen, die zu einer Separation führen, die Belbel für Katalonien als nicht günstig ansieht (ebd.: 169).

Das finnische Nationaltheater scheint auch auf einer anderen Ebene interessant für den Vergleich mit Katalonien zu sein. 1872 war der Fokus des finnischen Intendanten Kaarlo Bergom auf eine finnische Sprache als Modell frei von dialektalen Einflüssen gerichtet. Das Finnische war gerade erst dabei die Sprache der Bildung und Literatur zu werden, bei deren Entwicklung das Theater als hilfreich angesehen wurde (vgl. Koski 2008: 104). Diese neutrale Variante einer Sprache mit Modellcharakter verlor jedoch im Laufe der Zeit seine Bedeutung. Reixach betonte für das katalanische Modell der heutigen Zeit: „Tots hem comès a vegades l'error de l'estandardització de la llengua: acostar-la massa al parlar de Barcelona i aplanar-la." (Interview Reixach 5/05/2011) Eine andere Herangehensweise an das Phänomen Sprache ist demnach sowohl bei Übersetzungen, Originalversionen als auch Gegenwartstücken spätestens seit der neuen Grundsatzerklärung *Nova Etapa*

Centro Dramático Nacional verbunden ist, auf Katalanisch gezeigt wurde.

von 2004 gewünscht.

Bei der Übersetzung von Pirandellos *L'home, la bèstia i la virtut* (2008) von Luigi Pirandello wies der Übersetzer Josep Maria Fulquet extra auf die soziolinguistische Ebene seiner Arbeit hin. Zu überführen war hier auf die katalanische Bühne eine Sprache der Straße von Pirandello, deren Authentizität „no solament en el lèxic, sinó també en la construcció de la frase catalana popular" gesucht wurde (Teatre Nacional de Catalunya 2008c: 13). In *El casament d'en Terregada* (2009), einer Textmontage von Albert Mestres nach Juli Vallmitjana, ist die katalanische Sprache vermischt mit Wörtern des *caló*, der Sprache der katalanischen Roma und Sinti. Das Stück zeigt die Sprechweise einer Unterschicht, die sich, wie sie eben kann, zu Beginn des 20. Jahrhunderts durchs Leben bewegt. Gerade durch die Wahl der Sprache taucht in den Köpfen der ZuschauerInnen ein Sittenbild einer Zeit auf, das Vallmitjana mit allen seine Sprachfacetten abbilden wollte. Vollkommen im Dialekt des Pallars, einer Region von Lleida in den katalanischen Pyrenäen, erschien die theatrale Adaptierung von *Pedra de tartera* (2011) von Maria Barbal im kleinen Saal des TNC. Der Gebrauch der dialektalen Formen diente hier der Zeichnung eines Landschaftsbildes, das so die Übertragung eines narrativen Textes auf die Bühne ermöglichte.

Zu den Sprachvariationen gehört auch das Erscheinen eines Bilinguismus auf der Bühne des TNC, der bereits in *El club de les palles* (2004) von Albert Espinosa beobachtbar war. Durch die Einbeziehung der sozialen Realität des Landes nähern sich die Stücke junger AutorInnen beiden Sprachen an. Im Rahmen des T6 übernahm Cristina Clemente in ihrem Stück *Vimbodí vs. Praga* (2011) somit nicht nur eine lokale Thematik der *Festes de Gràcia*, wie Toni Casares sie in dem Zyklus *L'acció té lloc a Barcelona* von 2003/04 in der *Sala Beckett* postuliert hatte, sondern auch das Kastilische und die soziolinguistischen Varianten des Katalanischen unterschiedlicher Klassen. Normiertes Katalanisch und Kastilisch war auf der Bühne neben einer fehlerhaften oder kastillanisierten Variante des Katalanischen zu hören. Die Autorin thematisiert die Sprechweise der Figuren, indem sie die Abgrenzungstendenzen zwischen den Klassen über die Sprache zum Inhalt

macht und den dadurch ausgedrückten Grad der Katalanität ironisiert. Sie entgeht damit der Gefahr einer naiven Abbildung von Sprache als bloßer Reproduktion von Mündlichkeit, die auch bei einem neuen Realismus nicht auszuschließen ist. Denn mit einem vermeintlichen verbalen Dokumentalismus soll keine Spracharmut des Textes entschuldigt werden (vgl. Serra 2008: 17), wie Màrius Serra zu einer Debatte über die Sprache am Theater schreibt. Der Diskurs des Theaters entstehe im Bereich der Kunst und nicht der Straße (ebd.). Sozial vielschichtig verwendete auch Jordi Casanovas die Sprachregister in *Una història catalana* (2011). Die sozialen Klassen, die Figurenkonstellationen sowie die städtischen und ländlichen Orte bestimmen dort die Wahl der Sprachen und Dialekte, die vom *Pallars* bis zum katalanischen Standard, vom Kastilischen des Stadtviertels *La Mina* bis zum kastilischen Standard reichen, je nachdem wo und mit wem gesprochen wird. In diesem Stück löst sich das Theater vollkommen von einem Monolinguismus und mit Hilfe konkreter katalanischer Geschichten werden Sprach- und Identitätskonflikte zum Thema.

Mit den erwähnten Bühnensprachen scheint eine Basis für die Forderungen von Rodolf Sirera aus dem Jahr 2004 gelegt zu sein, der eine Reparatur der Beziehungen zwischen den *Països Catalans* auf dem Sprachgebrauch gründet. Gelöst sei die Situation der Nichtkommunikation zwischen den verschiedenen Ländern dann,

> quan a Barcelona es puga fer textos d'autors valencians o mallorquins sense haver d'adaptar-los a la varietat lingüística catalana, com me passa a mi cada vegada que estreno a Barcelona, el meu català és incomprensible? (Aulet/Foguet/Santamaria 2006: 141)

Der Reichtum der sprachlichen und dialektalen Vielfalt und die unterschiedlichen gesellschaftlichen Stimmen werden in letzter Zeit in der literarischen Textproduktion betont und nicht der Komplex einer Minderheitensprache mit ihren Ängsten um die korrekten Formen, die ihr Überleben garantieren sollen.

7. 4. 2. Kulturelles Erbe und katalanische Dramatik in den Sälen des TNC

Das TNC basiert weiterhin auf einem Repertoire-Modell mit der Intention,

katalanisches Theater in qualitativ hochwertigen Produktionen auszustellen, ein neues Repertoire oder eine Tradition zu schaffen und zu erweitern, trotz der Problematik einer Tradition, die nur wenige Jahrhundete umfasst und ohne internationale Stücke aus dem Auge zu verlieren:

> El patrimoni és una part importantíssima per a nosaltres. En la programació intentem que l'autoria catalana sigui el centre, però també tenim una mirada internacional important, perquè no li trobem gaire sentit a fer només obres de teatre català. Però sí que és evident que a l'hora d'establir una programació, la prioritat és l'autoria catalana. Vius i morts. Vius també. /.../ L'autor català és el centre neuràlgic del TNC. El problema és que d'autoria catalana tenim noms com Guimerà i Sagarra però no tenim ni un 'siglo de oro', ni un teatre elisabetià, ni un classicisme francès. (Interview Belbel 14/12/2010)

Die Leitung setzt auf die Zusammenarbeit mit Fachleuten, auch aus dem universitären Bereich, um katalanische TheaterschriftstellerInnen für die Bühne neu zu lesen und zu entdecken. Aufrecht dabei bleibt der aktuelle Blick auf die KlassikerInnen, der schon unter Reixach postuliert wurde oder eine erkannte Notwendigkeit, ein bestimmtes Stück auf die Bühne zu bringen. Ohne diese Anknüpfungspunkte oder „punts de contacte" (Sardà 2007: 57) ist Theater laut Belbel bloßes Museum, eine akademische Forschungsarbeit, ohne Kommunikation mit dem/r Zuschauer/in von heute (vgl. Interview 14/12/2010). Den idealen Auswahl- und Produktionsprozess beschreibt Toni Casares folgendermaßen:

> Els projectes que sorgeixen de la necessitat tenen molt de guanyat. El que s'ha de fer és detectar les necessitats i, en cas que no n'hi hagi, estimular-les. Però no estimular mai la necessitat des d'un despatx, agafant la història del teatre català, buscant quin text fa anys que no el fem, i buscant quin director li toca per justícia de dirigir en el teatre nacional o allà on sigui. (Arquillué/Bonnín/Mestres et al. 2006: 128)

Damit verteidigt Casares sowie Belbel einen kreativen Prozess vor einer Quotenregelung, da hinter jeder Produktion eine nicht auf reinen Fakten basierende Überzeugung stehen soll, eine Komplizenhaftigkeit der AkteurInnen, die das Projekt stimuliert: „[...] cal trobar els equips artístics que et defensin l'obra escollida." (Sardà 2007: 57) Belbel und Casares antworten mit dieser Haltung auch auf KritikerInnen, wie Jordi Coca und Ricard Salvat, die immer wieder fehlende Namen und Stücke am TNC einmahnten. Das Theater ist für Belbel in erster Linie ein kreatives Zentrum. „Fer una obra perquè toca, en teatre no genera ni l'entusiasme ni la vida indispensables per a tirar endavant,

amb èxit, tot assaig d'una obra teatral." (ebd.) So kamen zwar mit Belbel AutorInnen an das Nationaltheater, die bisher noch nicht gezeigt worden sind. In welchem Ausmaß sie inszeniert werden, bleibt jedoch weiter umstritten. Trotz allem ist es die Intention des Theaterdirektors, wie er in einem Interview in der Zeitschrift *Serra d'Or* erklärte, den Reichtum des katalanischen Theaters darzustellen:

> Així i tot, la nostra feina consisteix a buscar en calaixos, teixir complicitats amb els creadors del país perquè el nostre teatre sigui al màxim de competitiu possible i mostri una mica la diversitat i la riquesa del que tenim actualment. Si no tenim un passat comparable amb el d'altres dramatúrgies històriques europees, sí que tenim actualment un corpus d'autors, de directors, d'actors i d'actrius molt solvent. (ebd.)

7. 4. 2. 1. Die Spielsaison 2006/07

Mit Inszenierungen von Carles Soldevila, Salvador Espriu und Àngel Guimerà begann Sergi Belbel das erste Jahr seiner Direktion am TNC. *Valentina* (2006), als erstes Stück von Soldevila[445] am TNC im kleinen Saal aufgeführt, behandelt das Thema zerrütteter Familienbeziehungen der 30er Jahre. Hinter der Fassade eines konventionellen Stückes werden mit der Figur der 17jährigen Valentina moralische Prinzipien und Konventionen hinterfragt. Als junger Regisseur wurde Jordi Galceran engagiert, der mit *El mètode Grönholm* innerhalb des T6 bekannt geworden war. Galcerans Bearbeitung des Stücks griff Figuren und Situationen des Romans wieder auf, die Soldevila für die Adaptierung auf dem Theater selbst gestrichen hatte.

Salvador Espriu betrat mit dem emblematischen Stück der katalanischen Theatergeschichte *Primera història d'Esther* 2007 ebenfalls im kleinen Saal und zum ersten Mal das TNC. Die Wahl des Stückes von Espriu hing mit der Inszenierung von *Ronda de mort a Sinera* durch Ricard Salvat selbst in der Spielsaison 2001/2002 am zweiten öffentlichen Theater der Stadt, am *Teatre Lliure,* zusammen. Eine Neuaufnahme dieses Stücks am TNC schien somit

[445] Carles Soldevila als Vertreter des *teatre de bulevard* der 30er Jahre wollte den kostumbristischen Komödien seiner Zeitgenossen entfliehen und das katalanische Theater dem europäischen, bürgerlichen und städtischen Theater annähern. Das gutbürgerliche Publikum verwehrte Soldevila jedoch den Erfolg, den Josep M. Sagarra zur gleichen Zeit mit seinem *teatre poetic* erzielte (vgl. Casacuberta/Foguet/Gallén et al. 2011: 15).

nicht sehr sinnvoll, wie dies Salvat 1998 vorgeschlagen hatte. *Primera història d'Esther* war dagegen vor 25 Jahren als Koproduktion des *Teatre Lliure* und des CDGC unter der Regie von Lluis Pasqual das letzte Mal aufgeführt worden. Im TNC setzte es der junge Regisseur Oriol Broggi in Szene, der mit seiner Regie in der *Sala Beckett* und in der *Biblioteca de Catalunya* aufgefallen war (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2007a: 5). Er inkludierte Lieder von Pau Riba und Ovidi Montllor in seine Inszenierung, die auch auf die Vorgängerversionen von Jordi Sarsanedas (1957), Ricard Salvat (1962 und 1977) und Lluis Pasqual (1982) verweisen wollte (vgl. Bruna 2007: 41). Als Theater im Theater wird die biblische Geschichte von Esther, die das jüdische Volk vor der Vernichtung rettet, mit Marionetten in einem Garten von Sinera gezeigt. Espriu ließ Realität und Fiktion, Politik und Kultur komplex ineinandergreifen, indem er in der Darstellung des Puppentheaters auf die Parallelsitutation von jüdischer und katalanischer Verfolgung während der Franco-Diktatur anspielte. Das Stück bestach durch seine reichhaltige Sprache und galt Broggi noch immer als „'un monument a la paraula i a la llengua catalana'" (ebd.). Seine Aufführung im TNC schien mehr als überfällig zu sein: „L'absència d'Espriu al TNC era una assignatura pendent i un motiu recurrent de polèmica." (Pérez de Olaguer 2007: 62) An die Wichtigkeit von Autor und Werk als Symbol des kulturellen Widerstands erinnerte das TNC mit der Ausstellung *Salvador Espriu: lluny d'aquí, prop d'aquí* in der Eingangshalle des TNC, die während der gesamten Spielzeit zu sehen war (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2007a: 5). Allerdings vermisste Iolanada G. Madariaga die explizite Erwähnung von Ricard Salvat in Zusammenhang mit Salvador Espriu in der Ankündigung des Programms zu Beginn der Spielsaison 2006/07: „Si se trata de hacer del Nacional un teatro de referencia y ampliamente representativo de la tradición y de la actualidad teatral en Cataluña, empezamos con algunas lagunas" (Madariaga 2006: 13).

Die fünfte Produktion von Àngel Guimerà am TNC mit *En Pòlvora* (2006)[446], die im großen Saal zu sehen war, zeigte ein weniger bekanntes Revolutionsdrama

[446] Jordi Coca hatte eine Aufführung eines unbekannteren Guimerà in einem Artikel über *Terra alta* bereits 2000 verlangt: „Guimerà, per exemple, l'hauríem de poder veure més enllà de les tragèdies que l'han fet popular: que se'ns mostri el Guimerà dels sainets, com per exemple La sala d'espera (1890), el Guimerà obrerista d'En Pólvora (1893), l'autor de drames realistes com Sol, solet (1905) o L'aranya (1906), i – per què no? - el dramaturg que s'acosta als modernistes amb La santa espina (1907)." (Coca 2000: 38).

in Prosa des Autors, 1893 geschrieben. Guimerà bildete darin den Konflikt der FabriksarbeiterInnen und ihrer Herren vor dem Hintergrund der anarchistischen Bombenattentate in den späten 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts in Katalonien ab. Sergi Belbel inszenierte das Stück selbst, das für manche KritikerInnen veraltet wirkte oder bei dem die Verbindung von sozialer Problematik der TextilarbeiterInnen und einer Dreiecksgeschichte sich gegenseitig zu stören schien (vgl. Benach 2006: 54). „Avui queda tòpic i melodramàtic el triangle amorós i superficial la incidència social de l'obra." (Pérez de Olaguer 2006: 82) Innovativ zur Zeit Guimeràs war die verständnisvolle Haltung gegenüber den Forderungen der ArbeiterInnen, die den Autor in die Nähe der naturalistischen Dramen Gerhard Hauptmanns stellte. Guimerà befriedigte sowohl das weniger gebildete als auch ein bürgerliches Publikum gleichermaßen, indem er seinen Protagonisten Marcó als einfachen guten Menschen zeichnete und durch die Liebesbeziehung zu Taneta sentimentale Elemente des Melodramas verwendete. Ein glückliches Ende wird jedoch durch den Tod des Protagonisten verweigert, sodass Liebe und Glück in der dargestellten Welt unrealisierbar bleiben. Belbel vereinte die drei von Guimerà angegebenen Handlungsorte zu einem einzigen Schauplatz, dem Hof der Fabrik mit dem Fabriksgebäude im Hintergrund, das einen Maschinenraum erahnen ließ. Verändert wurde auch das Geschlecht von zwei Figuren und ein Kind der Handlung hinzugefügt, um die Präsenz von Frauen, Männern und Kindern vor der Folie der historischen Gegebenheiten[447] deutlicher hervortreten zu lassen. Den realistischen Akzent verstärkte der Regisseur durch die Wahl der historischen Kostüme und vor allem durch die Verwendung der originalen Sprache des Stücks, das Jahre vor der Normalisierung des Katalanischen geschrieben wurde: „[...] he intentat respectar la riquesa de la llengua emprada per l'autor, plena de col·loquialismes, barbarismes, formes dialectals i fins i tot algun neologisme." (Belbel 2006: 19).

[447] „En el món de la indústria tèxtil a Catalunya, la presència de les dones (i dels infants) era absolutament normal, i el nombre de dones i nens fins i tot, a vegades, era molt superior al dels homes." (Belbel 2006: 20).

7. 4. 2. 2. Die Spielsaison 2007/08

Das TNC adaptierte in der neuen Spielsaison den bekannten Roman *La plaça del Diamant* (2007) der Schriftstellerin Mercè Rodoreda, obwohl diese über fünf Theaterstücke verfügt, die dem Publikum kaum bekannt sind. Das Stück sollte eine Hommage an die Autorin während des Jahres Rodoreda 2008 darstellen. Die theatrale Adaptierung für den großen Saal stammte von Josep M. Benet i Jornet und die Regie von Toni Casares. Sie votierten für eine spektakuläre Version: eine große Szenografie, Effekte und viele SchauspielerInnen. Laut Benet i Jornet nahm dies die Kritik nicht gut auf, obwohl das Publikum nicht ausblieb. Kritisiert wurde die Aufführung wegen ihrer Länge von vier Stunden, deren Wiederholungen und Ausdehnungen an die *telenoveles* des Fernsehens erinnerten (vgl. Barrena 2007: 12). Einen Erfolgsroman auf die Bühne zu bringen, bedeutete hier nicht unbedingt ein künstlerisch gutes Produkt, jedoch eine Strategie, um das Publikum anzulocken.

Sergi Belbel führte sein eigenes Stück *A la Toscana* (2007) in der *Sala Petita* auf. Darin gehen die verschiedenen Identitäten der Figuren, objektive und subjektive Realität ineinander über. Was tatsächlich geschehen ist und was wir uns nur ausdenken, ist die Frage des Glücks in diesem Stück. Die Toscana ist dabei der idyllische und ersehnte Ort, der *loecus amoenius*, ein Paradies, das nur im Rückblick zu existieren scheint.

Als bekannte AutorInnen zeigte das Theater weiters Josep Maria de Sagarra mit *El poema de Nadal* (2007)[448] unter der Regie von Esteve Polls und Joan Brossa mit *El dia del profeta* (2008). Mit der letztgenannten Inszenierung wurde die Forderung von Jordi Coca erfüllt, ein Theaterstück in der Handschrift Brossas auf die Bühne des TNC zu bringen. Der Kritiker Joan-Anton Benach betitelte seine Besprechung der Uraufführung daher mit „Reparación histórica" (Benach 2008: 56). Absicht des Nationaltheaters schien es das Fehlen von Inszenierungen zu Lebzeiten des Autors auszugleichen. Die Regisseurin Rosa Novell, die breits 1976 als Schauspielerin in Brossas Stück *Quiriquibú,*

[448] Bei *El poema de Nadal* handelte es sich um eine Produktion des *Accés Teatre, SL,* die ins TNC eingeladen wurde. Die poetische Erzählung von Sagarra ist eine der meist verbreiteten Weihnachtstexte in Katalonien. Der bekannte Regisseur Esteve Polls betrat damit im Alter von 85 Jahren zum ersten Mal das TNC.

inszeniert von Fabià Puigserver, im *Teatre Aliança del Poble Nou* Erfahrung mit Brossa Stücken gesammelt hatte, wies auf die Realitätsbezüge des Autors zu seiner Zeit hin (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2008a: 5). *El dia del profeta* spricht vom Francoregime, von der Rolle der Religion in der damaligen Erziehung, von der zivilien Ehe und von der Konservierung eines toten Priesters in Salz, der sich während des Bürgerkriegs bei zwei alten Frauen versteckt hielt. Durch den Einschub einer biblischen Szene aus dem 8. Jahrhundert vor Christus, eines Treffens zwischen einem hohen Priester und dem Propheten Amós, wird metaphorisch die Rolle des Intellektuellen zwischen Macht und Unterdrückung dargestellt. Ein Sammelsurium von Szenen findet in der Anwesenheit aller SchauspielerInnen auf der Bühne als Spiel des Theaters auf dem Theater statt. Drei Elektriker versuchen dieses Theater zu erleuchten und entzünden zum Schluss einen Scheiterhaufen aus Resten des Inventars aus dem Büro der katholischen Autorität, um ein klareres Sehen, eine Art proletarische Bewusstwerdung zu ermöglichen. Trotz dieser Aufführung blieb die Kritik von Coca an der Programmierung des TNC aufrecht:

> Belbel ha sabut fer alguns retocs estètics, com per exemple estrenar un Brossa, però continua produint espectacles comercials amb diner públic, programant des de l'obvietat i l'esbarjo, i des d'un cercle màgic d'iniciats. Belbel no s'adona de la varietat i riquesa dels noms que vegeten a l'ombra gegantina del teatre públic català, continua entossudit a rellegir els nostres clàssics des del sentimentalisme i la superficialitat evanescent, ens nega encara el dret a la gran tradició grecollatina i gaudeix fent despeses boges en parafernàlies escenogràfiques que són insubstancials, sempre decidit a no fer les obres dels grans autors i a preferir les obres d'èxit. (Coca 2007: 48)

7. 4. 2. 3. Die Spielsaisonen 2008/09, 2009/10 und 2010/11

Vielleicht nicht gerade als Erfolgsstück, aber in der musikalischen Adaptierung der erfolgreichen Theatergruppe Dagoll Dagom, der Monleón bereits 1990 einen Neokonventionalismus vorgeworfen hatte (Monleón 1990: 73), kam wieder ein Roman von Mercè Rodoreda Aloma (2009) auf die Bühne des großen Saales. Das Stück beschloss 2009 das Jahr Rodoreda, das mit La plaça del Diamant (2007) am TNC begonnen hatte. Die zwei existierenden Fassungen des Romans von 1938 und 1969 zog Lluís Arcarazo in der theatralen Inszenierung in einer zusammen, mit den Stimmen der Protagonistin als reifer Erzählerin und als der Figur Aloma, die um 30 Jahre jünger die

Ereignisse durchlebt.

Resultat der Recherchearbeiten des TNC, die das katalanische Repertoire zu vergrößern suchten, war die Aufführung von *La Dama de Reus* (2008) von Ambrosi Carrion unter der Regie von Ramon Simó: „No tenim una dramatúrgia o un període dramatúrgic clàssic potent. Per tant, hem de tirar d'obres inèdites, d'intents d'autors que van provar coses que es van quedar pel camí." (Interview Belbel 14/12/2011). Das Stück, das der Autor 1949 während des Exils in Paris als Hausmeister verfasst hatte, wurde in einer Schublade entdeckt. Es behandelt das bekannte Thema der Dreiecksbeziehung, in der sich die Ehefrau gezwungen sieht, um das Leben ihres Mannes zu retten, mit dem Tyrannen, der die Stadt beherrscht, zu schlafen. Das Motiv wird durch die entstehende Liebe zwischen Erpresser und Ehefrau, durch die Ermordung des Ehemanns trotz der Erfüllung der Liebesnacht und durch die Rachegefühle der betrogenen Adeligen verändert. Dass das Stück eines relativ unbekannten Autors wie Ambrosi Carrion Erfolg hatte, sieht Enric Gallén durch die Vorarbeit Reixachs begründet. Durch seine kontinuierliche Programmierung von KlassikerInnen hatte er ein Publikum und Theaterleute geschaffen, die neugierig gegenüber ihrer theatralen Herkunft geworden waren (vgl. Interview Gallén 14/06/2011).

Demselben Gedanken des kulturellen Erbes folgend und aufgrund der Knappheit der klassischen Literatur produzierte das TNC gemeinsam mit dem *Teatre Prinicipal de Palma* den Roman *Mort de dama* (2009)[449] von Llorenç Villalonga als Theaterstück in der Adaptierung von Marc Rosich und unter der Regie von Rafael Duran. Die Agonie einer alten Adeligen funktioniert hier als Satire auf die Gesellschaft Mallorcas und wurde mit großem Erfolg vom Publikum aufgenommen. Anhand typischer Figuren, die um das Erbe der reichen Frau bangen, stellt der Autor auch das Ende eines regionalistischen, unbeweglichen und korrupten Mallorcas dar. Marc Rosich und Rafel Duran wiesen extra auf die Bedeutung der Sprache für die Charakterisierung der unterschiedlichen sozialen Klassen hin:

> [...] el domini o no domini de la llengua era bàsic per a la caracterització dels

[449] *Mort de dama* wurde bereits 1970 von der *Companyia Adrià Gual* in der letzten Spielsaison der Gruppe am *Teatre Romea* aufgeführt. Die *Companyia del Conservatori Professional de Música, Art Dramàtic i Dansa de Balears* brachte es 1982 ans *Romea* als Sitz des CDGC.

> nostres personatges (sobretot en una societat com la de Palma, on cada classe social usa expressions i girs propis que no es comparteixen amb la resta) [...] (Duran/Rosich 2009: 24)

Ein solches Verständnis von Sprache schließt jegliche standardisierte Sprachformel von vornherein aus und erfüllt die Forderung von Rodolf Sirera, die dialektalen Varianten des Katalanischen der verschiedenen *Països Catalans* auf der Bühne des TNC zu hören. Die beiden Dramaturgen rechtfertigen die sprachliche Handhabung auch dadurch, die Mündlichkeit als Referenzpunkt für die Sprache des Theaters zu sehen und nicht die neutrale Sprachversion, die hier außerdem die Figurencharakterisierung vernichtet hätte (ebd.: 23).

In ähnlicher sprachpolitischer Absicht ist die Inszenierung von *El Casament d'en Terregada* (2009) von Juli Vallmitjana in der Adaptierung von Albert Mestres und unter der Regie von Joan Castells zu verstehen. Neben dem kurzen Theaterstück *El Casament d'en Terregada* und dem Monolog *En Terregada* bezog die für den kleinen Saal adaptierte Fassung einen guten Teil des Romans *Sota Montjuïc* von Vallmitjana und das Lied *La Seca* von Rafael Nogueras Oller mitein, um eine adäquate Länge und Handlung zu erreichen (vgl. Mestres 2009: 15f.). Während Villalonga von den aussterbenden Adeligen Mallorcas ausging, richtete Vallmitjana seine volle Aufmerksamkeit auf die marginalisierten Figuren des Untergrunds von Barcelona, die zu ProtagonistInnen seiner Stücke wurden und ihn in die Nähe Zolas brachten. Ihre Sprache ist ein Slang der unteren Schichten, gemischt mit Elementen des *caló*.

Mit einer Textcollage *La nit més freda (veus a l'exili)* (2009) von Teresa Vilardell, basierend auf den Stimmen von Joan Oliver, Carles Riba, Mercè Rodoreda und Antoni Rovira i Virgili, erinnerte das TNC an ein emblematisches historisches Ereignis, den Einmarsch der franquistischen Truppen in Barcelona 1939. Teresa Vilardell wollte damit nicht nur einen Beitrag leisten, um der Exiliierten der katalanischen Geschichte und ihrer unterschiedlichen Erlebnisse zu gedenken, sondern sie wollte auch einen Teil des kollektiven und sentimentalen Gedächtnisses aller darstellen. Dazu verwendete sie unter anderem Bildmaterial:

> A fi de remarcar el caràcter d'experiència col·lectiva a la qual els escriptors posen paraules, emocions i sensacions, s'utilitzarà material videogràfic d'arxiu i de creació per subratllar que els fets que es rememoren i s'expliquen pertanyen a la memòria de tot un país. (Teatre Nacional de Catalunya 2009b: 10)

Ebenfalls mit Archivbildern der *Filmoteca de Catalunya* arbeitete eine neue Version von Santiago Rusiñols Stück *L'auca del senyor Esteve* (2010), das 1997 das Nationaltheater eröffnet hatte. Wie für Teresa Vilardell war es für die Regisseurin Carme Portaceli wichtig, am kollektiven Gedächtnis des Landes teilzunehmen. In ihrer Inszenierung beginnt die Handlung im Jahr 1923, zeigt die Diktatur von Primo de Rivera, die Republik, den Bürgerkrieg und die Francozeit. Elemente des Kinos, des Laufbandes, projektierte Bilder der 50er Jahre vervollständigen ein historisches Bild, um eine Erinnerung an eine Zeit bis in die 70er Jahre hervorzurufen, die dem Publikum näher als die Originalversion des Stücks ist[450]. Damit erreichte die Regisseurin eine aktualisierte Karikatur der Barceloneser Bürgerschicht, deren Prototypen, die des geschäftstüchtigen Kaufmanns und seiner Familie sind und zeigte die Veränderungen der Stadt Barcelona, ihre Unterdrückung sowie die ihrer EinwohnerInnen in einer Zeitspanne von etwas mehr als fünfzig Jahren. Mit ihrer Übersetzung Rusiñols in eine andere Zeit übte Carme Portaceli auch Kritik an einer konservativen Relektüre, die katalanische KlassikerInnen nicht in die Aktualität überführt, so wie dies z. B. viel selbstverständlicher mit Shakespeare[451] gemacht wird (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2010b: 7).

Poetische Texte von Salvador Espriu waren unter dem Titel *El jardí de cinc arbres* (2009) in der dramaturgischen Bearbeitung von Iban Beltran und Joan Ollé als Stück des *Festival Temporada Alta* am TNC zu sehen, da sie durch die Schönheit der Inszenierung und durch die Sprache des Autors, der sein verlorenes Paradies Sinera darstellt, überzeugt hatten. Guillem Clua, als zeitgenössischer katalanischer Dramatiker, wurde mit *Marburg* (2010) unter der Regie von Rafel Duran in der *Sala Petita* aufgeführt. Ein unbekannter Virus verursachte 1967 den Tod von 23 Menschen in der deutschen Stadt Marburg. Das Stück verfolgt in verschiedenen Orten der Welt, die den gleichen Namen

[450] Der Roman *L'auca del senyor Esteve* erschien 1907 und das Theaterstück 1917.

[451] Beim Festival *Temporada Alta* 2010 zeigte Portaceli eine aktualisierte Version von *Conte d'hivern* von William Shakespeare, in der sie den Palast von Leontes in ein modernes Büro eines mächtigen Konzerns verwandelte.

tragen, im Zeitraum von 40 Jahren das Konzept von Krankheiten. Die Welt wird von einer Reihe von Epidemien heimgesucht: Viren, Intoleranz, Angst, Neid, Verzweiflung, Tod, für die es keine Heilung gibt. Mit dieser Verflechtung der Geschichten steht Clua in der Reihe von KinoregisseurInnen wie Robert Altman oder Alejandro González Iñárritu. Es sind Erzählungen, die die Zeit und den Ort überschreiten können und sich zur selben Zeit unabhängig voneinander vereinigen. Der Autor erforscht, durchleuchtet und zeigt die Viren, die unser immunologisches System des 21. Jahrhunderts zerstören, als globale Geschichte.

Albert Vidal zeigte sein am körperlichen Ausdruck orientiertes Theater mit *Història de Joan, nascut d'un os* (2010) in instrumentaler Begleitung erzählt als Volksmärchen. *La llei d'amor* (2010) erinnerte mit Tanz, Musik und Gedichten von Joan Maragall an das Jahr Maragall 2011 und Adrià Gual kam mit *Misteri de dolor* (2010)[452], einer Dreiecksgeschichte sitiuiert im ländlichen Raum in die *Sala Petita*. Das rurale Katalonien wurde auch in *Pedra de tartera* in der Adaptierung des Romans von Maria Barbal im kleinen Saal abgebildet. Marc Rosich als Dramaturg und Lurdes Barba als Regisseurin zeigten den Monolog der Protagonistin über 60 Jahre als stilles Opfer ihrer Zeit, die Republik, Bürgerkrieg und Diktatur erlitt.

Das ländliche und städtische Katalonien, die Sprachvarianten der unterschiedlichen *Països Catalans* und sozialer Schichten, historische und aktuelle Zeiten tauchen in den erwähnten Stücken bekannter sowie unbekannterer AutorInnen und Stücke auf und formen einen Teil der kollektiven Vorstellung von Geschichten und Typen der katalanischen Gesellschaft je nach Inszenierung in konventioneller oder unkonventioneller Art. Die Spielsaison 2011/12 wird mit einem Stück von Benet i Jornet eröffnet, mit dem der Autor 1963 den *Premi de Sagarra* gewonnen hat. Außerdem bringt Hermann Bonnín die dramatische Adaptierung des Gedichts *El comte Arnau* von Joan Maragall auf die Bühne des großen Saales. Denn laut Aussagen Belbels ist „[e]l teatre dels anys 60 i 70 [...] una assignatura pendent del teatre català." (Interview Belbel 14/12/2011) Der Vorschlag eines Autors und eines Regisseurs aus

[452] Feliu Formosa hatte das Stück bereits im *Centre Dramàtic del Vallès* zur Aufführung gebracht.

dieser Zeit bedeutet somit einen Schritt in die unmittelbare eigene Vergangenheit eines Landes, die für Coca bis jetzt zu wenig im katalanischen Nationaltheater erschienen ist. Nach David George handelt es sich auch um die Trennlinie von Generationen, wenn die einen sich der Francodiktatur und der vordemokratischen Zeiten näher fühlen als die anderen (vgl. George 2010: 178). Wie unerforscht diese Welt für Belbel ist, drückt er folgendermaßen aus: „entrem als anys 60 ja ens trobem en un espai que és terra de ningú." (Interview Belbel 14/12/2010) Mit dem Eintritt in dieses Niemandsland[453] wird auch auf die Notwendigkeit geantwortet einer Generation Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, die das katalanische Theater trotz schwierigster Bedingungen während des Franquismus am Leben erhielt.

7. 4. 3.. Das Projekt T6

Als Koordinator des Projekts T6 steht Toni Casares seit 2006 der Initiative zur Förderung der katalanischen Gegenwartsdramatik vor, der gleichzeitig auch den Alternativsaal *Sala Beckett* leitet. In seiner Funktion betreut er die ausgewählten AutorInnen in ihrer Arbeit. Der Erfolg mancher Stücke des T6 zeigt auch wie sehr das Projekt gemeinsam mit der *Sala Beckett* zu einer Talenteschmiede der katalanischen Theaterproduktion geworden ist. Salvador Sunyer meinte dazu: „Aquí hay mucho más talento de lo que nos tocaría para la gente que somos, en buena medida por culpa de la Beckett y del T6." (Molner 2011a: 32) Ein Beispiel dafür ist das im Rahmen des T6 entstandene Stück *Uuuuuh!*[454] von Gerard Vàzquez, das mit dem *Premi de la Crítica Serra d'Or* ausgezeichnet wurde. 2006 wurde es in der *Sala Taller* wiederaufgenommen.

---

[453] Bereits ans TNC kamen Espriu, Brossa, Ambrosi Carrion, Esteve Polls, Mercè Rodoreda, Lluís Pasqual als Regisseur von *La casa de Bernarda Alba* und die Schauspielerin Núria Espert, die von Coca ebenfalls eingemahnt wurde (vgl. George 2010:179). Auch die Textmontage *La nit més freda* erinnerte an die Stimmen des Exils und die Verlagerung der Handlung von *L'auca del senyor Esteve* in eine Zeit, die den Bürgerkrieg bis zum Tod Francos umfasst, bedeutete eine klare Reminiszenz an diese Epoche. Nicht zu vergessen, ist die Präsenz von Feliu Formosa als Übersetzer, Schauspieler und Poet während der Amtszeit von Domènec Reixach oder die punktuelle Mitarbeit von Jaume Melendres, der *Les troianes* aus dem Französischen übersetzte. Bereits im ersten Amtsjahr Belbels wurde die dramatische Adaption des Romans *Mecanoscrit del segon origen* von Manuel de Pedrolo vorgeschlagen, doch die Familie verweigerte die Rechte, da sie an eine Inszenierung eines der 16 Theaterstücke des Autors denkt, bevor narrative Texte theatralisiert werden sollen (vgl. Molner 2010: 26).

[454] Das Stück stellt den Gewissenskonflikt von Charlie Rivel, eines Clowns, dar, der zum Geburtstag von Adolf Hitler 1944 spielen muss.

In der veränderten Konzeption bestand das Projekt T6 aus sechs AutorInnen, Albert Mestres, Mercè Sarrias, Àngels Aymar, Jordi Silva, Pau Miró und Eva Hibernia, die in drei Spielsaisonen je zwei Stücke am TNC oder in Alternativsälen aufführten. So zeigten Albert Mestres und Mercè Sarrias ihre Stücke *Temps real* (2007)[455] und *En defensa dels mosquits albins* (2007) in der *Sala Tallers*, während Àngels Aymar mit *La indiana* (2007)[456] und Jordi Silva mit *La millor nit de la teva vida* (2007) im Zusammenarbeit mit dem TNC in Alternativsälen der Stadt, im *Teatre Tantarantana* und *Venus Teatre,* zur Aufführung kamen. In der Spielsaison 2007/2008 präsentierte Pau Miró sein Stück *Singapur* in der *Sala Beckett* und Albert Mestres führte *Dos de dos*[457] im *Brossa Espai Escènic* auf. Die Treffen zwischen den AutorInnen und ihrem Publikum fanden ebenfalls in den Alternativtheatern statt und Pau Miró stellte sein Stück außerdem im *Teatre de Ponent* in Granollers zur Diskussion. In der *Sala Tallers* des TNC kamen *Una mujer en transparencia* (2008) von Eva Hibernia auf Kastilisch und *Un fill, un llibre, un arbre* (2008) von Jordi Silva zur Aufführung. Jordi Silvas zweites Stück im T6 beruhte auf einem populären Ausspruch, der folgende Aufgaben den Menschen vor dem Sterben auferlegt, ein Kind zu bekommen, ein Buch zu schreiben und einen Baum zu pflanzen. Ebenfalls in der Sala Tallers wurde *Trueta* (2009) von Àngels Aymar als Porträt des bekannten Arztes und der Zeit des Bürgerkriegs und *Lleons* (2009) von Pau Miró, das in der Wäscherei des Stadtviertels *Raval* spielt, gezeigt. Das *Teatre de Ponent* in Granollers zeigte *La América de Edward Hopper* (2009) von Eva Hibernia auf Kastilisch, ein Spiel vieler Geschichten und Persönlichkeiten, die sich in zwei Personen verstecken und die *Sala Muntaner* führte *Informe per a*

---

[455] Die Geschichte von Agamemnon, Klytemnestra, Egist, Elektra und Orest wird in eine gegenwärtige Situation übersetzt. Auf einem viergeteilten Bühnenraum, in vier Küchen mit verschiedenen Ausgängen, wiederholt sich das Familienschicksal. Gewalt und Mord zeichnen den Alltag. In kleinen Variationen spielen sich die gleichen Szenen mit kaum veränderten Worten ab. Die Gesänge der mythischen Figuren stellen den Rahmen dar, in dem die gegenwärtigen Küchengeschichten eingebettet sind.

[456] *La indiana* erzählt die Geschichte von Rosa und Lluís, zwei katalanischen AuswanderInnen im Kuba des 19. Jahrhunderts und von Ponç, Rita und Cati im Katalonien des 21. Jahrhunderts. Abwechselnd führen die Szenen in die unterschiedlichen Welten und Zeiten. Brieftexte ergänzen das Leben der AuswanderInnen und zeigen die Emanzipation von Rosa. Das Theaterstück erscheint vom Schluss her gelesen als Film, der gleichzeitig die Erklärung über Finden und Enstehen des Drehbuchs ist.

[457] Albert Mestres nahm in die Artifizialitat seiner Dialoge lokale Elemente auf, sowie es den neuen ästhetischen Tendenzen entsprach. Ein paquistanischer Einwanderer tritt in das Leben eines Ehepaares in einem Barceloneser Stadtviertel und sprengt dabei seine Alltäglichkeit.

un policia volador (2009) von Mercè Sarrias auf, das Polizeigeschichte und Reisemotiv miteinander verbindet.

In der Spielsaison 2009/2010 begann eine neue Etappe des T6. Das Projekt wurde auf eine Laufzeit von zwei Jahren für sechs AutorInnen reduziert, die nur noch ein Stück in der *Sala Tallers* zur Aufführung brachten. Die Beschränkung auf das Nationaltheater als Aufführungsort hatte laut Domènec Reixach mit einem ungleichzeitigen Arbeitsrhythmus von Alternativsälen und Nationaltheater zu tun, sodass eine für beide Seiten realisierbare weitere Zusammenarbeit als illusorisch angesehen wurde (vgl. Interview Reixach 5/05/2011). Aber auch die Gruppe der AutorInnen wurde homogenisiert, sowohl nach ihrem Alter, etwa um die 30 Jahre, als auch in ihrer Konzeption von Theater. Die Theaterarbeit in der Gruppe am Theater, die Konzeption mit den SchauspielerInnen, die Verbindung mit dem Publikum und dessen Geschmack, sowie verschiedene Genres und Sprachen zeichneten sie laut TNC aus (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2010a: 14). Zu ihnen gehörten: Marta Buchaca, Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Carles Mallol, Josep Maria Miró und Pere Riera. Sie konnten zum ersten Mal mit einer fixen Gruppe von neun SchauspielerInnen rechnen, die am gesamten Prozess der Kreation, angefangen von der ersten Idee bis zur Repräsentation des Textes, teilnahmen. Sergi Belbel erklärt außerdem die Idee die Figur des/r Regisseur/in in diesem Prozess zu unterdrücken:

> Aquest any, com que és un grup molt homogeni, els hi vam proposar de suprimir el director i dirigeixen ells mateixos. Han trencat el mite de la separació entre el director i l'autor. [...] Es torna a reivindicar l'autor. I l'autor mateix es considera director. Durant el final del segle XX els autors estaven apartats perquè es considerava que els bons eren els que reinterpretaven i no els que creaven. Jo crec que ha valgut la pena aquesta mena de decadència dels autors, perquè ara han ressorgit amb una força diferent. Els nous autors consideren que el text no és sagrat, que es pot retocar fins l'últim minut, que els hi pertany i que no cal que els hi faci el muntatge un altre. En el projecte T6, l'autor és la base i el director no existeix. I si existeix, està supeditat a l'autor. Si l'autor i el director es barallen, nosaltres donarem sempre la raó a l'autor. (Interview Belbel 14/12/2010)

2010 kamen *M de Mortal* von Carles Mallol, *No em diguis amor* von Marta Buchaca und *Lluny de Nuuk* von Pere Riera unter den neuen Bedingungen zur Aufführung. Den *Premi de la Crítica Serra d'Or* erhielt 2011 das Stück von Pere Riera mit der Begründung „'por la penetración de análisis de los conflictos que esconde una familia más allá de la apariencia de seguridad y solidez que

manifiestan sus relaciones cotidianas'" (Redacción La Vanguardia 2011: 43). Die Inhalte und Motive der Stücke blieben divers, sie reichten von Superhelden bis zu konkreten Familiendramen. Als gemeinsamer Stil kennzeichnet sie eine realistische Schreibweise. Pere Riera beschreibt sein Theater als eines, das von der Realität ausgeht und an der Erkennbarkeit seiner Figuren orientiert ist, da er sich nicht im Stande sieht, Welten zu erfinden (vgl. Vàquez 2011: 72). Für Batlle schließt die Rückkehr zum Figurativen, zu realistischeren Modellen auch eine konservativere, nicht sehr politische Haltung mit ein, jedoch, wie er in einem Gespräch betont, sind die Stücke qualitativ hochwertig.

In der Spielsaison von 2010/11 wurden die Stücke von Cristina Clemente *Vimbodí vs. Praga*, von Josep Maria Miró *Gang Bang*[458] und von Jordi Casanovas *Una història catalana* aufgeführt. Von 2002 bis zur sechsten Ausgabe des Projektes T6, das bis 2013 laufen wird, werden damit 40 Stücke katalanischer TheaterschriftstellerInnen am TNC gezeigt werden können. Pere Riera ist sich dieser Luxusbehandlung sehr wohl bewusst: „Per a mi, va ser el seu dia un regal totalment inesperat i tota una oportunitat que calia aprofitar". (Polo 2011: 6). Die Stücke der letzten Ausgabe des T6 von 2009/2010 werden von dem Verlag Aurola editiert und sind damit literarisch auf dem Markt zugänglich. Toni Casares zeigt sich überzeugt davon, dass Versionen dieser Stücke im Amateurtheater aufgenommen werden und Belbel findet somit ein Ziel der Initiative erfüllt: „fer un teatre proper, còmplice i 'rabiosament actual'". (ebd.) Außerdem gelingt es laut Belbel mit der letzten Ausgabe des T6 den AutorInnen wieder mehr Gewicht am Theater zu geben. Ihre Präsenz im Theater und ihre gleichzeitige Rolle als RegisseurInnen arbeitet gegen die Vereinsamung der TheaterautorInnen des 20. Jahrhunderts und bringt sie wieder mehr in die Nähe von Künstlerpersönlichkeiten wie Shakespeare, Molière oder Goldoni, die Kontakt zur Gesellschaft und zur Straße hatten. Auch

[458] Das Stück *Gang Bang* situiert seine Handlung in einer Bar, die Kontakte zwischen männlichen Homosexuellen während der Tage des Papstbesuches in Barcelona anbietet. Die christliche Gruppe *E-Cristians* sah sich dadurch in ihrer Religiösität verunglimpft. Es kam bis zur Unterbrechung des Stücks durch das Betreten der Bühne von zwei Unbekannten, die Stinkbomben benutzten, Stühle des Bühnenbildes umwarfen und ihre Aktion mit dem Ausruf „Viva Cristo Rey" beendeten. Mit einem Brief an den *Conseller de Cultura* Ferran Mascarell wurde von Seiten der *E-Cristians* versucht das Stück abzusetzen, rechtliche Schritte sind von beiden Seiten eingeleitet worden. Zur Diskussion steht unter anderem auch die Finanzierung eines Stückes mit öffentlichen Geldern, das angeblich religiöse Gefühle verletzt.

die Publikumszahlen geben dem Erfolg des Projekts Recht: In den letzten zwei Jahren kam es zu einer Auslastung von 87,23 %. Die letzten Stücke konnten sogar auf 97 % verweisen (ebd.).

7. 4. 4. Universale Dramatik[459]

Noch nicht gezeigte AutorInnen der internationalen Dramatik waren 2006/2007 Oscar Wilde mit *El ventall de Lady Windermere* und Tom Stoppard mit *Arcàdia.* Als bereits dargebotenen Autor wurde 2007/2008 Bertolt Brecht mit *El cercle de guix caucasià* unter der Regie von Oriol Broggi und in der Übersetzung von Feliu Formosa inszeniert. 2008/2009 zeigte das TNC *L'inspector* von Nikolai Gógol unter der Regie von Sergi Belbel und *La casa dels cors trencats* von George Bernard Shaw unter der Regie von Josep Maria Mestres. Gemeinsam mit dem *Teatro Español* produzierte das Theater *Escenes d'un matrimoni / Sarabanda* (2010) von Ingmar Bergman unter der Regie von Marta Angelat und mit *Q-Ars Teatre Electra* (2010)[460] von Sofokles in der Version von Jeroni Rubió i Rodon unter der Regie von Oriol Broggi. Als einzige Eigenproduktion universaler Dramatik war 2009/2010 *Nit de Reis* von William Shakespeare unter der Regie von Josep Maria Mestres zu sehen. Schrittweise entgegnete das TNC somit weiterhin der Kritik von Coca oder Salvat, der griechische und elisabethanische Dramatik vermisst hatte.

Belbel setzte seine Erfolgsgeschichte beim Publikum als Regisseur der *Sala Gran* mit *Agost* (2010)[461] von Tracy Letts fort, das aufgrund seiner Universalität

---

[459] Eine Auflistung der gesamten universalen Dramatik (Eigenproduktionen, Koproduktionen und eingeladene Gruppen) befindet sich im Anhang.

[460] Auf die Koproduktionen wird vor allem unter dem Kapitel der Dezentralisierung des TNC weiter unten hingewiesen.

[461] *August.Osage County*, 2007 in Chicago uraufgeführt, wurde von der amerikanischen Kritik als große amerikanische Familientragödie des 21. Jahrhunderts gefeiert. Abgebildet wird der moralische Verfall des konservativen Amerika, das vom Sofa aus, den Attentaten auf die *Twintowers* oder den militärischen Manövern im Irakkrieg folgte. In *August* steht nicht wie sonst üblich der Selbstmord eines Familienmitglieds als letzte Möglichkeit einer Reihe von katastrophalen Ereignissen am Ende des Stücks, sondern der Suizid des Familienoberhaupts löst hier zu Beginn die Handlung aus. Die Familie versammelt sich, um die Tat zu erklären und gleichzeitig ihre Auswirkungen darzustellen. Tracy Letts wurde für das Stück mit dem Pulitzer-Preis und dem Tony für das beste Theaterstück ausgezeichnet (vgl. Puigtobella 2010: 9). Kritik an der Aufnahme von *August* am TNC kam von Bru de Sala, der nicht einsah, warum ein öffentliches katalanisches Theater eine Broadway-Produktion zeigen sollte. Sergi Belbel verteidigte seine Programmgestaltung, die sich nicht zuletzt an anderen europäischen Nationaltheatern orientierte: „El Bru de

als Familientragödie bereits in den großen Theaterhäusern Europas vor seiner Inszenierung in Barcelona aufgeführt worden war. Ein bekannter Regisseur am TNC ist auch Josep Maria Mestres, der 2011 zum siebten Mal am Haus mit *Un mes al camp* (2011) von Iwan Turgenjew inszenierte. Darin wird die Dekadenz der russischen Gesellschaft ein halbes Jahrhundert vor Tschechow[462] dargestellt. *Copenhagen* (2011)[463] von Michael Frayn debattierte im kleinen Saal über die Atombombe während des Zweiten Weltkriegs auf höchstem wissenschaftlichen Niveau. Besonders bestechend war das Bühnenbild des Regisseurs Ramon Simó, der die verschiedenen Entwürfe der Realität mit Hilfe von aufklappbaren Holztischen und Sesseln erscheinen und wieder verschwinden ließ, so wie Skizzen auf tatsächlichen Tafeln, die immer wieder gelöscht werden können. *El misantrop* (2011) von Molière beendete die Spielsaison 2010/11 der universalen Dramatik im großen Saal unter der Regie von Georges Lavaudant. Sergi Belbel fertigte 22 Versionen von Übersetzungen an, von denen für die Aufführung eine gewählt wurde, die auf die Verse Molières verzichtete, da die Musikalität des Textes, der innere Rhythmus, sonst verloren gegangen wäre. Die Atemporalität des Themas zeigte sich neben einem historisch undefinierbaren Bühnenraum in den Kostümen, die entweder auf das 18. Jahrhundert oder auf die Gegenwart anspielten.

Ungefähr ausgeglichen ist die Zahl der Eigenproduktionen, der Koproduktionen und der Einladungen an Gruppen in der Inszenierung von universaler

---

Sala es carrega el fet que un teatre públic faci *Agost*, quan no hi ha cap teatre privat a Europa que faci *Agost*. La Kirsten Dene ha fet d'Anna Lizaran al Burgtheater de Viena; s'ha fet al Teatre Nacional de Lisboa, s'ha fet al Dramaten d'Estocolm, el teatre d'Ingmar Bergman, teatre públic per excel·lència a Europa. Per què aquests teatres tenen dret a fer-ho i els catalans no tenim dret a fer-ho al nostre teatre públic? Perquè ho diu el senyor Bru de Sala? Jo m'hi oposo radicalment. És la seva opinió i la respecto, però m'agradaria que escrivís aquest article en suec i que el publiqués en un diari a Suècia que es carregui que el Dramaten d'Estocolm faci el muntatge d' *August*. *August* és una obra que molt difícilment muntarà un teatre privat, perquè són 13 actors i té un decorat que és impossible d'assumir a Europa. Amb un inversor americà, per exemple, sí que es podria fer. A més, el Sr. Bru de Sala no s'ha documentat bé ja que l'origen d'aquesta producció no és ben bé privada. És de la companyia Steppenwolf de Chicago que és una companyia fortament subvencionada per la municipalitat de Chicago. Broadway va ser posterior." (Interview Belbel 14/12/2010).

[462] Bisher waren vier Stücke von Tschechow am TNC zu sehen: *La gavina* (1997), *Ran del camí* (2002), *Les tres germanes* (2005) und *Platonov* (2010) in einer Inszenierung vom *Centro Dramático Nacional* und *Festival Txèkhov de Moscou*.

[463] Bei *Copenhaguen* von Michael Frayn handelte es sich um eine Koproduktion mit dem *Centre d'Arts Escèniques Reus* und *Bitò Produccions*.

Dramatik[464]. Als Repräsentanten des *Siglo de Oro*, der bis jetzt noch nicht am TNC erschienen war, wurde Tirso de Molina gezeigt und als Gegenwartsklassiker Federico García Lorca. Die neue spanische Dramatik war durch ein Stück von Juan Mayorga vertreten und die argentinische durch Javier Daulte. Eine griechische Tragödie von Sofokles kam in den kleinen Saal. Für die englischsprachige Literatur wurden zwei Stücke von Shakespeare, jeweils ein Stück der klassischen irischen Dramatik von Oscar Wilde und Bernhard Shaw sowie weiters Harold Pinter, Tom Stoppard, Michael Frayn und der Amerikaner Tracy Letts aufgeführt. Die russische Dramatik betrat mit Tschechov, Gogol, Turgenjew und Irene Némirovsky[465] die Bühnen des TNC. Jeweils ein Stück von Molière und Racine vertraten die französische Klassik und Yasmina Reza repräsentierte die Gegenwartsdramatik. Pirandello und Goldoni bestritten weiterhin das italienische Theater und Dürrenmatt, Brecht und Jelinek das deutschsprachige. Für die skandinawischen Länder erschienen die Schweden Strindberg, Mankell und Bergmann. Von den aufgeführten Werken stammen dreizehn Stücke von klassischen AutorInnen oder DramatikerInnen aus dem 19. Jahrhundert und fünfzehn von zeitgenössischen SchriftstellerInnen. Eine gewisse Tendenz zur Ausgeglichenheit ist sowohl in der Herkunft als auch den Entstehungszeiten der Stücke zu beobachten. Allerdings kritisiert der Jahresbericht des CoNCA 2011, dass in ganz Katalonien noch immer eine unzureichende Vielfalt an klassischen AutorInnen aller Zeiten und aller Länder besteht (vgl. CoNCA 2011: 243).

7. 4. 5. Tourneepolitik und Dezentralisierung

In der Spielsaison 2006/2007 gingen die beiden Eigenproduktionen *En Pólvora* und *Primera història d'Esther* auf Tournee, bei der die besonders vielen Aufführungsorte von *En Pólvora* (15 in Katalonien und Mallorca) vom TNC hervorgestrichen wurden. Das Stück war auch das erste, das das öffentliche Theater *Kursaal* in Manresa bespielte (vgl. Teatre Nacional de Catalunya

[464] Insgesamt zeigte das TNC neun Eigenproduktionen und zehn Koproduktionen der universalen Dramatik von 2006/07 bis 2010/11. Bei weiteren neun Aufführungen handelte es sich um Produktionen eingeladener Gruppen. Im Vergleich dazu wurden während der Amtszeit von Reixach zehn Gruppen eingeladen, sechs Stücke der Universalliteratur wurden koproduziert und 27 wurden selbst produziert.

[465] *El ball* in der Regie von Sergi Belbel und der Choreografie von Sol Picó basierte auf dem gleichnamigen Roman der Schriftstellerin und kombinierte Tanz und Theater.

2007c: 3). Mit der Tournee von *La plaça del Diamant* wurden 2008 19 Aufführungsorte in Katalonien und das Theater *Valle-Inclán* in Madrid erreicht. *A la Toscana* konnte auch in Frankfurt gezeigt werden, neben Aufführungsorten in Katalonien, Madrid, Bilbao, Salamanca oder Valladolid (vgl. Teatre Nacional 2008b: 9). 2009 gingen *Aloma* und *Mort de dama* auf Tournee. Die Aufführungen von *Mort de dama* in Palma de Mallorca wurden mit den neu eingeführten Preisen *Premis Esènics* in fünf Kategorien ausgezeichnet (Teatre Nacional de Catalunya 2011a: 9). Mit 27 Orten in Katalonien und Mallorca erreichte *Pedra de tartera* 2011 eine herausragende Stellung in der Tourneepolitik des TNC, das in der Spielsaison 2010/11 allerdings als einziges Stück auf Tournee ging. Darunter befanden sich auch viele Orte der Region von Lleida, da die Handlung des Stücks im Pallars angesiedelt ist (Teatre Nacional de Catalunya 2011b: 6). Der Jahresbericht des CoNCA betont außerdem die positiven Tourneen der Stücke *El Ball*, *Escenes d'un matrimoni, Una comèdia espanyola, L'auca del senyor Esteve* und *La casa sota la sorra* (vgl. CoNCA 2011: 241). Zu beobachten ist, dass seit 2006[466] die Stücke der Eigenproduktion gegenüber jenen der Koproduktion eindeutig weniger außerhalb des TNC gezeigt werden[467]. Dies weist darauf hin, wie sehr Koproduktionen von sich aus zur Verbreitung der szenischen Künste beitragen können.

Eingeladen wurden für das Autorentheater das *Teatro de La Abadía*, die *Compañía Nacional de Teatro Clásico,* das Mailänder *Piccolo Teatro,* das *Centro Dramático Nacional, Accés Teatre, Vània Produccions, Grec'08,* das *Centre d'Arts Escèniques de Reus,* das *Théâtre des Bouffes du Nord* und andere französische und englische Theater*, Setzefetges Associats* oder *El Canal Centre d'Arts Escèniques Salt/Girona* mit Stücken von Dürrenmatt[468],

[466] Ab 2006 stellen die Jahresberichte des *Departament de Cultura* Statistiken zur Verfügung, die die Tourneeaktivitäten von Eigenproduktionen und Koproduktionen miteinander vergleichen.

[467] Zwischen den Jahren 2006 bis 2009 werden ein bis drei Stücke der Eigenproduktionen angegeben, die auf Tournee gehen. Im Vergleich dazu ist die Zahl der Koproduktionen neun bis zwölf pro Jahr im selben Zeitraum (vgl. Departament de Cultura 2007: 301f., Departament de Cultura 2008: 174, Departament de Cultura 2009: 208, Departament de Cultura 2010b: 217).

[468] *Play Strindberg* von Friedrich Dürrenmatt unter der Regie von Georges Lavaudant als Produktion des *Teatro de la Abadía* kam 2007 auf Kastilisch in die *Sala Gran*.

Tirso de Molina[469], Pinter[470], Goldoni[471], Sagarra[472], Shakespeare[473], Racine[474], Mayorga[475], Strindberg[476], Sergi López und Jorge Picó[477], Salvador Espriu[478] und Tschechov[479].

La Fura dels Baus kam mit *Boris Godunov* (2008) als Koproduktion des Nationaltheaters mit dem *Centro Dramático Nacional*, *Elsinor* und *La Fura* in die Sala Gran, in der während der Darbietung von *Boris Godunov* von Alexander Puschkin ein Terroranschlag simuliert wurde, der die ZuschauerInnen auch außerhalb der Bühne umgab. Damit bezog sich das Stück auf die realen Ereignisse im Theater *Dubrovka* in Moskau, wo eine Gruppe von tschetschenischen TerroristInnen mehr als 900 Geiseln nahm und der Eingriff der russischen Polizei den Tod von 130 Geiseln und 41 TerroristInnen verursachte. Koproduziert wurden weiters für das auf Texten basierende internationale oder autochthone Theater mit dem *Centre d'Arts Escèniques de Terrassa*, *Centre d'Arts Escèniques de Reus*, *El Canal Centre d'Arts*

---

[469] *Don Gil de las calzas verdes* von Tirso de Molina wurde unter der Regie von Eduardo Vasco und als Produktion von der *Compañía Nacional de Teatro Clásico* 2007 ebenfalls auf Kastilisch in der *Sala Gran* gezeigt.

[470] *Tornar a casa* von Harold Pinter kam 2007 in die *Sala Petita* in einer Produktion des *Centre d'Arts Escèniques de Reus*.

[471] Das *Piccolo Teatro de Milano* gastierte mit *Il ventaglio* von Carlo Goldoni 2007 auf Italienisch mit katalanischen Übertiteln in der *Sala Gran*.

[472] Das *Accés Teatre* brachte *El poema de Nadal* von Josep M. de Sagarra zu Weihnachten 2007 in den großen Saal.

[473] 2008 wurde *Rey Lear* von William Shakespeare in der Version von Juan Mayorga als Produktion des *Centro Dramático Nacional* auf Kastilisch in der *Sala Gran* gezeigt.

[474] *Andromaque* von Jean Racine wurde 2008 in der *Sala Petita* auf Französisch mit katalanischen Übertiteln aufgeführt. Es handelte sich um eine Produktion des CITC – *Théâtre des Bouffes du Nord* (Paris), *Théâtre du Nord* (Lille), *Cheek By Jowl Theatre Company* (Londres) und der artistischen Beteiligung des *Jeune Théâtre National*.

[475] *La paz perpetua* (2008) von Juan Mayorga als Produktion des *Teatro de La Abadía,* gezeigt in der *Sala Petita,* behandelte den Kampf ums Überleben und gegen den Terrorismus in den Figuren von drei Hunden und symbolisierte so die menschliche Psyche.

[476] *Ensam* (2008) von Strindberg wurde in der *Sala Petita* als Koproduktion von *Vània Produccions* und dem *Festival Grec'08* außerhalb der Spielpläne des TNC gezeigt. Salvat hatte 2006 darauf hingewiesen, dass kein Strindberg am TNC bis dahin aufgeführt worden war.

[477] Der Schauspieler Sergi Lopez zeigte einen Monolog mit dem Titel *Non Solum* unter der Regie von Jorge Picó, in dem er eine Vielzahl von Personen in einer einzigen darstellte. Er folgte damit dem Satz Arthur Rimbauds „'jo és un altre'" (Teatre Nacional de Catalunya 2009c: 3). Das Stück wurde aufgrund seines großen Erfolges in der Spielsaison 2008/09 im September 2009 wiederaufgenommen und war von *Setzefetges Associats* u. a. produziert worden.

[478] Die Produktion ausgehend von Texten von Salvador Espriu hieß *El jardí dels cinc arbres* und wurde innerhalb des Herbstfestivals *Temporada Alta* unter der Regie von Joan Ollé uraufgeführt und von *El Canal Centre d'Arts Escèniques Salt/Girona* produziert.

[479] Tschechov kam mit *Platonov* 2010 als Produktion des *Centro Dramático Nacional* und des *Festival Txèkhov de Moscou* auf Kastilisch in die Sala Gran.

Escèniques de Salt/Girona, Centre d'Arts Escèniques d'Osona, Dagoll Dagom, Centro Dramático Nacional, Teatro Español, T de Teatre, Bitó Produccions, Teatre Principal de Palma, Teatre El Jardí de Figueres, Q-Ars Teatre oder *El Celler d'Espectacle a Lleida* unter anderen Javier Daulte[480], Pirandello[481], Jelinek[482], Mercè Rodoreda[483], Lorenç Villalonga[484], Federico García Lorca[485], Henning Mankell[486], Yasmina Reza[487], Irène Némirovsky[488], Ingmar Bergman[489],Sofokles[490], Joan Maragall[491], Michael Frayn[492] oder Maria Barbal[493].

Die Zusammenarbeit mit dem *Centre d'Arts Escèniques de Reus* war bereits mit *La fam* (2006) von Joan Oliver begründet worden. Auch der Beitrag zum historischen Gedächtnis *La nit més freda (veus a l'exili)* (2009) ausgehend von Texten von Joan Oliver, Carles Riba, Mercè Rodoreda und Antoni Rovira i Virgili entstand in dieser Tradition. Die vermehrte Zusammenarbeit und

[480] Den Argentinier Javier Daulte verbindet mit Barcelona eine langjährige theatrale Tätigkeit, die in der Leitung des Theaters *La Villarroel* gipfelte. Er schrieb *Com pot ser que t'estimi tant* (2007) für die aus fünf Frauen bestehende Gruppe *T de Teatre* als Horrorkomödie. Das Stück wurde in der *Sala Tallers* aufgeführt und von Víctor Muñoz ins Katalanische übersetzt.

[481] 2008 kam *L'home, la bèstia i la virtut* von Luigi Pirandello in die *Sala Petita* als Koproduktion mit dem *Centre d'Arts Escèniques de Terrassa* CAET.

[482] Von Elfriede Jelinek wurde 2008 *Què va passar quan Nora va deixar el seu home o Els pilars de les societats* als Koproduktion mit dem *Centre d'Arts Escèniques de Reus* in der *Sala Petita* gezeigt.

[483] Es handelte sich um das Musical *Aloma* (2008), das mit der Gruppe *Dagoll Dagom* auf der Basis des gleichnamigen Romans produziert wurde.

[484] *Mort de Dama* (2009) von Villalonga kam als Koproduktion mit dem *Teatre Principal de Palma* in die *Sala Petita*.

[485] Von Federico García Lorca wurde *La casa de Bernarda Alba* (2009) unter der Regie von Lluís Pasqual als Koproduktion mit dem *Teatro Español* in der *Sala Petita* auf Kastilisch gezeigt.

[486] *Antílops* von Henning Mankell wurde 2009 als Koproduktion mit dem CAET in der *Sala Petita* aufgeführt.

[487] 2009 wurde in der *Sala Gran Una comèdia espanyola* von Yasmina Reza als Koproduktion mit dem *Centro Dramático Nacional* und *Bitò Produccions* gezeigt.

[488] Es handelte sich um eine Adaptierung des Romans *El ball* (2009) der Schriftstellerin Irène Némirovsky aus dem Jahr 1930, die Tanz und Theater verband. Das Stück wurde mit dem *Centro Dramático Nacional* koproduziert und innerhalb des Festival *Temporada Alta* uraufgeführt.

[489] *Escenes d'un matrimoni* wurde 2010 in der *Sala Petita* als Koproduktion mit dem *Teatro Español de Madrid* aufgeführt.

[490] Das Stück *Electra* von Sofokles wurde 2010 in der *Sala Petita* unter der Regie von Oriol Broggi als Koproduktion mit *Q-Ars Teatre* gezeigt.

[491] 2010 fand die Koproduktion des TNC von *Joan Maragall, la llei d'amor* mit *El Canal* statt, das innerhalb des *Festival Temporada Alta* uraufgeführt wurde.

[492] Copenhaguen von Michael Frayn kam 2011 in die *Sala Petita* unter der Regie von Ramon Simó und war eine Koproduktion mit CAER und *Bitó Produccions*.

[493] Bei Pedra de Tartera (2011) von Maria Barbal handelte es sich um eine Koproduktion mit dem *Celler d'Espectacle de Lleida*.

Koproduktion[494] mit den neu entstandenen Zentren in Terrassa, Reus, Lleida, Girona/Salt oder Osona[495] zeigt eine Dezentralisierung des Nationaltheaters und damit eine Öffnung des TNC in Bezug auf das katalanische Territorium. Erklärtes Ziel des Theaters ist es, für eine bestmögliche Verbreitung der szenischen Künste zu sorgen. Dabei wird beabsichtigt, dem reinen Konsum von Produktionen aus Barcelona entgegenzuwirken und eine eigene Produktion in den verschiedenen Regionen aufzubauen. Die Frage bleibt jedoch, ob es sich dabei nicht eher um eine „'deslocalització del Teatre Nacional'" handelt als um eine authentische Dezentralisierung, die die theatrale Kreativität im ganzen Territorium anregen will, wie Toni Casares bei der *I Jornada de Debat i Reflexió sobre Teatre i Polítiques Teatrals* in Terrassa kritisch anmerkte (vgl. Farré 2004: 22). In diesem Zusammenhang fand auch eine Tagung im Dezember 2010 in Reus mit internationaler Beteiligung statt, in der die angestrebte Dezentralisierung öffentlicher Theaterstrukturen diskutiert und eine Optimierung von Ressourcen zu Krisenzeiten versucht wurde. Laut der Tageszeitung *El Periódico* stimmten die verantwortlichen PolitikerInnen darin überein, das öffentliche System mittels der Idee einer vernetzten Arbeit zu organisieren „per aconseguir més cooperació" (El Periódico, Anonym 2010: 13). Allerdings kam aufgrund von unterschiedlichem Arbeitsrhythmen die Koproduktionstätigkeit mit den Alternativsälen, *Teatre de Ponent, Tantarantana, Versus Teatre, Brossa Espai Escènic* und *Sala Muntanyer* im Rahmen des T6 wieder zum Erliegen.

7. 4. 6. Tanz

Das Projekt T6-dansa unter der Koordination von Sol Picó produzierte in einem neuen Konzept zum ersten Mal 2007 zum Thema *felicitats* sechs Stücke von sechs ChoreografInnen, ausgehend von dem Buch *Viatges a la felicitat* von Eduard Punset. Mit dieser Produktion zeigte sich das TNC bei der Internationalen Buchausstellung in Frankfurt zum Schwerpunkt Katalonien im Jahr 2007. 2008 koordinierte Sol Picó drei Choreografien von Sofia Asencio,

[494] In den Kalenderjahren 2007 und 2008 verdoppelte sich die Zahl der Koproduktionen von 21 % auf 46,6 % (vgl. Departament de Cultura 2008: 173, Departament de Cultura 2009: 207). 2009 machte sie bereits 50 % der Produktionen, die gezeigt wurden, aus (vgl. Departament de Cultura 2010: 216).

[495] *Història de Joan, nascut d'un ós* von Albert Vidal war eine Koproduktion mit *Atlàntida,* dem neugegründeten *Centre d'Art Escèniques d'Osona*.

Roser Montlló Guberna und Teresa Nieto, die als Ausgangspunkt die Repräsentation neuer Männer aus der Sicht der Frauen unter dem Titel *MASCLEtà* hatten. Ebenfalls in drei Choreografien von Montse Colomé, Santiago Sempere und Tomeu Vergés entstand *L'enigma* (2009) um die Figur und das Werk von Victor Català, Pseudonym für Caterina Albert. Mit dieser Produktionsart agierte das TNC als Produktionshaus bis 2009 für den modernen, experimentellen Tanz mit der zentralen Figur einer Künstlerpersönlichkeit wie Sol Picó, die zeitlich limitierte Tanzteams zu einem bestimmten Thema in kleinen Formaten koordinierte. Eine weitere Schiene einer solchen Produktionsart stellte die Koproduktion mit einheimischen Tanzgruppen dar. Koproduziert wurde mit *Nats Nus Dansa* das Stück *Mies* (2007) über den Architekten Mies van der Rohe. Die Barceloniner Tanzgruppe *Erre que Erre Danza* präsentierte *No pesa el corazón de los veloces* (2008) über das Erscheinen der Liebe und ihr Verschwinden, die *Companyia Raravis* führte ein Tanzstück *Present vulnerable* (2009), basierend auf den Gedichten und Texten von Feliu Formosa, im Rahmen des *Festival Grec* auf und Iago Pericot zeigte *La Venus de Willendorf* (2010) zum Thema Gewalt innerhalb des *Festival Grec*. Als Kombination zwischen Theater und Tanz erschien *El ball* (2009) von Irène Némirovsky unter der Regie von Sergi Belbel mit Anna Lizaran oder der Tänzerin Sol Picó in den Hauptrollen als Koproduktion des TNC mit dem *Centro Dramático Nacional* im Rahmen des Festivals *Temporada Alta*. *Musiclosèpsia (Rapsòdia per a set putes)* (2011) von Juan Carlos García wurde in Zusammenarbeit mit dem *Komilfó Teatro* aus Perú von Sanchis Sinisterra dramaturgisch betreut. Die Verbindung der sieben Todsünden mit historischen Päpsten provozierte den Widerstand traditionell christlicher Organisationen.

Einladungen ergingen an die schwedische Tanzgruppe *Cullberg Ballet* mit den Choreografen Johan Inger und Sidi Larbi Cherkaoui, an das *Ballet Preljocaj* mit *Les 4 saisons...* (2008); an die deutsche Choreografin Sasha Waltz mit *Dido & Aeneas* (2008) von Henry Purcell[496]*;* an Philippe Decouflé mit *Sombreros* (2008); an die Tänzerin Sylvie Guillem, den Regisseur Robert Lepage und den Choreografen Russell Maliphant mit *Eonnagata* (2009) im Rahmen des *Festival*

[496] Die Produktion von Sasha Waltz & Guests mit der Akademie für Alte Musik Berlin wurde koproduziert mit der Staatsoper Unter den Linden, *Grand Théâtre de Luxembourg* und *Opéra National de Montpellier* und kam innerhalb des *Festival Grec* in die *Sala Gran*.

Grec oder an das *Cloud Gate Dance* und das *Theatre de Taiwan* mit *Wild Cursive* (2010), ebenfalls präsentiert während des *Festival Grec.* In einer internationalen Koproduktion mit dem *Mercat de les Flors*, dem *Théâtre National de Chaillot*, *Monaco Dance Forum*, *Opéra de Dijon* und *Gran Théâtre Luxembourg* kam aus dem Produktionszentrum *Sadler's Wells In the Spirit of Diaghilev* (2009) von Cherkaoui, De Frutos, Maliphant und McGregor zustande. 2011 wurde Philippe Decouflé mit *Octupus* im Rahmen des *Festival Grec* 2011erneut eingeladen.

Internationale Starnamen wie Sidi Larbi Cherkaoui gemischt mit heimischen Tanzgruppen oder Projekten zeigen die Tendenz des TNC die innovative Tanzszene bekannt machen zu wollen und so wie Salvador Sunyer für die Festivalkultur erklärte, in einen Kreislauf von europäischen Produktionszentren aufgenommen zu werden: „Cuando haces una cosa con Sidi Larbi Cherkaoui todo el mundo te conoce porque pasas al circuito de los festivales importantes." (Molner 2011a: 32) Ähnliches könnte auch für das Nationaltheater gelten, denn berühmte Namen bringen Prestige und Bekanntheit für ein Zentrum und werfen damit auch Aufmerksamkeit auf die einheimischen Produkte. Zu beobachten ist weiters die Suche nach PartnerInnen in Produktion und Ausstellung, wie die Zusammenarbeit mit dem *Festival Grec* zeigt.

7. 4. 7. Marionettentheater, Kindertheater, Zirkus und multidisziplinäre Stücke

Das Programm *El Nacional petit* zeigte Werke in Zusammenarbeit oder in Koproduktionen mit unterschiedlichen katalanischen Theatergruppen oder Produktionszentren wie *Marduix, La Baldufa, Comediants, Búbulus Dansa, Artristras, Farrés Brothers i cia, Cia. El Príncep Totilau, Sergi Buka, Deambulants, Los Excéntricos, El teatre de l'home dibuixat, Boni & Cia, Albena Teatre, Teatre Mòbil, Egos Teatre, Bitó Produccions* oder dem *Centre de Titelles de Lleida*[497]*.* Die Stücke waren an fast allen Wochenenden in Vormittagsvorstellungen zu sehen oder wurden wie *Medusa* und *Pluges d'estiu* (2007) der bekannten Straßentheatergruppe *Artristas* im Garten vor dem TNC

[497] Zu genauen Angaben der Stücke siehe *Quadern* (2006-2010) sowie die Webseite des *Teatre Nacional de Catalunya* www.tnc.cat/ca/obres-tnc.

gezeigt, für deren Organisation Joan Font bis 2008[498] zuständig war (vgl. George 2010: 185). 2008 wurden die Märchen *Sis Joans,* sechs Texte, deren Protagonisten alle Joan heißen, von dem klassischen katalanischen Autor Carles Riba durch die Puppentheatergruppe *El Príncep Totilau* dargestellt und *El vestit nou de l'emperador* von Hans Christian Andersen kam in die *Sala Gran*. 2010/11 wurde eine Produktion von *Fundació Xarxa* und *Temporada Alta* des deutschen Dramatikers Ulrich Hub am TNC aufgeführt, die den deutschen Kindertheaterpreis gewonnen hatte.

Els Comediants betraten mit *El gran secret* und *El petit secret* für Erwachsene und Kinder die *Sala Tallers* 2006 und 2007. Dabei handelte es sich um eine Zusammenarbeit von Joan Font mit Albert Espinosa, der im Rahmen des T6 *El club de les palles* aufgeführt hatte. Theater, Zirkus, Musik und Clowns beherrschten das Schauspiel der bekannten Theatergruppe. Lluís Danés, Lluís Llach und Marta Carrasco zeigten 2007 in der *Sala Gran* ein Musical, das Tanz und Zirkus unter dem Titel *Tranuites Circus* miteinander kombinierte und von der Flucht der Menschen in Traumwelten erzählt. *La Veillée des Abysses* (2007) von James Thiérrée, dem Enkel von Charlie Chaplin, gastierte im TNC und verfolgte eine ähnliche Linie der Vermischung von Disziplinen. 2007 zeigte das TNC in einer Koproduktion das mulitdisziplinäre Stück *Tren de somnis* von Jordi Sabatés, bestehend aus Kino, Zauberkunst, Musik und Theater. *Llits* (2009) oder *Plecs* (2010) folgten der Zirkustradition im TNC. *Llits* von Lluís Danés mit der Musik von Lluís Llach stellte eine Reise durch die verschiedenen Betten dar, um die das Leben kreist und *Plecs,* beim *Festival Trapezi* uraufgeführt, tauchte in die Welt des Papiers mit Hilfe von drei Akrobaten und einem Musiker ein. Bei beiden Produktionen handelte es sich um Koproduktionen verschiedenster Theatergruppen und Institutionen, um die Finanzierung von multidisziplinären Stücken zu gewährleisten.[499] Die bekannte katalanische Theatergruppe *Vol-Ras* wurde 2010 mit *SGAG (Societat General d'Aigües Globals),* das das Thema Wasser behandelt, in die *Sala Tallers* geladen.

[498] David George weist darauf hin, dass die Verabschiedung von Font höchstwahrscheinlich aufgrund von Budgetkürzungen im September 2008 stattfand (vgl. George 2010: 185).

[499] *Plecs* der Gruppe *Enfila't* wurde vom TNC, *Enfila't*, CAER – *Centre d'Arts Escèniques Reus* und *Cir que o! - Pirineus de Circ* koproduziert. *Llits* entstand als Koproduktion des TNC, *Santamandra Produccions,* Andréas Claus und Lila Pla Alemany in Zusammenarbeit mit CAER, CoNCA , INAEM – *Ministerio de Cultura* und ICIC.

Zirkusvorstellungen oder Marionettentheater beweisen die Intention Belbels eine neue Generation von TheaterbesucherInnen zu bilden und das Publikum zu erweitern. In dieser Linie erstellte 2010 das *Departament de Cultura* den *Pla Integral d'Arts Escèniques i Musicals per a Tots els Públics*, der auf eine Koproduktionstätigkeit der großen öffentlichen Theater, wie TNC, *Teatre Lliure*[500], *Mercat de les Flors*, *Liceu* und *L'Auditori* drängt und fixe Ensembles dafür vorschlägt (vgl. Departament de Cultura 2010a: 6).

7. 4. 8. Musicals und Konzerte

In der *Sala Tallers* präsentierte der Zyklus *La cançó en escena* (2007) sechs Konzerte von sechs Frauen. Im Rahmen des *Festival d'Òpera de Butxaca i Noves Creacions* erschien in der *Sala Petita El saló d'Anubis* (2007) von Joan Albert Amargós und Toni Rumbau in Kooperation mit dem *Institut Ramon Llull* und dem *Festival Temporada Alta*. Musik und Zauberkunst drehten sich darin um das Thema des Todes. Die Oper *Dido & Aeneas* (2008) von Henry Purcell wurde in Kombination mit dem Tanztheater von Sasha Waltz in der *Sala Gran* gezeigt. Als Musical wurde *La casa sota la sorra* (2010) von *Egos Teatre* im Rahmen des *Nacional Petit* aufgeführt. Ein anderes Musicalprojekt für die Saison 2008 musste aus Kostengründen fallen gelassen werden, obwohl die *Sala Gran* für Musicals laut Sergi Belbel prädestiniert ist (vgl. Sardà 2007: 58)[501]. Dafür ist für die Spielsaison 2011/12 ein weiteres Musical in Koproduktion mit dem *Egos Teatre* in Vorbereitung. Der Amateurchor *Cor de Teatre* überraschte unter der musikalischen Leitung von David Costa mit dem Stück *Operetta* (2011), das die Welt der Oper in humoristischer Weise ironisiert sowie A-Capella-Gesang mit gestischem Theater verbindet. Diese Oper der besonderen Art betrat als Produktion des *El Canal, Centre d'Arts Escèniques Salt/Girona* die *Sala Gran* des TNC.

---

[500] Für die Spielsaison 2011/12 ist die Einführung des *Lliure Petit* am *Teatre Lliure* vorgesehen.

[501] „La Sala Gran del Nacional és per a fer-hi un gran musical! Però quan preguntes a Londres què costa fer un musical d'aquests et diuen unes xifres que no tenen res a veure amb les que es manipulen aquí. Hi som molt lluny... Si ens comparem amb el teatre que es fa fora, no som al nivell ni d'Alemanya, ni de França, ni d'Anglaterra... ni de Madrid." (Sardà 2007: 58).

7. 4. 9. Schlussfolgerungen und Perspektiven des TNC

Das TNC als Produktions- und Ausstellungszentrum bekommt Subventionen vom *Departament de Cultura*[502] und verwaltet sich mit Hilfe des *Consell d'Administració* selbst, deren neue Vorsitzende seit 2011, bedingt durch den Regierungswechsel, Sol Daurella ist. Ein beträchtlicher Teil dieses Geldes fließt, wie in der Darstellung der Aufführungen gezeigt werden konnte, in die Koproduktion mit privaten Produktionsfirmen, mit öffentlichen in ganz Katalonien verteilten Theatern und Institutionen oder mit öffentlichen Theatern aus Madrid oder Mallorca. Dabei schätzt Belbel allein den privaten Sektor auf etwa 30 % der Programmation: „/.../ hem coproduït i /.../ que surt molta gent. Companyies petites, grans, mitjanes, històriques, noves, joves." (Interview Belbel 14/12/2010) Wenn in der katalanischen Presse immer wieder kritisiert wird, dass nur ein geringer Teil von Theaterleuten am TNC Arbeit findet, so kann dies einerseits vom Theaterdirektor nicht nachvollzogen werden und andererseits ist eine Auswahl immer durch den Faktor der Subjektivität erklärbar. Dieser kann bei keiner künstlerischen Aktivität ausgeschlossen werden und wird nur durch die Ablösung der jeweiligen TheaterdirektorInnen verändert. Durch die Reduzierung der Subventionen seit 2009 kommt es außerdem zu einer Reduzierung der Produktionen, von 18 in der Saison 2010/11 auf 14 bis 15 für die Spielsaison 2011/12 und damit zu weniger Arbeitsmöglichkeiten für den Theatersektor. Die durchschnittliche Auslastung betrug 2009/10 74,81% (vgl. Rumbau 2011: 56) und 2010/11, 79,44% (Serra 2011a: 9)[503]. In absoluten Zahlen gesehen, waren die Besucherzahlen von 2010/11 mit 143.787 jedoch ungefähr so hoch wie in der Spielsaison 2001/2002 mit 143.799. Dagegen gingen 2009/10 171.960 und 2006/07 184.382 ZuschauerInnen ins Theater (vgl. Barranco 2011b: 35). Die Abnahme der Publikumszahlen bei gleichzeitiger Zunahme der prozentuellen Auslastung ist durch die Reduzierung der gezeigten Stücke zu erklären, die 2008/09 noch bei 24 lagen. Da Belbel weiter auf qualitativ hochwertige Produkte vorzugsweise

[502] 2010/11 konnte das TNC mit einem Budget von 16,5 Millionen Euro rechnen, von denen 11,2 Millionen direkt von der *Conselleria de Cultura* kamen. Der Rest setzte sich aus den Eintrittskarten, dem Sponsering durch private Firmen, Tourneen und Mieten für die Überlassung der Installationen des Theaters zusammen (vgl. Sorribes 2010b: 56).

[503] Besondere Publikumsbeliebtheit erfuhren in dieser Spielsaison neben *Agost, Copenhaguen, El misantrop* und *Pedra de tartera* auch alle Stücke des Projekts T6: *Vimbodí vs. Praga, Gang Bang* und *Una història catalana* (vgl. Serra 2011a: 9).

katalanischer Dramatik[504] setzt, ist für ihn nur eine Abnahme der Zahl produzierter Stücke denkbar und eine gleichzeitige Verlängerung der Spielzeiten[505]. Es heißt auch, dass für die Spielsaison 2011/12[506] nur eine internationale Produktion eingeladen ist, so wie dies bereits 2010/11 der Fall war. Damit einher geht eine Reduzierung der verschiedenen Sprachen am Theater, die sich aus der abnehmenden Präsenz von spanischen oder ausländischen Theatergruppen ergibt. Außerdem scheint der moderne Tanz für das Theater an Bedeutung zu verlieren[507]. Dagegen plant das *Teatre Lliure* für dieselbe Spielsaison bei weniger Budget eine Programmierung von 30 Stücken. Auf die Frage, wie sich dieser Kontrast in der Konzeption erklären lässt, antwortet Sergi Belbel:

> 'el Lliure tindrà molts recitals petits i molta coproducció. Nosaltres, malgrat la caiguda del pressupost, augmentem, proporcionalment, la producció pròpia. No concebo un teatre públic sense que sigui un centre de producció'. (ebd.)

Während Belbel weiter dem Ideal des Nationaltheaters des 20. Jahrhunderts folgt, das im Wesentlichen eine Produktionsmaschine ist, hat Pasqual diese theatrale Kreation zugunsten einer Einkaufs- und Ausstellungspolitik laut Esteve Miralles[508] aufgegeben. Nur wenige der großen Formate in der Saison 2011/12 des *Teatre Lliure* dauern dabei länger als vier Wochen. Auch Pasqual sieht die Gefahren einer Koproduktionspolitik, wenn sie als einzige Strategie verwendet wird: „És una solució que d'una banda ens permet tirar endavant un programa artístic, però també condiciona els temps d'exhibició. […] El revers de la moneda d'això és l'empobriment." (Molner 2011b: 20) So ist zwar die Koproduktion eine Möglichkeit in schwierigen Zeiten, Ressourcen durch die Verteilung der Kosten aufzustellen, doch sie beinhaltet die Gefahr der

[504] Den 29 Stücken internationaler Dramatik, die auf literarischen Texten beruhen, stehen 37 Stücke katalanischer Herkunft unter der Direktion von Sergi Belbel bis zur Spielsaison 2010/11 gegenüber. Von der katalanischen Produktion stammen 18 aus dem Projekt T6.

[505] Eine vier- bis fünfwöchige Darbietung eines Stückes ist zur Zeit bei bis zu zwei Monaten angelangt (vgl. Interview Gallén 14/06/2011).

[506] Es handelt sich hier um eine Angabe bis zum Zeitpunkt der Abfassung der Arbeit.

[507] Sergi Belbel arbeitete bei seinem Amtsantritt mit der Unterstützung von Toni Casares für die Gegenwartdramatik und mit der Choreografin Sol Picó für den Tanzbereich. 2011 ist von den beiden BeraterInnen nur noch Toni Casares übrig geblieben. Die Schiene der am Theater residierenden Tanzgruppe wurde aufgegeben.

[508] Esteve Miralles, Autor und Übersetzer, kritisiert heftig die Programmation 2011/12 von Lluís Pasqual am *Teatre Lliure*, der die erwünschte Katalanisierung des Projekts, unter Rigola eingeleitet, seiner Ansicht nach aufgegeben hat. Trotz der Koproduktionen mit den *Centres d'Arts Escèniques* von Reus und Salt/Girona ist ein Kritikpunkt die Anzahl der Koproduktionen mit Madrider Theatern, die katalanisches Theater benachteiligen (vgl. Miralles 2011: 7).

Vereinheitlichung von Theater. In anderen Ländern, wie in Frankreich, scheint dieser Weg der gemeinsamen Kreation im Vergleich zu Katalonien weitaus gebräuchlicher zu sein und er wird von manchen KritikerInnen für die Programmgestaltung europäischer Nationaltheater propagiert. Ein Nachteil wäre, wenn Theater zu bloßen Ausstellungsorten würden, die unterschiedlichste Angebote ohne eigene Linie aufnehmen. In Bezug auf die finanzielle Frage ist außerdem zu erwähnen, dass die Kosten, das europäische Avantgardetheater von Goebbels, Castorf, Lauwers, Marthaler oder Castellucci für drei Tage auf katalanische Bühnen zu bringen, enorm sind. Sie entsprechen einer Eigenproduktion und ihrer Ausstellung von etwa einem Monat (ebd.: 20).

Als Theaterfabrik lässt sich das sogenannte Repertoiretheater[509] mit fixem Ensemble, wie es im deutschsprachigen Raum besteht, definieren, in der durch die abwechselnde Programmierung eines Repertoires eine Vielzahl von Stücken in kurzer Zeit gezeigt werden kann. Obwohl das TNC diesem Ideal aufgrund der freien Ensembles[510], die sich in Projekten zusammenfinden und der Programmierung *en suite* nicht entspricht, orientiert es sich an einer Schauspielproduktion der großen Formate. Dabei kann es dem kommerziellen Theater in Bezug auf finanziellen Erfolg und Misserfolg nicht ganz entfliehen und damit dem Druck, die Säle für eine bestimmte Zeit füllen zu müssen:

> El teatre de repertori tal com es fa a Centreeuropa és molt difícil de fer aquí. Necessites més tècnics perquè han de canviar cada dia el decorat. És més car, però donaria resultats més positius, en el sentit que moltes vegades nosaltres aquí programem una obra durant dos mesos, en canvi, un teatre europeu programa un mínim de 12 funcions i, si va bé, l'inclouen dins de la pròpia programació i li treuen un rendiment. A Europa hi ha obres que duren anys, perquè tenen públic i cada vegada hi ha públic jove nou que les vol anar a veure. (Interview Belbel 14/12/2010)

Der Vorteil einer alternierenden Programmierung läge gerade darin, einen Misserfolg, leichter vom Programm zu nehmen, als dies mit einer Programmierung *en suite* möglich ist. Die Gefahren, sich mit einem Stück

[509] Zu beobachten ist, eine Abnahme klassischer Stücke im Repertoire und eine Zunahme von GegenwartsautorInnen und internationalen Koproduktionen. Pasqual prognostiziert für das europäische Theater, dass in den nächsten fünf Jahren 80% der Programmation von Gegenwartsdramatik bestritten wird (vgl. Molner 2011b: 21).

[510] Ein fixes Ensemble ist für das TNC aufgrund des ausschließenden Charakters oder der Gefahr des Beamtentums gesellschaftlich nicht vertretbar, trotzdem ist eine gewisse Wiederholung von Namen erkennbar. Denn die Konsolidierung des Theaters geht auch mit der guten Zusammenarbeit von Personen einher, die gemeinsam Projekte realisieren.

verspekuliert zu haben, sind also am TNC größer, wodurch auch weniger Risiko eingegangen wird. Gleichzeitig betont Sergi Belbel in einem Interview in der Zeitung *La Vanguardia*: „'Para mí la rentabilidad no es parámetro para un teatro público.'" (Barranco 2011a: 36). Er spricht sich somit weiter für die Innovationsbereitschaft aus, die ein öffentliches Theater zu bieten habe, wie es seine Meinung bereits 1999 in einem Interview war:

> La exigencia de llenar a todo precio en un teatro público es negativa, porque le sustrae la capacidad de buscar nuevos caminos en la teatralidad […] El teatro público es un servicio público y tiene que llenar, pero si se le exige tanto que llene acabará haciendo una programación de teatro privado. Tiene que mantener un equilibrio." (Rodés 1999: 10).

Gerade dieses versuchte Gleichgewicht zwischen Kommerzialität und *servei públic,* zwischen fixen und varierenden Ensembles, zwischen Koproduktionen, Eigenproduktionen und eingeladenen Gruppen macht die Konzeption des TNC unter Belbel aus. Das *Teatre Lliure* dagegen scheint ab kommendem Jahr auf eine größere Rotation von KünstlerInnen und von internationalen Stücken zu setzen. Dies bedeutet für die autochthone Theaterwelt, einerseits kleinere Formate mit geringerer Ausstellungszeit und andererseits entlastet es das Theater von der Verantwortung für die gesamte Karriere der KünstlerInnen zuständig zu sein. Belbel weigert sich jedoch die Zahl der SchauspielerInnen in einem Stück zum Kriterium der Wahl zu machen:

> Como teatro público me niego a hacer las obras en función del número de personajes. En el privado es lógico y lícito. Yo soy partidario de reducir el número de espectáculos pero no tocar calidad y número de actores. Si el TNC no actúa así no sé quién lo hará. (Barranco 2011a: 37)

Produziert wird am TNC vorzugsweise das auf dem Text basierende Theater, was auch mit der Neigung des Autors Sergi Belbel zusammenhängt. Erkennbar ist in seinen Inszenierungen der Respekt vor dem Text und gefördert wird eine neue katalanische Theaterproduktion. Das Projekt T6, das der Forschung im TNC vorbehalten ist, besitzt seit 2009/10 ein eigenes Ensemble mit fünf bis sechs fixen Mitgliedern und einigen, die variieren, um Kontinuität und Komplizenhaftigkeit im kreativen Prozess zu gewährleisten. Als starker Verfechter dieses Projekts bekräftigt Sergi Belbel auch in Krisenzeiten seine Notwendigkeit:

> Una de las cosas que tengo claras es que me cargaré otras cosas antes que el

> T6 en los dos años que me quedan. La gente joven tiene derecho a seguir trabajando y creando y entrar en el circuito. Yo tengo una lista de cuarenta creadores para el T6. No digo que todos sean buenos, pero creo que tienen derecho a una oportunidad. Como teatro nacional estoy moralmente obligado. (ebd.)

Diese Stellungnahme lässt erkennen, wie sehr Belbel daran interessiert ist, AutorInnen in ihrer Karriere zu helfen[511] und eine Situation zu erzeugen, die eine Normalisierung des katalanischsprachigen Theaters bedeutet. Mit der Abschaffung der Figur des/r Regisseurs/in in diesem Projekt positioniert sich das TNC auch gegenüber dem *Teatre Lliure*:

> Nosaltres assumim que el Lliure és el teatre on el director és el creador i nosaltres reivindiquem que el TNC és el teatre on el centre és l'autor. Tenim dos teatres públics perquè som diferents i oferim coses diferents als nostres espectadors. (Interview Belbel 14/12/2011)

In der gemeinsamen Verantwortung öffentlicher Theater ist die Verteilung der Aufgaben hier komplementär, wenn in einem Theater die AutorInnen und im anderen die RegisseurInnen gefördert werden oder große Formate trotz Krisenzeiten in einem nicht aufgegeben werden, während sich das andere auf kleinere oder größere Koproduktionen spezialisiert. Auf die gute Zusammenarbeit und Komplimentarität der beiden Theater verwies Àlex Rigola, bestätigt von Sergi Belbel, in einem Interview: „'Hay buena complementariedad, tanto entre Lliure y TNC como con el Mercat y con otros espacios. Hemos trabajado en equipo bastante bien.'" (Barranco 2011a: 37)

Große Aufmerksamkeit wird im TNC der Kommunikation mit dem Publikum, den AbonnentInnen und den Firmen geschenkt. Die *col·loquis* und *trobades* mit den AutorInnen nach den Aufführungen im selben Theatersaal wie die gezeigten Stücke ermöglichen einen Austausch von Eindrücken, nähern die KünstlerInnen dem Publikum an und bilden die ZuschauerInnen gleichzeitig. Als Informationsquelle über die Stücke musste allerdings ein ausführliches Programmheft aufgrund der hohen Kosten eingestellt werden. Ersetzt wird dies durch die digitale Adresse *Issuu*[512], die das Nachlesen zu den jeweiligen

[511] Neben der Förderung von AutorInnen streicht David George hervor, dass Belbel eine große Zahl von TheaterpraktikantInnen, die RegisseurInnen, SchauspielerInnen, DesignerInnen und KomponistInnen umfassen, bei der Entwicklung ihrer beruflichen Laufbahn unterstützt hat (vgl. George 2010: 192).

[512] Siehe mehr Information unter http://issuu.com/programa-de-temporada/docs/temporada_2010-2011 (letzter Zugriff 28. August 2011).

Stücken ermöglicht:

> Al ser digital els costos són molt més reduïts. Farem una publicació digital cada quatre mesos, ampliant cada obra amb articles, links, reflexions, articles que hem generat nosaltres mateixos de cara als especialistes o gent que vulgui anar més enllà. (Interview Belbel 14/12/2010)

2010 wurden die Eintrittspreise nach vier Jahren um sechs bis sieben Prozent erhöht, während junge Leute bis 25 Jahre eine Reduzierung um 50% erhielten. Mit der Politik der Theater, Ermäßigungen für bestimmte Gruppen oder Abonnements anzubieten, wird nicht nur eine gewisse Treue des Publikums geschaffen, sondern oft erst die Gewohnheit, ins Theater zu gehen. Unterschiedlichste Veranstaltungen von Unternehmen in den Sälen und im Restaurant des TNC weisen auf die Tendenz hin, das TNC in einem gutbürgerlichen Ambiente zu situieren, zu bewerben und damit indirekt Sponsoren zu finden. Insgesamt wird die komplizierte Aufgabe versucht, ein breit gefächertes Publikum zu erreichen, wie auch die verschiedenen Genres beweisen, die im TNC Platz finden. Zu den Herausforderungen gehört es jedoch, die Immigration, die Lateinamerika, Afrika, Asien und Osteuropa umfasst, in das Projekt eines Nationaltheaters einzubinden, das obwohl bereits konsolidierter nun mit den Auswirkungen der Streichungen im Kulturbereich zu kämpfen hat. Koproduktionen mit anderen katalanischen, spanischen oder internationalen Theatern zeigen eine gewisse Ausweichmöglichkeit in der Beschaffung von Geldern[513]. Ob alle diese Aktivitäten ausreichen werden, um ein öffentliches Theater in Krisenzeiten sozial verantwortlich zu gestalten und seine Nützlichkeit für die Gesellschaft zu bewahren, wird sich zeigen.

[513] Enric Gallén verwies in einem Interview mit ihm auf die große Zahl von Inszenierungen, die unter Reixach und zu Beginn der Leitung von Belbel üblich waren: „La primera temporada del Domènec Reixach (1998/99) es van fer 20-22 produccions, disposant de tres sales. 22 produccions són moltes i són molts diners. Ara es busquen les complicitats, fer muntatges que hi hagi la implicació de més d'un teatre i de més d'una institució, perquè econòmicament la cosa pugui ser més rendible." (Interview Gallén 14/06/2011).

8. Schlussfolgerungen und Ausblicke

8. 1. Zur Präsenz der katalanischen Dramatik

Der Erfolg katalanischer zeitgenössischer Produktionen zeigt sich vor allem in der Übernahme von Stücken aus dem alternativen oder öffentlichen in den kommerziellen Bereich. Der Autor Joan Casas hatte 2000 einen Artikel zum katalanischen Theater verfasst, in dem er bestritt, dass eine neue katalanische Dramatik existierte:

> El meu diagnòstic és que encara no s'ha produït una trobada, una nova aliança [...], entre l'escriptura dramàtica catalana i el públic, i que fins que aquesta trobada no es doni i no sigui socialment significativa difícilment podrem parlar d'una dramatúrgia pròpia. (Casas 2000: 36)

Was existierte, war eine Theaterindustrie, die durch die unternehmerischen Gruppierungen von CIATRE und ADETCA sowie die Vereinigung der Theaterwelt AADPC strukturiert war. Innerhalb dieser Industrie war der Teil der katalanischen Theatertexte jedoch ein geringer (ebd.). Zu den erfolgreichsten zehn szenischen Aktivitäten zählte 1999 nur eine katalanischer Provenienz und diese war humoristisches gestisches Theater der Gruppe Tricicle[514] (vgl. Aubach 2000b: 18). Eine Alternative im Jahr 2000 stellte das Theaterfestival von Sitges dar, das entweder durch die Programmierung von Stücken oder mit Hilfe des Zyklus *Paraula d'autor,* bei dem es sich um szenische Lesungen handelte, neue AutorInnen präsentierte und so eine gewisse Verbreitung ermöglichte (ebd.: 16). Doch 2003 beklagte Belbel in einem Interview, das 2006 ergänzt wurde, dass die Situation für katalanische Theaterstücke weit entfernt von einer zufriedenstellenden sei, obwohl Jordi Galceran mit seinem Erfolgsstück *El mètode Grönholm* 2003 gezeigt hatte, dass sich private Theater sehr wohl für katalanische GegenwartsautorInnen interessierten.

> Regrettably, there aren't enough theatres interesting in producing our plays, but we are far from the crisis suffered in the 1970s [...] There should be a space for contemporary playwriting in every theatre. We should not assume that only a set number of theatres have the obligation to programme new writing. [...] In my view, new writing should be mainly supported by privat theatres or perhaps in co-production with state subsidised venues. (Belbel 2007b: 412 f.)

Denn nicht nur den öffentlichen Theatern sollte die Verpflichtung auferlegt

[514] Es handelte sich um das Stück *Tricicle 20*, das zum 20. Geburtstag der Gruppe entstanden war (vgl. Aubach 200b: 18).

werden, neue katalanische Texte auf der Bühne zu zeigen, sondern allen. Oder wie es Ramon Simó ausdrückte:

> El TNC no pot defugir la seva responsabilitat, però amb això no n'hi haurà prou. És tot el sector teatral, públic i privat, amb la col·laboració d'altres sectors de la cultura, qui pot construir uns fonaments sòlids per a la nostra dramatúrgia [...] (Simó 2000: 19)

Carme Sansa, eine katalanische Schauspielerin, die ihre theatrale Tätigkeit mit der *Companyia Adrià Gual* und dem *GTI* begonnen hatte, verlangte eine Programmierung katalanischer Dramatik als Norm im privaten Bereich. Für sie stellt das private Theater ein „teatre [...] semiprivat" (Arquuillué/Bonnín/Mestres et al. 2003: 118) dar, da das private Theater in Katalonien eine große Unterstützung durch die Institutionen erfährt.

2011 scheint diese Grenze zwischen privaten, alternativen und staatlichen Theaterproduktionen durchlässiger geworden zu sein. So wurde *Coses que diem avui*, das aus drei kurzen Stücken[515] zum Thema Beziehung des amerikanischen Autors Neil LaBute besteht, erfolgreich in der *Sala Beckett* innerhalb des *Festival Grec* 2010 gezeigt. Im Mai 2011 kam das Stück in das kommerzielle Theater *La Sala Villarroel*, geleitet von Carol López. Diese Praxis so betonte Toni Casares, künstlerischer Leiter des Alternativsaales[516]*,* sei sehr begrüßenswert: „'És sa que les sales amb vocació més comercial incorporin dramatúrgia contemporània. Aquí, i a diferència del que passa a Madrid, s'influencien tots els àmbits del sector'" (Sorribes 2011: 54). Jordi González, Vizepräsident der Produktionsfirma *Focus*, erklärte: „'La Beckett és el nostre R+D[517], un pou de saviesa. Allà vaig descobrir Bieito[518] amb *Marina* [1994]'" (ebd.). Als katalanischer Autor schaffte es Pere Riera, sowohl im Projekt T6 des

[515] Das erste Stück *Romance,* das ein Treffen homosexueller Ex-Partner nach langer Zeit zeigt, entstand im *Obrador d'Estiu* der *Sala Beckett* 2009. Es handelt sich dabei um einen theatralen Sommerworkshop, der seit 2006 besteht und mit internationaler Beteiligung Seminare, Praktika, Diskussionen und Performances anbietet.

[516] 1997 übernahm Toni Casares nach José Sanchis Sinisterra die Leitung des Saales und führte ihn als Produktions- und Ausstellungsraum für die katalanische und internationale Gegenwartsdramatik weiter. Gemeinsam mit dem sogenannten *Obrador,* dem pädagogischen Bereich der *Sala Beckett,* werden so Raum für Fortbildung und theatrale Experimente geschaffen. Seit 2004 befindet sich der *Obrador* in Verantwortung von Carles Batlle.

[517] R+D ist eine Abkürzung für *Recerca* und *Desenvolupament.*

[518] Calixto Bieito war bis zur Spielsaison 2009/10 künstlerischer Leiter des *Teatre Romea*, eines Theaters der Gruppe Focus neben den Theatern *Condal*, *Goya* und *La Sala Villarroel.* Ab der Spielsaison 2010/11 leitet Julio Manrique, Regisseur des erwähnten Stückes *Coses que diem avui*, das *Romea*.

Nationaltheaters 2010 als auch in der *Sala Villaroel* 2011 aufzuführen und die Produktion *Pedra de tartera* von Maria Barbal in der theatralen Adaption von Marc Rosich kam im selben Jahr nach dem TNC und einer Tournee durch ganz Katalonien an das private *Teatre Romea* des Unternehmens *Focus* nach Barcelona zurück. Erfolgsregisseure wie Calixto Bieito und emblematische Theatergruppen wie *La Fura dels Baus* kooperieren mit katalanischen DramatikerInnen, für die es mittlerweile normal ist, arbeiten zu können, wie Carles Batlle in einem Gespräch erklärte. Für Batlle sind Pau Miró und Marc Rosich zwei gute Beispiele einer jüngeren Generation von AutorInnen, die Betätigung in verschiedenen Theatern gefunden haben. Pau Miró konnte als Regisseur mit *Pluja constant* des amerikanischen Autors Keith Huff aufgrund seines Erfolges gleich in zwei kommerziellen Theatern in Barcelona 2011 erscheinen. Marc Rosich, bekannt durch seine Adaptationen narrativer Literatur, produzierte sein Stück *Car wash* in einem Tandem mit dem Stück *Das Gestell* des deutschen Dramatikers Soiren Voima. Die Aufführungen fanden am Stuttgarter Staatstheater und am *Teatre Romea* im Mai und Juni 2011 statt. Auch *Bitò Produccions* als privates Unternehmen, das hinter dem Herbstfestival *Temporada Alta* steht, setzt immer mehr auf die katalanische Kreation und zeigte 2010 einige Produktionen von jungen katalanischen DramatikerInnen, wie *Ens hauriem d'haver quedat a casa* von Llàtzer Garcia, *Home-Natja* von Jordi Oriol, *La veu secreta dels ocells* des *Projecte Vaca*, einer Plattform von RegisseurInnen und ProfessionistInnen der Theaterwelt oder *Tot* von Rafael Spregelburd.

Das Projekt *Catalandrama*[519], ein Service der *Sala Beckett*, das katalanisches literarisches Theater in verschiedenen Sprachen, vor allem Spanisch, Englisch und Französisch, aber auch Deutsch, im Internet seit 2009 zur Verfügung stellt und Unterstützung durch das *Institut Ramon Llull* erfährt, konnte von 2009 bis 2010 sein Angebot fast verdoppeln. 28 AutorInnen waren 2009 präsent, während es sich 2010 um 41 AutorInnen und 193 Texte handelte (vgl. CoNCA 2011: 242)[520]. Für andere private Theater, wie das *Teatre Borràs*, ist es rentabel

[519] Mehr Informationen unter www.catalandrama.cat.

[520] Die institutionelle Unterstützung von Übersetzungen ist generell wichtig für den Austausch mit dem Ausland. Ohne sie könnte katalanischsprachige Literatur auch keinen Einfluss auf ästhetische Strömungen in Europa ausüben und die Literatur in katalanischer Sprache bliebe auf einen engen Zirkel beschränkt. 2003 wurden die Übersetzungen von

geworden, internationale Dramatik, wie *Madame Melville* von Richard Nelson, 2011 auf Katalanisch und nicht auf Kastilisch zu zeigen. Es handelt sich um eine Programmgestaltung im kommerziellen Bereich, die zu Zeiten des *Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya* so nicht bestand und für Enric Gallén auf eine eindeutige Normalisierung der Theatersituation verweist (vgl. Interview Gallén 14/06/2011). Damals war das universale Theater auf Katalanisch nur in den öffentlichen Theatern, im *Lliure*, im *Poliorama* oder im CDGC, zugänglich gewesen. Noch heute findet der Hauptteil des sogenannten Kulturkonsums in Katalonien auf Kastilisch statt außer in zwei Bereichen, in denen es laut der Zeitung *El Punt* mehr Angebot auf Katalanisch gibt: in Ausstellungen und im Theater (vgl. Roca 2011: 35). Allerdings beobachtet der Jahresbericht des CoNCA, so wie Carles Batlle, einen formalen Konventionalismus in den dramatischen Gegenwartsstücken, wobei für den Rat das Gefühl dominiert, dass es keinen Markt für riskantere Produktionen gibt (vgl. CoNCA 2011: 243). Laut dem CoNCA stammten von insgesamt 835 Theaterstücken in der Spielsaison 2009/2010 in Barcelona 400 von katalanischen AutorInnen, was 47% der gezeigten Stücke bedeutet (ebd.: 241). Die Anzahl der TheaterbesucherInnen in ganz Katalonien blieb konstant und liegt bei etwas mehr als drei Millionen, wobei in Barcelona etwa 2,6 Millionen gezählt wurden (ebd.: 240).

Andere private Theaterunternehmungen beneiden jedoch weiter Städte wie London, New York oder auch Madrid, wo in jeder Spielsaison ca. vier Millionen Menschen ins Theater gehen. Die Diskussion um die Aufführungssprache wird dabei unter kommerziellen Gesichtspunkten behandelt und dem Theater in Katalonien vorgeworfen nicht touristenfreundlich genug zu sein. Paco Mir, Produzent von *Tricicle*, argumentiert:

> Los teatros subvencionados deben programar un porcentaje obligatorio de obras en catalán y en los teatros públicos se puede hablar cualquier idioma mientras no sea el castellano; pero lo que funciona son las obras bilingües, como 'Pel davant i ... pel darrera'. (Pérez 2011:11)

In dem erwähnten Zeitungsartikel werden die Kosten, ein Stück auf die Bühne

---

72 Titeln in 17 Sprachen, darunter auch Hebräisch, Ungarisch oder Isländisch, vom 2002 gegründeten Institut *Ramon Llull* finanziert (vgl. Crameri 2008: 83). Denn zu den Aufgaben des Instituts gehört unter anderem das Bekanntmachen von katalanischsprachiger Literatur im Ausland.

zu bringen, auf 150.000 bis 180.000 Euro geschätzt. Was ein Theaterstück letztendlich lukrativ macht, sind die Tourneen, die sich durch die Finanzkrise viele Gemeinde aber nicht mehr leisten können (ebd.). Eine Auswirkung der geplanten Kürzungen von bis zu 20 % im Kulturbereich durch Ferran Mascarell, dem neuen *Conseller de Cultura* der Regierung von Artur Mas, wird daher den privaten Sektor auch durch das Ineinandergreifen der Strukturen und Subventionen nicht verschonen. Außerdem ist eine Entfremdung laut dem CoNCA zwischen Katalonien und den Produktionen von AutorInnen aus den restlichen *Països Catalans* zu beobachten, was eine Reduzierung der theatralen Möglichkeiten im katalanischen Sprachgebiet bedeutet (vgl. CoNCA 2011: 241).

8. 2. Kulturpolitik im 21. Jahrhundert – eine Synthese

8. 2. 1. Institutionalisierung und Internationalisierung

Die Institutionalisierung der Kultur führte im Bereich des Theaters zur Renovierung theatraler Infrastruktur, zu Verbesserungen im *Teatre Romea* und *Poliorama*, zur Wiederherstellung des *Teatre Victòria*, des *Arteria Paral·lel*[521] oder des *Lliure de Gràcia.* Außerhalb Barcelonas wurden die Theater in den verschiedenen Städten erneuert, wie *Teatre de Sant Cugat*, *Teatre Batrina* und *Fortuny* in Reus, *Teatre Alegria* und *Principal* in Terrassa etc. Theatrale Prestigebauten, wie das katalanische Nationaltheater oder die *Ciutat del Teatre*, sollten kulturelles Kapital und kulturelle Imagination für Katalonien erzeugen sowie Barcelona als Hauptstadt des Landes mit anderen Kulturmetropolen vergleichbar machen. Flotats und Pasqual als Künstlerfiguren mit internationalem Ansehen wurden für diese Projekte herangezogen, da sie internationales Profil versprachen. Kultur und Theater werden damit Teil eines kulturellen Kapitalismus, der von lokalen und regionalen PolitikerInnen für die Gesetze von Angebot und Nachfrage genützt wird, um das Land attraktiv zu gestalten. Mit Kulturangeboten ergänzt wird auch das Konzept des Tourismus *Sol i platja,* das erschöpft scheint und deswegen andere Nutz- und Gebrauchswerte an seiner Seite braucht[522]. Eine Internationalisierung der

[521] Beim *Teatre Artèria Paral·lel* handelt es sich um das ehemalige *Teatro Circo Español,* das 1892 entstand.

[522] Der zweite Bericht des CoNCA 2011 widmet einen Teil seiner Analyse zur Kultursituation

einheimischen Kulturprodukte ist daher für die wirtschaftliche Entwicklung äußerst wünschenswert. Die großen Theatergruppen des Landes *Els Comediants, Els Joglars, Dagoll Dagom, La Cubana* oder *La Fura dels Baus* sind zu einer kulturellen Marke geworden, deren Herkunft aus einem kollektiven Verständnis heraus, sich anderen Produktionsbedingungen angepasst hat. Von den fünf großen Gruppen des Landes sind *La Fura* die einzigen, die keine/n Leiter/in haben. Die zur Zeit aus sechs Mitgliedern bestehende Gruppe[523] funktioniert eher wie eine Fabrik, in der sich die Arbeit je nach Neigungen differenziert hat: „són un col·lectiu de creadors, de directors, que només de tant en tant col·labora entre si, tot i que es reuneixen i consulten, i es mantenen sota el mateix paraigua" (Barranco 2011c: 26). 80 % der Inszenierungen der Gruppe sind für das Ausland gedacht und trotz Zeiten der Krise ist sie mit der Nachfrage von Operninszenierungen überhäuft. Denn so drückt es Ollé aus: „'el potent món visual de La Fura hi encaixa molt bé.'"(ebd.) Die Suche nach dem totalen Spektakel[524] der 80er Jahre, einer interdisziplinären Bühnensprache mit der Musik als Leitfaden, entspricht den Wünschen der Opernwelt des 21. Jahrhunderts und so begann ihre Karriere in diesem Grenre mit der Inszenierung von *La comdemnació de Faust* 1999 in Salzburg auf internationalem Niveau. Auf dem internationalen Szenario bewegen sich auch die Regisseure Calixto Bieito oder Lluís Pasqual, die Gruppen *Tricicle, Sèmola, La Cubana* oder *Els Comediants,* die TänzerInnen Marta Carrasco, Sol Picó oder die Tanzgruppe Gelabert-Azzopardi. Der Export der Produkte betrifft

---

in Katalonien dem Tourismus. Darin heißt es laut den Daten des *Institut d'Estudis Turístics* (IET): „Catalunya és la comunitat autònoma [d'Espanya] que més turistes internacionals rep, amb quasi 13 milions, i té el nombre de pernoctacions més elevat, que quasi arriba als 100 milions." (CoNCA 2011: 65). 0,2 % des Budgets der Generalitat von 2010 wurden für den Tourismus ausgegeben, insgesamt 87,8 Millionen Euro: „uns 29,5 dels quals podien tenir incidència directa o indirecat en el turisme cultural: 22 milions reservats a promocionar la marca Catalunya com a destincació turística singular, sostenible i de qualitat; 5,5 milions per crear nous productes turístics emergents que singularitzin l'oferta turística i que afavoreixin el reequilibri territorial i la desestacionalització de l'activitat turística, i 2 milions reservats a impulsar el valor de l'artesania catalana i promoure'n la comercialització." (ebd.). Der *Pla Estratègic del Tursimse a Catalunya 2005-2010* (PETC 2006) betont außerdem jene Strategien, die mit Identität und katalanischem Kulturerbe zu tun haben, um die Wettbewerbsfähigkeit bei den touristischen Zielen zu verstärken und neue touristische Räume zu schaffen (ebd.: 70).

[523] Zu diesen gehören 2011 Àlex Ollé, Carlus Padrissa, Jürgen Müller, Miki Espuma, Pep Gatell und Pera Tantiñá.

[524] Der Begriff des *espectacle integral,* mit dem sich *La Fura dels Baus* gern identifiziert, kann auch in der Nachfolge von Wagners Gesamtkunstwerk oder dem futuristischen Theaterprojekt des Bauhauses gesehen werden. Walter Gropius und Erwin Piscator verwendeten den Begriff Totaltheater auch in Zusammenhang mit einer konkreten Architektur, die mit der italienischen Bühne brechen wollte (vgl. Salvat 2010b: 523).

verschiedenste Genres, Musicals wie *Geronimo Stilton* für Kinder der Gruppe *Fokus* oder *Mar i Cel* von *Dagoll Dagom* sowie Theaterstücke von Belbel, Benet i Jornet, Galceran, Clua oder Miró. Als neues Projekt sieht das Unternehmen *Fokus* eine Möglichkeit, die Grenzen zu überschreiten. Mit BIT (*Barcelona Internacional Teatre*) und in Zusammenarbeit mit europäischen Theatern unter der künstlerischen Leitung von Calixto Bieito soll katalanische Kreativität verkauft werden, mit der eigenen Selbstverständlichkeit einer Kulturnation. Diese neue positive Sicht auf die eigene Theatertradition drückte Carlus Padrissa von *La Fura dels Baus* in der Neuinterpretation des emblematischen Stücks *Terra baixa* von Guimerà unter dem Titel *Terra Baixa Reload*, gezeigt in der *Biblioteca de Catalunya* im Sommer 2011, folgendermaßen aus: „'Aquest és un muntatge pilot, després el portarem en anglès pel món. No fa falta fer la tetralogia de Wagner o un Goethe per ser universal. Només s'ha de buscar el que tens a casa [...].'" (Chavarría 2011: 33).

Doch die Sichtbarkeit Kataloniens im Ausland war lange Zeit trotz der Internationalisierung seiner Produktionen mit wenig Selbstbewusstsein der unmittelbaren lokalen Referenzen in den Theatertexten verbunden. Verschiedene Gruppen, wie *La Fura dels Baus* oder *Els Comediants* setzten mehr auf die Bilderkraft des visuellen Theaters, wobei mediterrane Assoziationen in unterschiedlichen Graden auftauchten. Anspielungen auf katalanische Identität kamen bei *Els Joglars* oder *La Cubana* dagegen hauptsächlich in parodistischer Weise oder als Karikaturen vor. Benet i Jornet macht auf die fehlenden örtlichen Bezugspunkte und die fehlende Situierung in Barcelona oder Katalonien in den Texten Sergi Belbels aufmerksam, die für den internationalen Markt überhaupt gestrichen werden (vgl. Interview Benet i Jornet 12/04/2011). Sharon G. Feldman widmete diesem Phänomen des unsichtbaren Kataloniens einige Studien[525], das in grassem Widerspruch zur Kulturpolitik der *Generalitat* in der postfranquistischen Ära lag, Katalonien auf dem internationalen Terrain wettbewerbsfähig zu gestalten. Für die Werke von

[525] Siehe Feldman (1998b), (2005) und (2009). Feldman stellte sogar eine gewisse Amerikanisierung in den verwendeten Szenarien der modernen katalanischen Dramatik in den 90er Jahren fest. Für Carles Battle hatte dies mit den Einflüssen des Theaters von David Mamet in Barcelona zu tun, der durch seine kritische Sicht auf die amerikanische Gesellschaft faszinierte und mit der Schaffung einer kollektiven Imagination durch das amerikanische Kino (vgl. Feldman 2009: 44).

Benet i Jornet im Zeitraum der 80er und 90er Jahre stellte sie fest:

> […] it might be possible to view cultural identity in contemporary Catalan drama as being inscribed not through location, but rather through its avoidance or displacement, that wie might view in the lack of spatial geography, or in the geopathological evasion of signs of identity, how Catalan-ness is established elliptically or even aporetically, in such a way that its flagrant nonpresence acquires strong connotative powers. (Feldman 2009: 157)

Das Fehlen einer geographischen Situierung machte hier einen symbolischen Raum von kultureller Identität möglich. Battle wies auf die Komplexe einer politischen Linken hin, die das traditionelle Theater mit einem *teatre d'esperdenya,* einem engstirnigen Provinzionalismus, identifizierte und sich durch die Vermeidung lokaler Bezüge gegen die Politik der CiU abschirmte. Jordi Coca diagnostizierte dieses Phänomen des *autoodi* mit einem Misstrauen in das katalanische Theater, in die Qualität der Theaterleute, der AutorInnen und der Tradition generell. Fraglich wird damit, warum so viel Geld in die Infrastruktur investiert wurde, wenn dahinter keine klare Entscheidung für das katalanische Theater steht, für das Wiederlesen seiner KlassikerInnen oder nicht so klassischer Werke (vgl. Coca 2001a: 36). Eine neue Selbstsicherheit in dieser Hinsicht und eine ästhetische Trendwende ist ab der Spielsaison 2003/04 durch die Propagierung des Slogans *L'acció té lloc a Barcelona* durch Toni Casares in der *Sala Beckett* festzustellen, die dem Regisseur und Leiter des Alternativsaals den *Premi Nacional del Teatre* 2005 einbrachte. Das, was universal sein möchte, muss nicht mehr unbedingt auf lokale Namen verzichten. Ausgesprochen katalanisch und international zugleich gibt sich daher das neue Projekt von Salvador Sunyer und Domènec Reixach, das der Presse 2009 präsentiert wurde. Die *Escena Catalana Transfronterera* will in einem Zeitraum von fünf bis sechs Jahren ein übergreifendes szenisches Zentrum im Herbst zwischen Girona, Salt und Perpignan koordinieren. Das Herbstfestival *Temporada Alta* und das neugegründete *Théâtre de l'Archipel,* geleitet von Domènec Reixach in Perpignan, Nordkatalonien, beabsichtigen, eine gemeinsame Programmierung zu erreichen, das Publikum zu grenzübergreifenden Theaterbesuchen zu animieren, eigene szenische Produktionen mit *El Canal*, dem *Centre d'Arts Escèniques Salt/Girona* zu schaffen und auf die Herausforderung des Zusammenlebens mit der starken Immigration der katalanischen Gebiete auf beiden Seiten der Grenze zu

antworten. Kultur als gemeinsames öffentliches Gut soll eine Kultur für alle sein. In diesem Sinne fand 2010 im Rahmen von *Temporada Alta* auch der Zyklus *Els altres catalans* statt, der in Zusammenarbeit mit verschiedenen Migrationsgruppen Konzerte von MusikerInnen berberischen Ursprungs, aus Algerien oder Mali und das neueste Stück eines Komikers aus Marokko aufführte (vgl. Oller 2010: 36). In der Überzeugung, dass Kunst zur Integration der ImmigrantInnen beitragen kann, wurde hier versucht die ersten Fäden für ein Netz zu spinnen, „'para que la cultura pueda llegar a ser un terreno común'" (ebd.), wie Salvador Sunyer meinte. Integration bedeutet Zusammenleben mit diversen Kulturen und Schutz der eigenen katalanischen Kultur gleichzeitig, um kollektive Identitäten aufrechtzuerhalten und gemeinsame Referenzen und Imaginationen zu entwickeln. Es gilt, sowie es der erste Bericht des CoNCA über den Zustand der katalanischen Kultur ausdrückte, mit Hilfe solcher Prozesse die soziale Isolierung der ImmigrantInnen zu reduzieren und die soziale Kohäsion zu verbessern (vgl. CoNCA 2010: 27). In der Präsentation der *Escena Catalana Transfrontera* heißt es: „Afavorir la integració tot donant una imatge identitària positiva, fins ara molt poc ensenyada, que pugui restituir dignitat a la cultura pròpia com a les cultures acollides." (Escena Catalana Transfronterera 2009: 19). Deutlich wird hier, dass nicht nur die aufzunehmenden Kulturen einer positiven Wertschätzung bedürfen, sondern auch die eigene. Die AgentInnen des Projekts sind sich der schwierigen Stellung der katalanischen Sprache und Kultur, hinter der kein schützender Staat steht, bewusst. Deswegen soll nicht nur die katalanische Sprache in einem Gleichgewicht mit den offiziellen Staatssprachen Französisch und Kastilisch in der *Escena Catalana Transfronterera* besonders berücksichtigt werden, sondern auch die katalanische Dramatik eine spezielle Aufmerksamkeit erfahren, was folgende Hoffnung aufkommen lässt:

> L'escena transfronterera és una via important de projecció del teatre català. Lligar Temporada Alta amb el Théâtre de l'Archipel, situat a Perpinyà, porta de França i d'Europa, és perfecte per poder projectar el teatre català cap a Europa. Si al Domènec Reixach li deixen uns anys per què això funcioni, aleshores aquí haurem guanyat una batalla. Perquè no és només França, és Europa. (Interview Gallén 14/06/2011)

Mit „'espai Schengen' de les arts escèniques"(Pallarès 2010: 38) bezeichnet ein Artikel in der Zeitung *Diari de Girona* das Theaterprojekt, das internationale

Projektion, eine kulturelle Verbindung zu *Catalunya Nord* als Teil der *Països Catalans* und territoriale Ausgeglichenheit im Sinne der erwünschten Dezentralisierung der Kulturproduktion auf einmal verspricht. Es handelt sich um Ziele, die sich jede Kulturpolitik des 21. Jahrhunderts setzt: kulturelle Produkte auf bestmögliche Weise zu verbreiten, territorial, international und in ihrer sozialen Funktion. Denn dies bedeutet, ökonomische Entwicklung für eine Gesellschaft sowie eine Steigerung von symbolischem und sozialem Kapital für die Kultur. Für Toni Casares handelt es sich bei der Internationalisierung katalanischen Theaters vor allem um einen Mechanismus: „que garanteix la constant renovació del nostre propi teatre“ (Casares 2007: 28).

8. 2. 2. Soziale Verbreitung von Kultur

Hat Walter Benjamin auf die Ästhetisierung der Politik aufmerksam gemacht, die sich der Massen bedient und sie nur scheinbar zum Ausdruck kommen lässt (vgl. Benjamin 1977: 167) und Debord den Begriff der Gesellschaft des Spektakels geprägt, vor der Adorno die Kunst nur in einer radikalen Gegenposition retten konnte, so sind wir heute weit entfernt davon, Kunst nicht als Ware, im Sinne der Semiotik der Produktion, als kulturelles Produkt zu verstehen und die, die diese Kunstwerke ansehen oder die Theater besuchen, nennen wir KonsumentInnen der Kultur. Trotz der negativen Auswirkungen der Massifizierung von Kunst und trotz der damit einhergehenden Industrialisierung und Kapitalisierung von Kultur, wäre es falsch, nicht eine essentielle soziale Funktion zu erkennen. Abgesehen vom Konzept des Kulturkonsums gibt es den Anspruch der Partizipation, der aktiven Teilnahme und der Zugänglichkeit zu Kunst und Kultur, die eine Herausforderung und ein Ziel für jede Gesellschaft sein muss, will man/frau die soziale Kohäsion eines Landes nicht ausschließlich den Fußballclubs überlassen. Joan Font, der Begründer der *Comediants* sieht beide Seiten, wenn er davon spricht, vom theatralen Gedächtnis und vom erreichten Kapital profitieren zu wollen, genauso wie er angesichts der Bewegung des 15-M, der *indignats,* meint: „cal començar de nou, tornar a mirar el que ens ha tocat viure, adaptar-se als canvis i a les convulsions. [...] s’ha d’involucrar la gent jove” (El País, Anonym 2011: 8). Was die Kreativität ausmacht, entsteht durch den Kontakt mit den sozialen Realitäten und die

ständige Neuinterpretation der menschlichen Bedingungen. So ist der Weg zurück bei jedem neuen Projekt notwendig, wenn Theater, so wie Toni Casares dies tut, als eminentes lokales Phänomen verstanden wird, das Rezeptionsfähigkeit des Publikums und der Theaterleute bedeutet: „'El teatre és un fenomen eminentment local, perquè és un fenomen de reconeixement col·lectiu. Anem al teatre a reconèixer la nostra pròpia realitat modificada per la creació artística'." (Farré 2004: 22)

Theater reflektiert und provoziert nicht nur eine ständige Reflexion über die Welt und ihre Repräsentationen, sondern auch seine Darstellungs-möglichkeiten, Verfügbarkeit und Zugänglichkeit bewegt sich in einem lokalen Raum. Je mehr Menschen daran teilnehmen können, desto demokratischer und vielfältiger wird Theaterkultur im 21. Jahrhundert verstanden. Das katalanische Nationaltheater situiert sich in diesem Sinn mit seinen Produktionen zwischen symbolischem und sozialem Kapital im Vergleich mit anderen europäischen Kulturstätten oder in der Nähe zum Publikum als auch zu den KünstlerInnen. Ob es sich dabei zu sehr an den großen oder populären Namen der AutorInnen, RegisseurInnen und SchauspielerInnen orientiert oder zu große Kompromisse in Bezug auf künstlerische Prinzipien eingeht, kann hier nicht beurteilt werden, wie dies KritikerInnen wie Salvat, Coca oder Bru de Sala taten und tun. Ein soziales Bewusstsein kann dem TNC aber sowohl unter Reixach als auch Belbel nicht abgesprochen werden. Die unterschiedlichen Initiativen machen deutlich, dass das TNC Theater dem Publikum allen Alters und vieler Schichten nahe bringen will, auch wenn dahinter kein ästhetisch innovatives Programm stehen mag.

Beispiel für die Vernetzung des TNC in der katalanischen Gesellschaft ist unter anderem die Einführung des Projektes T6, das auf einen klaren Mangel bei den Produktions- und Aufführungsbedingungen katalanischer Gegenwartsdramatik antwortete. Intendiert wurde in der Folge auch von anderen kulturellen Konstrukteuren, katalanische Theatertexte ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, sie nicht mehr zu marginalisieren, sondern sie sichtbar in verschiedenen Theatern der Stadt Barcelona, egal ob öffentlich, alternativ oder privat, zu programmieren. Das Projekt T6 bleibt am TNC ein fixer

Programmpunkt, der mit neuen jungen AutorInnen[526] in den nächsten Spielsaisonen verteidigt wird. Mittels eines Abkommens soll außerdem die Zusammenarbeit zwischen dem *Institut del Teatre* und dem TNC[527] verstärkt werden. Gedacht ist daran, alle zwei Jahre StudentInnen am TNC aufzunehmen, bestehend aus SchauspielerInnen, BühnenbildnerInnen, BeleuchterInnen oder RegieassistentInnen unter der Leitung eines/r angesehenen Künstlers/in. Dieses Projekt soll parallel zum T6 stattfinden und den Zugang der jungen Theaterleute aller Sparten in den Beruf erleichtern (vgl. Bordes 2010: 47). Inwieweit ImmigrantInnen und ihre Kultur im TNC Platz finden werden, ist unklar. Eine Erklärung dazu gibt es von Seiten der Theaterdirektion nicht. Frauen als RegisseurInnen der *Sala Gran*[528] traten zum ersten Mal in der Spielsaison 2009/10 auf. Bei der Eröffnung des TNC in diesem Jahr diagnostizierte Sergi Belbel daher einen noch immer bestehenden Machismus auf dem Theater, der mit den Inszenierungen von Sílvia Munt und Carme Portaceli zweifach gebrochen wurde (vgl. Tramullas 2009: 56). Für die Spielsaison 2011/12 ist gemeinsam mit der jungen Gruppe *Egos Teatre*[529] ein Musical mit dem Namen *El crim del Lord Arthur Savile,* basierend auf einem Roman von Oscar Wilde, vorgesehen. Die aus sechs ehemaligen SchauspielschülerInnen des *Institut del Teatre* bestehende Gruppe, die auf dem Prinzip der kollektiven Arbeit besteht und allen Mitgliedern gleichen Protagonismus auf der Bühne geben will, kann sich durch die Zusammenarbeit mit dem TNC über eine Krisensaison retten, die eine starke Reduktion ihrer Vorstellungen während des Jahres vorahnen lässt (vgl. Serra 2011b: 50).

Soziale Verantwortung, dezentrale Produktion und Beziehung zu Initiativen der Zivilbevölkerung, im Theater zu Amateurgruppen, gilt generell als Inbegriff der Demokratie am Theater im 21. Jahrhunderts. In der von Toni Casares

---

[526] Jordi Oriol, Marc Angelet, Marilia Samper, Helena Tornero, Jordi Faura, Nao Albet und Marcel Borràs sind die TeilnehmerInnen in den Spielsaisonen 2011/12 und 2012/13. Das Ensemble wird mit fünf fixen SchauspielerInnen weiter geführt: Àngels Poch, Oriol Genís, Anna Moliner, David Vert und Òscar Castellví.

[527] Am TNC sind und waren Theaterleute tätig, die am *Institut del Teatre* unterrichten. Zu ihnen zählen unter anderen Carles Batlle oder Ramon Simó.

[528] Sílvia Munt inszenierte *Una comèdia espanyola* (2009) von Yasmina Reza und Carme Portaceli *L'auca del senyor Esteve* (2010) von Santiago Rusiñol.

[529] *La casa sota la sorra* als Koproduktion des TNC mit dem *Egos Teatre* war in der Spielsaison 2009/10 ein großer Erfolg und konnte aufgrund dessen bei der *Fira de Tarrega* 2010 und in mehreren Orten Kataloniens sowie in Palma de Mallorca gezeigt werden.

postulierten künstlerischen Komplizenhaftigkeit bezieht er Amateurgruppen genauso mit ein, wenn er von einem reichen und kreativen theatralen Leben auf allen Ebenen spricht: Text, Produktion und Programmgestaltung (Farré 2004: 27). Seine Hoffnungen für die neuen katalanischen Stücke der vergangenen Saison legt der Leiter des T6 unter anderem auch auf die Übernahme in den Amateurbereich als echtem Volkstheater[530].

8. 2. 3. Dezentralisierung von Kultur in Katalonien und im katalanischen Sprachgebiet

Der erste Bericht des CoNCA verlangt auf der Ebene der Verbreitung von Theaterstücken folgende theatrale Infrastruktur:

> [...] el TNC tal com funciona ara fos completat per una autèntica xarxa municipal i de centres de producció que, a hores d'ara, trenta-tres anys després de la recuperació de la democràcia, a Catalunya no ha estat possible. (CoNCA 2010: 130)

Die *Centres d'Arts Escèniques* in Reus (CAER)[531], in Terrassa (CAET)[532], Salt/Girona[533], in Vic[534] und in Mataró[535] oder *El Celler d'Espectacles*[536] in Lleida entstanden während der Regierung des Tripartit aus dem zitierten

[530] Beim internationalen Amateurtheaterfestival 2011 in Girona, *Festival Internacional de Teatre Amateur de Girona* (FITAG), wurde *Almenys no és Nadal, un Projecte T* von der Amateurtheatergruppe von Sant Feliu de Guíxols aufgeführt. Das Stück von Carles Alberola entstand im Rahmen des T6 in der Spielsaison 2003/04.

[531] Das Zentrum CAER wurde 2005 gegründet und umfasst die Theater *Teatre Fortuny, Teatre Batrina*, die Produktionen unter dem Namen CAER CREA, die Festivals *Trapezi, Cos, Més Dansa* sowie andere Zyklen und theatrale Aktivitäten.

[532] CAET, 2006 entstanden, besteht aus dem 2011 neu eröffneten *Teatre Principal*, dem *Teatre Alegria* und dem Festival *Terrassa Noves Tendències* (TNT), das eine Fusionierung aus den Zyklen *Terrassa en Moviment* und *Teatre Noves Tendències* mit Produktionen des CAET ist. Mit der Neueröffnung des *Teatre Principal* wird das *Teatre Alegria* ausschließlich den experimentellen Theatergruppen mit multidisziplinären Stücken gewidmet. Einige dieser Theatergruppen werden als fixe Gruppen am Theater residieren, während andere nur kurze Zeit dort gastieren werden.

[533] *El Canal* wurde 2007 gegründet und wird ab dem Ende der Spielsaison 2011/12 einen eigenen Sitz in der Kulturfabrik *La Coma-Cros* in Salt besitzen, die unter anderem mit Mitteln der europäischen Union für das Projekt *Escena Catalana Transfronterera* renoviert wurde. *EL Canal* umfasst die Theater *Teatre Municipal de Girona*, *Teatre de Salt* und den Alternativsaal *La Planeta* in Girona.

[534] *L'Atlàntida* eröffnete im April 2010 als *Centre d'Arts Escèniques d'Osona* und produzierte gemeinsam mit dem TNC für die Spielsaison 2010/11 *Història de Joan, nascut d'un ós* von Albert Vidal.

[535] Can Gassol, *Centre de Creació d'Arts Escèniques de Mataró*, begann seinen Betrieb im Herbst 2010 mit dem Ziel die Kreation des Tanzes, von Theatergruppen und von neuen Formaten zu fördern.

[536] *El Celler* entstand 2008 aus dem Mangel einer territorialen Theaterproduktion in Lleida für Erwachsene, da die Stadt eher für die *Fira de Teatre de Titelles* als Angebot für Kinder bekannt ist.

Bemühen heraus, für eine territoriale Theaterproduktion zu votieren und sich nicht mit bloßer Konsumation von Produkten aus Barcelona zufriedenzugeben. Die einzelnen Standorte legen dabei unterschiedliche Akzente, wie z. B. Terrassa auf das neue Theater multidisziplinärer Natur oder *El Canal* in Salt/Girona auf eine auf dem literarischen Text beruhende Theaterproduktion, ohne andere Genre ausschließen zu wollen. Ziel ist für alle, Stücke nach eigenen Interessen auch mit eigenen Namen oder in der Tradition der lokalen Theater zu produzieren und zu koproduzieren mit dem Wunsch, Publikum zu gewinnen und die Produktionen größtmöglichst zu verbreiten. Dabei sind die Koproduktionstätigkeiten des TNC mit den neuen territorialen Produktionszentren zu erwähnen, die seit 2006 in erheblichen Maße angestiegen sind, wie bei der Programmierung des TNC gezeigt werden konnte. Als eine „echte" Dezentralisierung und keine bloße Dislozierung des TNC gilt die Produktion von *Pedra de tartera*, die nicht nur von einer lokalen Stelle, dem *Celler d'Espectacles*, ausging, sondern auch in Thematik, Sprachwahl und Auswahl der SchauspielerInnen[537] große lokale Tendenzen bewies.

Das Funktionieren eines solchen territorialen Netzwerkes bleibt weiter eine politische und ökonomische Frage. Gallén zieht den Traum der absoluten Dezentralisierung in Zweifel, der schon in den 70er Jahren geträumt wurde und der in der weiter oben erwähnten Vorlage eines Gesetzesentwurfes der PSUC für ein Theatergesetz 1982 gipfelte:

> […] aquests teatres com el CAER de Reus, el Principal de Terrassa o el Metropol de Tarragona, poden tenir la mateixa capacitat que un teatre públic instal·lat a Barcelona per fer una programació regular al llarg de la setmana? Poden disposar d'un pressupost per fer una política teatral pròpia de producció? […] Anem recuperant o creant nous teatres a ciutats importants a Catalunya però després tenim dificultats per què aquests teatres puguin fer produccions pròpies, no només per raons econòmiques, sinó fins i tot per aconseguir que el públic hi vagi. A Barcelona la programació d'un teatre es fa de dimecres a diumenge i els teatres més petits fins i tot a partir de dijous. Si a una ciutat com Barcelona ja no es programa tota la setmana i els caps de setmana, teatres privats mitjans com Focus o el mateix teatre públic, doblen les funcions per treure'n rendibilitat econòmica, quina funció han de fer tots aquests teatres de fora de Barcelona? (Interview Gallén 14/06/2011)

[537] Nur zwei Schauspielerinnen stammten nicht aus Lleida: die Hauptdarstellerin Àurea Márquez und Rosa Cadafalch, die die Tante von Concha im Stück verkörperte. Sie mussten den Dialekt des Pallars erlernen, wobei Rosa Cadafalch dies als einen mühevollen Prozess in einem Kolloquium bezeichnete.

Die Theateraktivität in den mittleren Städten, führt Oriol Picas der *Oficina de Difusió Artística* (ODA) der *Diputació de Barcelona* an, bestehe aus einem Theater mit zwei bis drei Tagen Programmierung in der Woche. Dagegen weisen Städte ab 50.000 EinwohnerInnen ambitioniertere Projekte auf, die manchmal mit einem Kommunikationsbeauftragten versuchen, das Publikum anzulocken: „'avui és més urgent crear demanda que programar'" (Farré 2004: 23)[538]. 2004 ist die Bilanz folgende: „De la xarxa de 85 municipis als quals dona suport l'ODA, uns 35 tenen una temporada estable de teatre, i en conjunt sumen uns 280.000 espectadors per temporada." (ebd.) Trotz der grundlegenden Idee, die Dezentralisierung mit Demokratisierung gleichsetzt, macht Melendres bei der Debatte über Theater und Theaterpolitik im 21. Jahrhundert in Terrassa darauf aufmerksam, dass die Dezentralisierung vor allem von der Kapazität der unterschiedlichen Territorien abhängt, interessante Produkte zu schaffen (ebd.: 25). Interessantheit hängt letztendlich von der Vielfältigkeit der Angebote in einem Zentrum ab, die das Publikum anzuziehen vermag. So kann mit Sergi Belbel hinzugefügt werden, modernes europäisches Theater braucht auch eine urbane Verwurzelung, die sich im Reichtum der Angebote widerspiegelt, um zu funktionieren (vgl. Interview Belbel 14/12/2010).

Eine Initiative der *Generalitat*, die den Gemeinden helfen soll, qualitatives und nicht kommerzielles Theater zu bezahlbaren Preisen auszustellen ist *Cultura en gira*. Dabei wird ein Prozentsatz des festgesetzten Preises für die Theatergruppen subventioniert. 2010 reduzierten die Gemeinden die Verträge mit den Gruppen um 40 % (vgl. Bordes 2011b: 33). Mit der wirtschaftlichen Krise ist das gesamte Ausstellungsnetz[539] stark beeinträchtigt, was eine

[538] Im Jahresbericht des CoNCA 2010 ist folgende territoriale Verteilung angeführt: „La distribució territorial, per als equipaments escènics, ofereix un balanç que bé es pot considerar significatiu: dels municipis de més de 50.000 habitants, el 100 % disposen d'equipaments escènics i de programacions estables; dels municipis que estan entre 15.000 i 50.000 habitants, el 80,7 % tenen equipaments i el 63,2 %, programacions estables; dels municipis entre 5.000 i 15.000 habitants, el 45,8 % tenen equipaments i el 14,5 % tenen programacions estables; i, finalment, dels municipis entre 1.000 i 5.000 habitants, el 28,5 % tenen equipaments i l'1,2 %, programació estable." (CoNCA 2010: 76). Laut dem *Institut Català de les Indústries Culturals* bedeutet eine stabile Programmierung 200 Vorführungen professionellen Charakters pro Jahr in Barcelona und 50 Vorführungen pro Jahr in anderen Orten (ICIC 2009: 79).

[539] Die katalanischen Gemeinden reagieren aufgrund ihrer finanziellen Situation mit einer Verlängerung der Zahlungsfristen, verhandeln über die Absage von Projekten oder optieren für eine Zahlung durch Kasseneinnahmen. Oft sind die Eintrittspreise jedoch nicht hoch genug oder das Theater bietet zu wenig Platz, um die Stücke mit den verkauften Karten finanzieren zu können. Bisheriger Höhepunkt in der

Bedrohung des Sektors und vor allem kleinerer Unternehmen bedeutet. Denn ohne Verbreitungsmöglichkeit ist das System nicht haltbar. Empfohlen wird daher vom CoNCA eine Zusammenarbeit der verschiedenen Institutionen und des privaten Bereichs, um in manchen Gemeinden gemischte Systeme zu etablieren und ein Netzwerk aufrechterhalten zu können. Betroffen von den Einsparungen sind klarerweise Tourneen und damit die KünstlerInnen selbst. Das Entstehen von kleinsten Ensembles und Mikrotheatern in Barcelona, wie die *Sala Flyhard*, *Artrium* oder *Akadèmia*, zeigen letztendlich die Krisensituation, die die ProfessionistInnen dazu zwingt, in Eigeninitiative und mit kleinen Formaten Arbeit zu schaffen, wenn sie nicht auf verschiedene Sozialhilfen zurückgreifen, wie dies im Kulturbericht 2011 ausgewiesen wird (vgl. CoNCA 2011: 249). Reduziert wird die Produktion von mittleren und großen Formaten, sowie die Politik des *Teatre Lliure* gezeigt hat, während das TNC versucht, mit Eigenproduktionen entgegenzusteuern. Denn Kunst entsteht nicht aus der Armut, auch wenn Phänomene wie in Argentinien oder das *teatre independent* während der Franco-Diktatur dies glauben lassen.

Tourneen durch die einzelnen katalanischen Territorien sind, abgesehen von der wirtschaftlichen Krise[540], auch aus politischen Gründen nicht ohne Hindernisse realisierbar. Ein Motiv dafür findet sich in der spanischen Verfassung, die eine Fragmentierung des kulturellen Raumes Kataloniens fördert. Der CoNCA interpretiert den Artikel 145, Titel VIII folgendermaßen:

> impedeix els mínims marges de relació entre comunitats, no només interdint la possibilitat de federacions entre comunitats autònomes, sinó sobretot restringint la possibilitat d'establir convenis entre comunitats autònomes sense la corresponent comunicació i autorització de les Corts Generals. (CoNCA 2010: 77)

Besonders deutlich ist die Nichtkommunikation zwischen *Catalunya* und der *Comunitat Valenciana* mit dem Abschalten des katalanischen Fernsehsenders im valencianischen Gebiet 2011 geworden. Leichter zu überschreiten scheinen

---

krisengeschüttelten Kulturpolitik einer Gemeinde ist das *Festival Shakespeare* in Mataró, das im Sommer 2011 elf Tage vor Durchführung abgesagt wurde.

[540] In der *Comunitat Valenciana* wurde durch die Veränderung der Subventionspolitik der *Generalitat* der gesamte *Circuit Teatral*, der aus 63 Gemeinden besteht, stark beeinträchtigt. Bis vor kurzem bezahlte die *Generalitat Valenciana* etwa die Hälfte der Kosten der Aufführungen, diese Hilfen fielen ab 2010 weg. Gefährdet werden dadurch auch Projekte wie der 1995 gegründetete *Projecte Alcover* zur Förderung von Tourneen katalanischsprachiger Theaterstücke im gesamten Sprachgebiet (vgl. Molyó 2010: 2).

die Staatsgrenzen zwischen *Catalunya Nord* und dem *Principat Catalunya* zu sein, wie die *Escena Catalana Transfronterera* weiter oben gezeigt hat, als die Grenzen innerhalb des Staatsgebietes Spaniens. Wenn es jedoch eine Verantwortung der Institutionen gibt, Kunst und Theater zu unterstützen, um sie als kulturelle Güter zu bewahren, dann vor allem deswegen um die Kommunikation zwischen den Menschen und die Reflexion über die Welt, in der sie leben, zu ermöglichen. Kultur als Faktor, der die Kohäsion einer katalanischen Gesellschaft fördert, scheint von der *Comunitat Valenciana* gemieden zu werden.

8. 3. Abschließende Überlegungen

Der geschichtliche Blick auf das katalanische Theater hat skizzenhaft und selektiv gezeigt, welches Theater, welche AutorInnen oder Gruppen wann und warum verboten, marginalisiert, gefördert oder aufgeführt wurden. Bedingt durch die besondere Geschichte des Landes, die Unterdrückung während der Diktatur, den Widerstand gegen sie und die versuchte Normalisierung seit den 80er Jahren werden internationale Dramatik, klassische und gegenwärtige katalanische Stücke in einen gesellschaftlichen Prozess eingeschrieben, der von Träumen, Utopien und Kämpfen um katalanische Identitäten bestimmt wird. Die Diskussionen um das Theater in den Medien, bei Tagungen oder wissenschaftlichen Diskussionen spiegeln Hierarchiesituationen, die einerseits vom Verhältnis einer katalanischen Minderheit zu einer kastilischen Mehrheit geprägt sind und andererseits von den eigenen Ausgrenzungen, blinden Flecken und Kanonbildungen leben. Auf dem Theater zeigt sich, was auf der politischen Ebene nach der *transició* eine positive Diskriminierung der katalanischen Sprache und Kultur bedeutet. KünstlerInnen, TheaterproduzentInnen, KritikerInnen oder PolitikerInnen nehmen mit ihren unterschiedlichen sozialen, politischen und ästhetischen Vorstellungen an der Realisierung von Theatergebäuden, an ihrer Programmierung und an den theatralen Umsetzungen auf der Bühne teil. Theater stellt daher ein wesentliches Forum dar, in dem eine geschichtliche Aufarbeitung und eine gesellschaftliche Repräsentation stattfindet. Das Leiden, Verschwinden und die Bedrohung einer Kultur als auch das Neuentwerfen und Kreieren werden hier

Thema. In diesem Zusammenhang weist Jordi Coca auf die Notwendigkeit für PolitikerInnen hin, Ideen mit den Theaterleuten zu teilen, wie zum Beispiel jene, Theater als öffentlichen Dienst zu verstehen: „[...] la llibertat d'expressió no es podia quedar en un enunciat, que calia reconèixer les lluites que s'havien fet des de la cultura en el procés de recuperació de les llibertats." (Coca 2005: 286)

Ob die Politik dabei die von ihr finanzierten Institutionen beeinflusst, war eine der Fragestellungen, die im Laufe der Arbeit aufgetaucht ist. Enric Gallén beantwortet sie mit einem Vergleich der Städte Madrid und Barcelona:

> A Madrid, tant a l'Ajuntament com a la Comunitat, hi governa el PP des de fa molt temps. Mario Gas, que no combrega gens ni mica amb el que pugui ser una política cultural de PP, ha dirigit durant molt de temps el Teatro Español. Això vol dir que ha tingut màniga ample per fer una programació que l'hauria pogut fer perfectament governant el PSOE. Per tant, si les administracions, si els que governen, no adopten una actitud intervencionista i donen confiança a aquells que han de dirigir la política cultural, el resultat d'aquesta confiança és positiva tant en l'acceptació de la crítica com la del públic. (Interview Gallén 14/06/2011)

Die Durchschau der Programmgestaltung des TNC hat gezeigt, dass eine nicht interventionistische Politik auch bei einem symbolisch aufgeladenen Theater, das repräsentativ für eine Kultur sein soll, wie dem katalanischen Nationaltheater, eine Arbeit ermöglicht, die an den unterschiedlichen gesellschaftlichen Realitäten und nicht an reiner Unterhaltung oder einer einheitlichen nationalen Ideologie interessiert ist. Hinter vielen aufgeführten Stücken stehen Motivationen, die die konkrete Geschichte des Landes, seine Gegenwart und seine spezifischen gesellschaftlichen Bedingungen auf unterschiedliche Weise und in unterschiedlichen theatralen Sprachen reflektieren wollen. Die geringe politische Lesart der Realität wird von Jordi Coca jedoch noch 2005 stark kritisiert: „[...] el que em sembla que no va bé és la concepció que tenim de quines són les prioritats i la lectura que fem del passat, tan del propi com de l'internacional." (Coca 2005: 288)

Wenn von der Kritik ein gewisser Fernsehton oder Konventionalismus der Stücke angesprochen wird, der mit öffentlichen Geldern finanziert wird, so bleibt es weiter eine Herausforderung für das Nationaltheater, eine Balance zwischen provokativen, traditionellen oder politisch engagierten Stücken zu halten. Im

TNC besteht eine Theaterpraxis, die von den Überlegungen des *teatre popular* geprägt ist und eine soziale Ausbreitung anstrebt. Die verwendeten Strategien, ein breitgefächertes Publikum anzusprechen, beziehen sich nicht nur auf die sozialen Aktivitäten rund ums Theater, sondern auch darauf, berühmte FernsehschauspielerInnen auf der Bühne zu zeigen oder bekannte Romane und andere literarische Gattungen fürs Theater oder als Musicals zu adaptieren. Tatsächlich handelt es sich nicht um ein auf ästhetischen Experimenten aufgebautes Theaterkonzept, sondern um eine Idee, die auf dem öffentlichen Dienst an der Allgemeinheit gründet und diese auch erreichen will. Interessant ist, dass das Projekt T6, als Theaterwerkstatt generell einem experimentelleren Ton verpflichtet, in den letzten Jahren stark an Zuschauerquoten gewonnen hat. Diese Tatsache beweist die Neugierde eines mit dem Theater entstandenen Publikums am Neuen und Innovativen, die allerdings je nach Autor/in an Intensität variieren.

Das Theatermodell des TNC versuchte im Laufe seines Bestehens eingeforderte DramatikerInnen oder RegisseurInnen verschiedener Generationen zu integrieren und ist dabei historische Perspektiven zu erweitern, sodass nicht mehr von einer verarmten Lektüre gesprochen werden kann, wie dies Coca 2005 tat: „[...] s'ha fet una lectura empobridora de la nostra realitat, o una lectura tendenciosa des del punt de vista estètic o polític" (ebd.: 291). Durch den Vergleich mit anderen Nationaltheatern, durch wechselnde Ensembles und künstlerische Vorschläge, durch Koproduktionen und eingeladene Gruppen gelangten im Laufe der Zeit verschiedenste Stimmen zur Aufführung. Welches Verhältnis von Eigenem und Fremden dabei zum Tragen kommt und wie viele Personen daran teilnehmen, unterliegt weiter einer kritischen Sicht. Die theatralen Imaginationen setzen sich zwar aus verschiedenen ausgewählten Standpunkten des Innen und des Außen, der Sprachen, Generationen und Disziplinen zusammen, doch eine Befriedigung für alle scheint nicht so einfach, auch wenn mit der Zeit eine gewisse Konsolidierung des Theaters stattfindet. Die Polemik ist nicht zuletzt bedingt aus dem Verständnis heraus, dass ein Nationaltheater eine Vielzahl repräsentieren muss, dargestellt in der Verwendung des Pronomens „alle" und „unser". Die Nation als vorgestellte Gemeinschaft suggeriert diese Ganzheit.

Tatsächlich ist dieser Anspruch nicht erfüllbar, worauf ich versucht habe hinzuweisen, da der Prozess des Sich-Wiederfindens im Theater, in den Stücken, in den Arbeitsmöglichkeiten und in seiner symbolischen Bewertung durch die Subjektivität der Beteiligten - Theaterleute, Publikum und KritikerInnen - bestimmt wird. Die Legitimierung des Nationaltheaters bleibt eine subjektive, auch wenn ein solches Theater repräsentativ per Definition sein soll. Die Autorität, der theatrale Habitus, der hier erscheint und auf der Hegemonie einer bürgerlichen Kultur beruht, ist in der heutigen Zeit jedoch nicht mehr heilig, sondern entwirft sich als kreatives und gemeinschaftliches Arbeitsprojekt von KünstlerInnen und nicht als Kulturtempel. Schlussendlich scheint die Vorstellung, eine kulturelle Identität an einem Theater zu projizieren, eine zu sein, die nur anhand ihrer Diskussionen und Streitigkeiten gezeigt werden kann, da Identität selbst vielstimmig ist. Interessant bleibt für die Forschung also die Geschichte eines Theaterhauses und seiner Vorgängerinstitutionen als Geschichte derer, die darin gezeigt wurden und werden vor dem Hintergrund der teilweise heftigen Kritiken an der Programmierung. Die politischen Stimmen der Linken, die hier besonders hervorstechen, sind motiviert von den Bemühungen der Konstruktion einer eigenen katalanischen Kultur, die sich nicht den kapitalistischen Machtstrukturen verschreiben will. So werden die theatralen Aktivitäten Kataloniens und der Umgang mit seiner Theatertradition auch noch heute aufgrund der Vielzahl von verteidigten Identitäten, Nationalitäten, politischen Überzeugungen und der Besonderheiten seiner Sprachen geprägt.

Die unterschiedlichen sozialen Stellungen des Katalanischen und Kastilischen, ihr gesellschaftlicher Kapitalwert manifestiert sich auf den öffentlichen und privaten Bühnen des Landes. In welcher Sprache inszeniert wird, kann zwar mit wirtschaftlichen Interessen, verteidigten Werten, kulturpolitischen Förderungen oder Nationalismen verbunden werden, hat aber, wie gezeigt wurde, im TNC einen pragmatischen Ansatz erreicht. Das Katalanische wird weiterhin als eine zu schützende Sprache verstanden, der Vorrang auf der Bühne gegeben wird, doch ohne Ausschließlichkeit. Kastilischsprachige Werke werden mit einem Prozentsatz, der zwischen 13,8 % und 3,8 % in den Jahren 2007 bis 2009 schwanken konnte, an dieser Institution aufgenommen. Vor allem aber sind die

Sprachgrenzen durchlässiger geworden. Plurilinguistische Ansätze und unterschiedliche Sprachregister finden Eingang ins Theater, die sprachliche Realitäten des Landes reflektieren, auch wenn monolinguistische Werke dominieren. Dialektale Varianten des Katalanischen erscheinen in abgeschwächten Formen unter der Prämisse, dass das Publikum ausreichend dem Text folgen kann. Glücklicherweise muss jedoch im Bereich literarischer Texte nicht alles verstanden werden und die technische Errungenschaft der Übertitelung lässt eine babylonische Sprachenvielfalt zu, die bei jedem Theaterfestival und jeder internationalen Einladung genützt wird. Denn eine horizontale Verbreitung im sprachlichen Raum muss keine Verarmung der Norm einer Sprache oder der Kompetenz ihrer SprecherInnen bedeuten, auch nicht, wenn es sich bei dieser Sprache, wie dem Katalanischen, um eine Minderheitensprache handelt.

Interessant für die zukünftige Forschung wird sein, wie die wirtschaftliche Krise die Programmierung und Produktion der katalanischen Theater bestimmt, ob sich die unterschiedlichen Generationen mit ihren verschiedenen Theater- und Bühnensprachen darin wiederfinden und wie sehr Katalonien sein Recht auf Kultur und Sprache trotz der Urteile der Höchstgerichte innerhalb des Staates Spanien weiterverfolgt. Die unter dem Titel *Debat teatral* herausgegebenen Antologiesammlungen zu theoretischen Schriften und Theaterkritiken der katalanischen Bühnen sind in zwei Bänden bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs 1939 erschienen und lassen auf eine Fortsetzung hoffen. Enric Gallén, als Mitarbeiter dieses Projekts, hat mich außerdem auf die fehlenden Daten der unterschiedlichen Gruppen des *teatre independent* aufmerksam gemacht, die auf eine genaue Erforschung warten. Denn nur so kann gezeigt werden, ab welchem Punkt sie verschwinden oder sich entscheiden, professionelle Formen und zu welchen Bedingungen anzunehmen. Inexistent ist bis jetzt auch eine komplette Geschichte der EADAG oder eine Aufarbeitung jener, die in den 70er Jahren und während der Demokratie aufgrund fehlender sozialer oder wirtschaftlicher Unterstützung den Beruf im Theater aufgaben, egal in welchen Sprachen sie schrieben oder spielten. Denn so wie Carles Battle beobachtet, führen nur wenige AutorInnen seiner Generation noch regelmäßig auf. Als kritische Stimme gilt es so am Ende Julijana Tomic Fajdetic, Leiterin des kleinen

Alternativsaales *Antic Teatre,* zu hören*:*

> Jo no conec cap companyia gran de les catalanes que hagi deixat res que ajudi a treballar als nous creadors i a viure de la seva feina. Sóc directora d'un teatre petit i independent, l'Antic Teatre, que té un pressupost precari per a la creació contemporània. Sóc testimoni de la desesperació dels artistes que han de marxar del país perquè aquí no troben feina, perquè cap teatre públic assumeix una programació contemporània. (Tomic 2010: 17)

Tomic formuliert das Dilemma und die Notwendigkeit der KünstlerInnen egal zu welcher Zeit vom Theater leben zu müssen. Durch die zahlreichen Proteste, die auf die neuerlichen Kürzungen der Regierung im Kulturbereich 2011 antworteten, wird die Misere noch deutlicher. Denn eine Kulturpolitik ohne Ressourcen bedeutet eine generelle und unausweichliche Verarmung eines Landes und dies sollte auch gerade mit Jordi Coca nicht passieren: „fem teatre per alguna cosa més que distreure, la nostra feina té a veure amb l'autoestima com a páis, som constructors de cultura, participem acitvament en la relectura dels fets tant passats com presents...” (Coca 2005: 295). Es ist eine leidenschaftliche Beteiligung, die aus diesen Worten spricht und sie macht auch die Heftigkeit des Diskurses aus.

9. Anhang

9.1. Abkürzungsverzeichnis

AAD	Assemblea d'Autors i Directors
AADPC	Associació d'Autors i Directors Professionals de Catalunya
ADB	Agrupació Dramàtica de Barcelona
ADETCA	Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya
ADTE	Assemblea de Treballadors de l'Espectacle
ATE	Agrupació de Teatre Experimental
ATS	Associació de Teatre Selecte
BIT	Barcelona Internacional Teatre
CAER	Centre d'Arts Escèniques de Reus
CAET	Centre d'Arts Escèniques de Terrassa
CC-UCD	Centristes de Catalunya - Unión de Centro Democrático
CDGC	Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya
CDGV	Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana
CDN	Centro Dramático Nacional
CDV	Centre Dramàtic del Vallès
CIATRE	Companyies de Teatre Professional de Catalunya
CiU	Convergència i Unió
CNTC	Compañía Nacional de Teatro Clásico
CoNCA	Consell Nacional de la Cultura i les Arts
COPEC	Consorci Català de Promoció Exterior de la Cultura
COSACA	Coordinadora de Sales Alternatives de Catalunya
CTE	Convenció Teatral Europea
EADAG	Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual
EAOEF	Entitat Autònoma d'Organització d'Espectacles i Festes de la Generalitat de Catalunya
ECDA	Escola Catalana d'Art Dramàtic
ERC	Esquerra Republicana de Catalunya
ESO	Educació Secundària Obligatòria
FAD	Foment de les Arts Decoratives

FCSTA	Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur
FESTA	Foment de l'Espectacle Selecte i Teatre Associació
FITAG	Festival Internacional de Teatre Amateur de Girona
GTI	Grup de Teatre Independent del CICF
ICIC	Institut Català de les Indústries Culturals
ICUB	Institut de Cultura de Barcelona
ICV	Iniciativa per Catalunya - Els Verds
IET	Institut d'Estudis Turístics
INAEM	Instituto Nacional de las Artes Escènicas y de la Música
MACBA	Museu d'Art Contemporani de Barcelona
MOPU	Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo
NEO	Noves Escenes Obertes
ODA	Oficina de Difusió Artística
PETC	Pla Estratègic del Turisme a Catalunya
PPC	Partit Popular de Catalunya
PSC	Partit dels Socialistes de Catalunya
PSUC	Partit Socialista Unificat de Catalunya
SEU	Sindicato Español Universitario
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
TEC	Teatre Experimental Català
TEU	Teatro Español Universitario
TGV	Teatres de la Generalitat Valenciana
TNB	Teatro Nacional de Barcelona
TNC	Teatre Nacional de Catalunya
TNP	Théâtre National Populaire
TNT	Teatre Noves Tendències
UAB	Universitat Autònoma de Barcelona

9. 2. Programmation TNC 1996/97-2010/11

9. 2. 1. Direktion: JOSEP MARIA FLOTATS 1996/97-1997/98

Literarisches Theater, universale und katalanische Dramatik:

Àngels a Amèrica von Tony Kushner, 12/11/1996- 30/03/1997, *Sala Tallers*

L'Auca del senyor Esteve von Santiago Rusiñol, 11/09/1997-21/09/1997, 23/01/1998-8/03/1998, *Sala Gran*

La gavina von Anton Pawlowitsch Tschechow, 14/10/1997-14/12/1997, *Sala Gran*

Musicals:

Company von Stephen Sondheim und George Furth, Regie von Calixto Bieito, 15/04-11/05/1997, *Sala Tallers*, Produktion von *Fundació Teatre Lliure* und *Mercat de les Flors*

El somni de Mozart nach Bruun Kujit *De Droom van Mozart*, 21/01-26/07/1998, *Sala Petita*

Guys & Dolls von Jo Szerling und Abe Burrows, Regie und Dramaturgie von Mario Gas,14/04-19/07/1998, *Sala Gran*

Multidisziplinäre Stücke:

T.E.M.P.U.S. von Comediants, 7/10/1997-4/01/1998, *Sala Petita*, Produktion von *Teatre Nacional de Catalunya* und *Comediants*

La Calisto von Francesco Cavalli, 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 und 16/01/1998, *Sala Gran*, Produktion *Teatre La Monnaie/De Munt*, Brüssel

F@ust versió 3.0 von La Fura dels Baus, nach *Faust I* und *II* von J. W. Goethe, 28/04-28/07/1998, *Sala Tallers*

Konzertzyklus: *Cicle de concerts* in der *Sala Gran*

Madrigali Guerrieri & Amorosi von Claudio Monteverdi, interpretiert von Jordi Savall-*La Capella Reial de Catalunya,* 29/09/1997

Integral de suites per a violoncel von Johann Sebastian Bach, interpretiert von Lluís Claret, Violoncello 20-21/12/1997

Grans músiques per a grans autors, interpretiert von Victòria dels Àngels als Soprano und Albert Guinovart, Klavier, 28/12/1997

Repertori barroc, interpretiert von René Jacobs als Contratenor, 9/01/1998

Variacions Goldberg von Johann Sebastian Bach, interpretiert von Eulàlia Solé, Klavier, 11/01/1998

Codi o estigma? von Carles Santos, Klavier, 13/01/1998

Recital von Jaume Aragall, Tenor, Amparo Garcia, Klavier 15/01/1998

9. 2. 2. Direktion: DOMÈNEC REIXACH 1998/99-2005/06[541]

Katalanische klassische Dramatik:

Galatea von Josep Maria de Sagarra, Regie Ariel García Valdés, 17/11/1998-6/01/1999, *Sala Gran*

La barca nova von Ignasi Iglésias, Regie Joan Castells, Adaptierung Carles Batlle, 5/10-28/11/1999, *Sala Petita*

Ària de diumenge nach dem poetischen Werk, Theater und Essays von Joan Oliver, Regie und Dramaturgie Carlota Subirós, 16-26/12/1999, *Sala Petita*

Terra baixa von Àngel Guimerà, Regie Ferran Madico, 30/11/2000-11/02/2001, *Sala Gran*

La dama enamorada von Joan Puig i Ferreter, Regie Rafel Duran, 8/11-30/12/2001, *Sala Petita*

Lo cor de l'home és una mar nach Gedichten von Jacint Verdaguer, Regie Teresa Vilardell, Dramaturgie Pep Paré u. Teresa Vilardell, 22/04-6/05/2002, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Vània Produccions S. L.*

La filla del mar von Àngel Guimerà, Regie Josep Maria Mestres, 18/04-16/06/2002, *Sala Gran*

El café de la Marina von Josep Maria de Sagarra, Regie Rafel Duran, 30/01-23/03/2003, *Sala Gran*

Un ram de mar basierend auf Werken von Joaquim Ruyra, Regie Joan Castells, Dramaturgie Carles Batlle und Pep Paré, 9-11/01/2004, *Sala Petita*

Maria Rosa von Àngel Guimerà, Regie Àngel Alonso, 25/03-16/05/2004, *Sala Gran*

Mar i Cel von Dagoll Dagom nach Àngel Guimerà, Regie Joan Lluís Bozzo,

[541] Wird keine Angabe zu den Produktionen der Stücke gemacht, wurden diese vom *Teatre Nacional de Catalunya* produziert. Wenn es sich um Koproduktionen handelt, werden die jeweiligen PartnerInnen erwähnt. Eingeladene Gruppen werden angeführt ohne in den meisten Fällen auf die Produktionen einzugehen.

21/10/2004-2/01/2005, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Dagoll Dagom*

Aigües encantades von Puig i Ferreter, Regie Ramon Simó, 2/03-30/04/2006, *Sala Gran*

La fam von Joan Oliver, Regie Pep Pla, 20/04-11/06/2006, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centre d'Arts Escèniques de Reus*

Katalanische Gegenwartsdramatik:

Apocalipsi von Lluïsa Cunillé, Regie Joan Ollé, 19/11/1998-3/01/1999, *Sala Petita*

El lector por horas von José Sanchis Sinisterra, Regie José Luis García Sánchez, 21/01-14/03/1999, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centro Dramático Nacional*

El maniquí von Mercè Rodoreda, Regie Pere Planella, 4/02-28/03/1999, *Sala Tallers*

Olors von Josep M. Benet i Jornet, Regie Mario Gas, 24/02-9/04/2000, *Sala Gran*

Històries d'amor von Toni Cabré, Regie Toni Casares, 28/09/-22/10/2000, *Sala Tallers*

Pluja seca von Jaume Cabré, Regie Joan Castells, 25/01-25/03/2001, *Sala Petita*

Món Brossa basierend auf dem Werk von Joan Brossa, Regie Franco di Francescantonio, 20/09-14/10/2001, *Sala Petita*

Refugiats von Sergi Pompermayer, Regie David Plana, 7/03-14/04/2002, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Companyia Mala Sang*

El paradís oblidat von David Plana/T6, Regie Carlota Subirós, 4-16/11/2002, *Sala Tallers*

El clavicèmbal von Dani Salgado/T6, Regie Lurdes Barba, 25/11-7/12/2002, *Sala Tallers*

L'aparador von Victòria Szpunberg/T6, Regie Toni Casares, 11-23/02/2003, *Sala Tallers*

Àrea privada de caça von Enric Nolla/T6, Regie Rafel Duran, 18-30/03/2003,

Sala Tallers

El mètode Grönholm von Jordi Galceran/T6, Regie Sergi Belbel, 29/04-11/05/2003, *Sala Tallers*

Almenys no és Nadal von Carles Alberola/T6, Regie Tamzin Townsend, 23/01-15/02/2004, *Sala Tallers*

T'estimaré infinittt von Gemma Rodríguez/T6, Regie Magda Puyo, 26/02-14/03/2004, *Sala Tallers*

El club de les palles von Albert Espinosa/T6, Regie Toni Casares, 26/03-18/04/2004, *Sala Tallers*

Forasters. Melodrama familiar en dos temps von Sergi Belbel, Regie Sergi Belbel, 16/09-14/11/2004, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Fòrum Barcelona 2004*

Temptació von Carles Batlle/T6, Regie Rafel Duran, 2-21/11/2004, *Sala Tallers*

El plan B von Isabel Díaz/T6, Regie Pep Pla, 25/01-13/02/2005, *Sala Tallers*

16.000 pessetes von Manuel Veiga/T6, Regie Joan Castells, 1-20/03/2005, *Sala Tallers*

Raccord von Rodolf Sirera/T6, Regie Carme Portaceli, 12/04-8/05/2005, *Sala Tallers*

Salamandra von Josep Maria Benet i Jornet, Regie Toni Casares, 13/10-4/12/2005, *Sala Petita*

*Uuuuh! v*on Gerard Vàzquez/T6, Regie Joan Font, 3/11-4/12/2005, *Sala Tallers*

Aurora De Gollada von Beth Escudé i Gallès/T6, Regie Beth Escudé i Gallès, 7-26/02/2006, *Sala Tallers*

Jo sóc un altre! von Esteve Soler/T6, Regie Tamzin Townsend,14/03-2/04/2006, *Sala Tallers*

Multidisziplinäre Stücke:

Esperanto von *Sèmola Teatre*, 8/10-25/10/1998, *Sala Petita*, Produktion *Sèmola Teatre* und *Fira de Teatre al carrer de Tàrrega*

Afàsia von Marcel·lí Antúnez Roca, 13-22/11/1998, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*, *Festival Internacional de Teatre Visual i de Titelles de Barcelona* und MECAD (*Media Centre d'Art i Disseny*)

Bernadeta xoc nach einer Idee von Alain Platel und Arne Sierens, Regie Magda Puyo, 28/10-26/12/1999, *Sala Tallers*

Ricardo i Elena von Carles Santos, 16/03-9/04/2000, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*, *Companyia Carles Santos* und *Teatres de la Generalitat Valenciana*

Que algú em tapi la boca von Roger Bernat/General Elèctrica, 1-18/03/2001, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *General Elèctrica*

Sama Samaruck Suck Suck von Carles Santos, 26/09-6/10/2002, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Cia. Carles Santos, Parc de la Villette* und *Théâtre National de Tolouse*

El compositor, la cantant, el cuiner i la pecadora von Carles Santos, 4-23/11/2003, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Cia. Carles Santos* und *Temporada Alta 2003*

Diàfan von Pep Bou, 18/12/2003-4/01/2004, 16/12/2004-9/01/2005, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Pep Bou Produccions*

El Príncep. Cants, danses i discursos von Albert Vidal, 23/11-5/12/2004, *Sala Petita*, Produktion *Albert Vidal Produccions, SL*

Universale Dramatik:

La Géometrie des Miracles von Robert Lepage, auf Französisch, 24-27/10/1998, *Sala Tallers*, Produktion *Ex Machina*

Mesura per mesura von Willilam Shakespeare, Übersetzung von Josep Maria de Sagarra, Regie von Calixto Bieito, 29/01-20/03/1999, *Sala Gran*

El criptograma von David Mamet, Übersetzung von Carlota Subirós, Regie von Sergi Belbel, 8/04-30/05/1999, *Sala Petita*

Els gegants de la muntanya von Luigi Pirandello, Übersetzung von Narcís Comadira, Regie von Georges Lavaudant, 15/04-6/06/1999, *Sala Gran,* in Zusammenarbeit mit *Odéon-Théatre de l'Europe*

L'avare von Molière, Regie Roger Planchon, auf Französisch, 8-11/09/1999, Sala Gran, Produktion Theater der Welt 1999 Berlin, eingeladene Gruppe Théâtre National Populaire-Villeurbanne

La Fundación von Antonio Buero Vallejo, Regie Juan Carlos Pérez de la Fuente, auf Kastilisch, 28/09-10/10/1999, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe *Centro Dramático Nacional Teatro María Guerrero*

L'estiueig von Carlo Goldoni, Regie Sergi Belbel, Übersetzung Jordi Galcerán,

5/11/1999-16/01/2000, *Sala Gran*

La comèdia dels errors von William Shakespeare, Regie Helena Pimenta, Übersetzung Josep Maria de Sagarra, 27/01-16/04/2000, *Sala Petita*

Plaça dels herois von Thomas Bernhard, Regie Ariel García Valdés, Übersetzung Feliu Formosa, 12/05-18/06/2000, *Sala Petita*

El alcalde de Zalamea von Pedro Calderón de la Barca, Regie Sergi Belbel, auf Kastilisch, 21/09/-29/10/2000, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Compañía Nacional de Teatro Clásico INAEM*

Solness, el constructor von Henrik Ibsen, Regie Carme Portaceli, Übersetzung Anne-Lise Cloetta und Berta Solé, 19/10-30/12/2000, *Sala Petita*

L'Orestie von Aischylos, Regie Georges Lavaudant, auf Französisch, 3-5/11/2000, *Sala Gran,* Produktion *Odéon-Théâtre de l'Europe*

El coronel ocell von Christo Boitschev, Regie Rafel Duran, Übersetzung Maia Guénova und Joan Casas, 9/11-3/12/2000, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Companyia La d'Hac*

Les variacions Goldberg von George Tabori, Regie Àlex Rigola, Übersetzung von Theres Moser und Ramon Farrés, 18/01-11/02/2001, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Kronos Teatre*

Lulu von Frank Wedekind, Regie Mario Gas, Übersetzung Feliu Formosa, 15/03-25/05/2001, *Sala Gran*

Estiu von Edward Bond, Regie Manel Dueso, Übersetzung Joan Sellent, 19/04-10/06/2001, *Sala Petita*

La bona persona del Sezuan von Bertolt Brecht, Regie Ramon Ribalta, Übersetzung Feliu Formosa, 21-24/06/2001, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre del Sol de Sabadell*

Translations von Brian Friel, Regie Ben Barnes, auf Englisch, 27-30/09/2001, *Sala Gran,* Produktion *The Abbey Theatre*, Irland

Ganivets a les gallines von David Harrower, Regie Antonio Simón, Übersetzung Salvador Oliva, 4/10-11/11/2001, *Sala Tallers*

La Mare Coratge i els seus fills von Bertolt Brecht, Regie Mario Gas, Übersetzung Feliu Formosa, 25/10/2001-6/01/2002, *Sala Gran*

La caiguda von Albert Camus, Regie Carles Alfaro, Übersetzung Rodolf Sirera, 17/01-10/02/2002, 23/01-16/02/2003, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Moma Teatre*

Ran de camí von Anton P. Tschechow, Regie Joan Castells, Übersetzung Nina Avrova und Joan Casas, 24/01-24/03/2002, *Sala Petita*

Coriolà von William Shakespeare, Regie Georges Lavaudant, Übersetzung Joan Sellent, 31/01-28/03/2002, *Sala Gran*

Escenes d'una execució von Howard Barker, Regie Ramon Simó, Version Quim Monzó, 11/04-9/06/2002, 15/05-15/06/2003, *Sala Petita*

Les troianes von Euripides, adaptiert von Michel Vinaver und *11 setembre 2001* von Michel Vinaver, Regie Ramon Simó, Übersetzung Jaume Melendres, 24/10-8/12/2002, *Sala Petita*

Dissabte, diumenge i dilluns von Eduardo de Filippo, Regie und Übersetzung Sergi Belbel, 14/11/2002-5/01/2003, 22/01-29/02/2004, *Sala Gran*

Excés (Escenes dels darrers dies) von Neil LaBute/T6, 21/01-2/02/2003, *Sala Tallers*

Començaments sense fi von Fanz Kafka, Regie Georges Lavaudant, Übersetzung Feliu Formosa, 12/03-27/04/2003, *Sala Petita*

L'escola de les dones von Molière, Regie Carles Alfaro, Übersetzung Esteve Miralles, 27/04-15/06/2003, *Sala Gran*

Hamlet von William Shakespeare, Regie Eimuntas Nekrosius, auf Litauisch, 25-28/09/2003, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe *Companyia Meno Fortas*

El tinent d'Inishmore von Martin McDonagh, Regie Josep Maria Mestres, Übersetzung Joan Sellent, 2/10-30/11/2003, *Sala Petita*

Primera plana von Ben Hecht und Charles MacArthur, Regie Sergi Belbel, Version Jordi Galceran, 23/10/2003-4/01/2004, *Sala Gran*

Casa de nines von Henrik Ibsen, Regie Rafel Duran, Übersetzung Feliu Formosa und Carolina Moreno, 12/02-11/04/2004, *Sala Petita*

Calígula von Albert Camus, Regie Ramon Simó, Übersetzung Esteve Miralles, 29/04-20/06/2004, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Fòrum Barcelona 2004*

Forever Young von Frank Castorf, Adaptierung von *Sweet Bird of Youth* von Tennessee Williams, 28/06-1/07/2004, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

Les tres germanes von Anton P. Tschechow, Regie Ariel García Valdés, katalanischer Text Narcís Comadira, 27/01-20/03/2005, *Sala Gran*

Ròmul El Gran von Friedrich Dürrenmatt, Regie Carles Alfaro, Übersetzung

Feliu Formosa, 3/02-27/03/2005, *Sala Petita*

El professional von Dušan Kovačević, Regie von Magda Puyo, katalanischer Text Jordi Galceran, 14/04-29/05/2005, *Sala Petita*

Fuente Ovejuna von Lope de Vega, Regie Ramon Simó, Version Juan Mayorga, auf Kastilisch, 21/04-12/06/2005, *Sala Gran*

Eraritjaritjaka. Musée des phrases von Heiner Goebbels, nach Texten von Elias Canetti, 29/02-1/07/2005, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe *Théâtre Vidy-Lausanne*

El castigo sin venganza von Lope de Vega, Regie Eduardo Vasco, 29/09-23/10/2005, *Sala Gran*, Produktion *Compañía Nacional de Teatro Clásico*

La Rose et la hache von William Shakespeare, Regie Georges Lavaudant, 20-23/10/2005, *Sala Tallers*, eingeladene Gruppe *Odéon-Théâtre de l'Europe*

Les falses confidències von Pierre de Marivaux, Regie und Version Sergi Belbel, 17/11/2005-22/01/2006, *Sala Gran*

Panorama des del pont von Arthur Miller, Regie Rafel Duran, Übersetzung Joan Sellent, 2/02-26/03/2006, *Sala Petita*

The Canterbury Tales von Geoffrey Chaucer/*Royal Shakespeare Company*, 21-24/06/2006, Sala Gran, eingeladene Gruppe *Royal Shakespeare Company*

Tanz:

Enter Achilles von *DV8 Physical Theatre,* 30/10/-1/11/1998, *Sala Tallers*, Produktion Wiener Festwochen und *South Bank Centre*, mit *Dance Umbrella*

Canigó von Eduard Ventura i Díez/*Esbart Dansaire de Rubí,*19, 20, 22, 23, 26, 27, 29 und 30/12/1998, *Sala Tallers,* eingeladene Gruppe *Esbart Dansaire de Rubí*

L'ull esbalaït. Homenatge a Buñuel von *Danat Dansa,* 3-13/06/1999, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Danat Dansa*

L'edat de la paciència von Àngels Margarit, 16-30/06/1999, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Àngels Margarit/Cia. Mudances*

Masurca Fogo von Pina Bausch, 25-28/06/1999, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe Tanztheater Wuppertal/Pina Bausch

Allemaal Indiaan von *Ballets C. de la B./Victoria,* Konzept, Inszenierung und Text Arne Sierens und Alain Platel, 13-16/04/2000, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya,* Internationales Sommertheater Festival (Hamburg), *Théâtre de la Ville* (Paris), Salzburger Festspiele, REF Romaeuropa Festival 2000, Holland Festival (Amsterdam), *Aarhus Festival, Theaterfestival Boulevard's-Hertogenbosch*, Festival Theaterformen Braunschweig (Hannover) und *Göteborg Dance & Theatre Festival*

Useless (information meets boy) von Cesc Gelabert und Lydia Azzopardi, 27/04-7/05/2000, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*, Hebbel-Theater-Berlin und *Gelabert-Azzopardi Cia. de Dansa*

Litúrgia de somni i foc von Juan Carlos García/*Cia. Lanònima Imperial,* 18-28/05/2000, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*, Theater im Pfalzbau Ludwigshafen/Rh., *XV Festival Internacional Madrid en Danza* und *Lanònima Imperial*

Frontera. El jardí dels crits von Ramón Oller/*Companyia Metros*, 8-18/06/2000, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Companyia Metros* und *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*

El secret de la castanyola[542] von José de Udaeta, 22/06/2000, *Sala Tallers*

Useless (information meets boy) Kinema von Cesc Gelabert und Lydia Azzopardi, 4/04-8/042001, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya,* Hebbel-Theater-Berlin und *Gelabert-Azzopardi Cia. de Dansa*

ITDansa von *ITDansa-Jove Companyia de l'Institut del Teatre,* 3-13/05/2001, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *ITDansa*

L'animal a l'esquena von Pep Ramis, Maria Muñoz/*Companyia Mal Pelo,* 31/05-10/06/2001, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Mal Pelo*

Shazam! von Philippe Decouflé/Compagnie DCA, 14-17/06/2001, *Sala Gran*, Produktion *DCA, Festival de Saint-Denis & La Coursive-La Rochelle* und *la Mission Mécénat de la Caisse des Dépots et Consignations*

La casa de l'est von Divin Marquis/*Companyia de dansa Mar Gómez*, 30/05-9/06/2002, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und

[542] Das Stück wurde in einer einzigen Aufführung gezeigt und erschien nicht im offiziellen Katalog zum 10jährigen Geburtstag des Theaters (vgl. Teatre Nacional de Catalunya 2000c: 8).

Companyia de dansa Mar Gómez

Roméo et Juliette von Jean Christophe Mailot/*Les Ballets de Monte-Carlo*, 20-23/06/2002, *Sala Gran*, Produktion *Les Ballets de Monte-Carlo*

Bésame el cactus von Sol Picó/Td (Taller dansa), 3-6/10/2002, *Sala Tallers*, Produktion *Sol Picó SCCL, Teatres de la Generalitat Valenciana* und *Centre Coreogràfic de la Comunitat Valenciana*

La dona manca o Barbi-Superestar von Sol Picó/Td, 27/05-8/06/2003, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Sol Picó, SCCL*

Der Fensterputzer von Pina Bausch, 4-7/07/2003, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe Tanztheater Wuppertal/Pina Bausch

El jardí inexistent von Inés Boza und Carles Mallol/Td, 4-16/05/2004, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Senza Tempo*

Für die Kinder von gestern, heute und morgen von Pina Bausch, 25-30/05/2004, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe Tanztheater Wuppertal/Pina Bausch

Paella mixta von Sol Picó/Td, 1-6/06/2004, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Sol Picó*

Iris. Una fantasia austera per a un món modern en desordre von Piliippe Decouflé, 8-13/06/2004, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe *Philippe Decouflé/Compagnie DCA (TNC-Fòrum Barcelona 2004)*

Miniatures von Jean-Christophe Maillot/*Les Ballets de Monte-Carlo,*15-18/09/2004, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe/Produktion *Les Ballets de Monte-Carlo*

*Eterno? Això sí que no! v*on Marta Carrasco/Td, 5-7/10/2004, *Sala Tallers,* Produktion *Pep Bou Produccions, Festival Internacional de Teatre Temporada Alta 2003* und *Festival de Otoño de Madrid*

Paisatges von *IT Dansa*/Td, 24/05-5/06/2005, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *IT Dansa, Jove Companyia de l'Institut del Teatre*

Ga-gà von Marta Carrasco/Td, 14-26/06/2005, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Cia. Marta Carrasco-Pep Bou Produccions*

Àvida Vida von Mudit Grau/*Color Dansa*/Td, 27/04-7/05/2006, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Color Dansa*

Testimoni de llops von Mal Pelo/Td, 18-28/05/2006, *Sala Tallers*, Produktion

Teatre Nacional de Catalunya, Mal Pelo und *Temporada Alta 2006*

Limb's Theorem von William Forsythe/*Ballet de l'Opéra de Lyon,* 9, 10, 12 u. 13/06/2006, Sala Gran, eingeladene Gruppe *Ballet de l'Opéra de Lyon*

J'arrive von Marta Carrasco/Td, 27/06-9/07/2006, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Marta Carrasco – Pep Bou Produccions*

Marionettentheater und Kindertheater:

Marionetes sobre l'aigua von *Cia Thang Long*, Vietnam, 3-10/10/1998, *Sala Gran,* Produktion *Thang Long*

Mowgli, l'infant de la jungla von *Centre de Titelles de Lleida,* 13, 20, 26 und 27/12/1998, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centre de Titelles de Lleida*

El Retaule de Nadal von Joan-Andreu Vallvé/*Centre de Titelles de Lleida*, 18/12/1999-2/01/2000, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centre de Titelles de Lleida*

El país sense nom von Roseland Musical, Übersetzung Albert Jané, 2-19/05/2002, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Roseland Musical*

Narcís von Jordi Bertran, 19/12/2002-5/01/2003, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Companyia Jordi Bertran*

Hansel i Gretel von Joan-Andreu Vallvé/*Centre de Titelles de Lleida*, 6/12/2003-4/01/2004, 30/11/2004-9/01/2005, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Centre de Titelles de Lleida* und *Gran Teatre del Liceu*

La Ventafocs (Potser sí, potser no) von Josep Maria Benet i Jornet/Teatre Nu/*El Nacional petit*, 21/12/2004-9/01/2005, 6/02-17/03/2005, *Sala Tallers/Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Teatre Nu*

Les aventures extraordinàries d'en Massagran von Josep M. Folch i Torres/*El Nacional petit*, Regie und Adaptierung Joan Castells, 20/12/2005-8/01/2006, 11/02-26/03/2006, *Sala Petita*

Zirkus:

Utopista von Monti & Cia., Idee, Ausführung und Regie von Joan Montanyès und Jordi Purtí, 21/04-16/05/1999, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Monti & Cia.*

A banda von Ateneu Popular 9 Barris, Regie Xavier Mateu, 21-30/12/2000, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Bidó de Nou Barris*

Fa, Mi, Re von Tortell Poltrona/CircCrac, 18/12/2001-6/01/2002, *Sala Tallers*

Musiktheater, Musicals und Oper:

Schwarz auf Weiss von Heiner Goebbels, 21-24/10/1998, *Sala Gran*, Produktion *TAT*, Frankfurt, Hebbel Theater, Berlin und *Kaaitheater*, Brüssel

Alcina von Georg Friedrich Händel, 10, 12, 14, 17, 19, 21/03/1999, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf Duisburg)

Max Black von Heiner Goebbels, 29/09-3/10/1999, *Sala Tallers*, Produktion *Théâtre Vidy-Lausanne ETE, TAT,* Frankfurt und *DeSingel d'Anvers*, Bayerisches Staatstheater/Marstall München und *Migros Pur-cent culturel*

Mals d'amor d'una gata francesa von René de Ceccatty und Alfredo Arias, 6/05-25/06/2000, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*, *Groupe TSE, Maison de la Culture de Bobigny, Teatro die Genova* und *Teatro Stabile di Torino*

Konzerte:

Clàssics i no von Raimon, 17-20/10/2002, *Sala Gran,* Produktion Annalisa Corti

Caloma. Des de Mallorca a l'Alguer von Maria del Mar Bonet/Coral Cantiga, 27-30/03/2003, *Sala Gran,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Comunicamusic*

Tríada von Lluís Llach, 19-22/06/2003, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Andréas Claus*

Els temps ja han canviat. Cançons lliures von Quico Pi de la Serra, 15-18/01/2004, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Zingaria Produccions*

Només han passat cinquanta anys von Joan Isaac, 5-6/03/2004, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Cmanagers*

Raimon, 26/01-5/02/2006, *Sala Gran*, Produktion *Annalisa Corti*

Mô von Joan Manuel Serrat, 9-28/05/2006, *Sala Gran,* Produktion *Taller 83, SA* und *Berry Producciones, SL*

9. 2. 3. Direktion: SERGI BELBEL 2006/07-2010/11

Katalanische Dramatik:

Valentina von Carles Soldevila, Regie Toni Casares, Dramaturgie Jordi Galceran, 28/09-19/11/2006, *Sala Petita*

En Pólvora, von Àngel Guimerà, Regie und Version Sergi Belbel, 2/11-23/12/2006, *Sala Gran*

Primera història d'Esther von Salvador Espriu, Regie Oriol Broggi, 31/01-4/03/2007, *Sala Petita*

La plaça del Diamant von Mercè Rodoreda, Regie Toni Casares, Adaptierung Josep M. Benet i Jornet, 30/10/2007-20/01/2008, *Sala Gran*

El poema de Nadal von Josep Maria de Sagarra, Regie Esteve Polls, 18, 25 u. 26/12/2007, *Sala Gran,* Produktion *Accés Teatre, SL*

El dia del profeta von Joan Brossa, Regie Rosa Novell, 31/01-9/03/2008, *Sala Petita*

A la Toscana von Sergi Belbel, Regie Sergi Belbel, 8/11/2007-6/01/2008, *Sala Petita*

Non Solum von Sergi López und Jorge Picó, 9-26/10/2008, 17/09-18/10/2009, *Sala Tallers*, eingeladene Gruppe

Aloma von Mercè Rodoreda, Regie Joan Lluís Bozzo/*Dagoll Dagom,* 23/10/2008-4/01/2009, *Sala Gran,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Dagoll Dagom*

La Dama de Reus von Ambrosi Carrion, Regie Ramon Simó, 6/11-21/12/2008, *Sala Petita*

Mort de dama von Lorenç Villalonga, Regie Rafel Duran, Adaptierung Marc Rosich und Rafel Duran, 21/01-1/03/2009, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Teatre Principal de Palma*

La nit més freda (veus a l'exili) nach Texten von Joan Oliver, Carles Riba, Mercè Rodoreda und Antoni Rovira i Virgili, Idee und Kreation Teresa Vilardell, 16-26/04/2009, *Sala Tallers*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Centre d'Arts Escèniques de Reus* und *Teatre El Jardí de Figueres*

El casament d'en Terregada von Juli Vallmitjana, Regie Joan Castells, Adaptierung Albert Mestres, 15/10-22/11/2009, *Sala Petita*

El jardí dels cinc arbres von Salvador Espriu, Regie Joan Ollé, Dramaturgie

Iban Beltrán und Joan Ollé, 19-25/11/2009, *Sala Gran*, Produktion *El Canal Centre d'Arts Escèniques Salt/Girona*

L'auca del senyor Esteve von Santiago Rusiñol, Regie Carme Portaceli, 3/02-21/03/2010, *Sala Gran*

Marburg von Guillem Clua, Regie Rafel Duran, 19/05-20/06/2010, *Sala Petita*

Misteri de dolor von Adrià Gual, Regie Manuel Dueso, 1/10-14/11/2010, *Sala Petita*

Joan Maragall, la llei d'amor nach dem Werk von Joan Maragall, Regie Joan Ollé, Adaptierung Carles Guillén, 14-31/10/2010, *Sala Gran,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *El Canal. Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona*

Pedra de Tartera von Maria Barbal, Regie Lurdes Barba, Adaptierung Marc Rosich, 26/01-20/03/2011, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *El Celler d'Espectacles de Lleida*

T6:

Uuuuh! von Gerard Vàzquez, Regie Joan Font, 18/10-26/11/2006, wiederaufgenommen, *Sala Tallers*

La indiana von Àngels Aymar, Regie Julio Álvarez, 9/01-11/02/2007, *Teatre Tantarantana,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Tantarantana Teatre S.L.*

Temps real von Albert Mestres, Regie Magda Puyo, 8/02-4/03/2007, *Sala Tallers*

La millor nit de la teva vida von Jordi Silva, Regie Antonio Calvo, 6/03-1/04/2007, *Versus Teatre*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Versus Teatre*

En defensa dels mosquits albins von Mercè Sarrias, Regie Carol López, 15/03-8/04/2007, *Sala Tallers*

Singapur von Pau Miró, Regie Pau Miró, 20-30/12/2007, *Teatre de Ponent* (Granollers), 9/01-3/02/2007, *Sala Beckett,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Teatre de Ponent*

Una mujer en transparencia von Eva Hibernia, Regie Eva Hibernia, 25/01-17/02/2008, *Sala Tallers*

Un fill, un llibre, un arbre von Jordi Silva, Regie Antonio Calvo, 6-30/03/2008,

Sala Tallers

Dos de dos von Albert Mestres, Regie Joan Castells, 26/06-27/07/2008, *Brossa Espai Escènic*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Brossa Espai Escènic*

Trueta von Àngels Aymar, Regie Àngels Aymar, 30/01-22/02/2009, *Sala Tallers*

Lleons von Pau Miró, Regie Pau Miró, 12/03-5/04/2009, *Sala Tallers*

La América de Edward Hopper von Eva Hibernia, Regie Eva Hibernia, 8/05-17/05/2009, *Teatre de Ponent* (Granollers), 28/05-14/06/2009*, Sala Beckett,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Teatre de Ponent*

Informe per a un policia volador von Mercè Sarrias, Regie Miquel Casamajor, 17/06-12/07/2009, *Sala Muntaner,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Sala Muntaner*

M de Mortal von Carles Mallol, Regie Carles Mallol, 28/01-21/02/20010, *Sala Tallers*

No em diguis amor von Marta Buchaca, Regie Marta Buchaca, 11/03-4/04/2010, *Sala Tallers*

Lluny de Nuuk von Pere Riera, Regie Pere Riera, 6-30/05/2010, *Sala Tallers*

Vimbodí vs. Praga von Cristina Clemente, Regie Cristina Clemente, 20/01-13/02/2011, *Sala Tallers*

Gang Bang (Obert fins a l'hora de l'Àngelus) von Josep Maria Miró i Coromina, Regie Josep Maria Miró i Coromina, 24/03-17/04/2011, *Sala Tallers*

Una història catalana von Jordi Casanovas, Regie Jordi Casanovas, 8-26/06/2011, *Sala Tallers*

<u>Multidisziplinäre Stücke, gestisches Theater:</u>

El gran secret von Albert Espinosa und Joan Font/*Comediants,* 13/12/2006-7/01/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Comediants*

La Veillée des Abysses von James Thiérrée, 26-30/09/2007, Sala Gran, eingeladene Gruppe

Tren de somnis von Jordi Sabatés, Regie Joan Font, 20/12/2007-6/01/2008, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Benecé produccions*

Boris Godunov von La Fura dels Baus, Regie Àlex Ollé, 17/04-11/05/2008, *Sala*

Gran, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Centro Dramático Nacional, Elsinor* und *La Fura dels Baus*

Història de Joan, nascut d'un ós von Albert Vidal, 27/10-7/11/2010, *Sala Tallers,* Produktion *Albert Vidal Produccions, SL,* Koproduktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *L'Atlàntida, Centre d'Arts Escèniques d'Osona*

SGAG (Societat General d'Aigües Globals) von Vol-Ras, 1-26/12/2010, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Vol-Ras*

Universale Dramatik:

Play Strindberg von Friedrich Dürrenmatt, Regie Georges Lavaudant, kastilische Übersetzung Miguel Sáenz, 18/01-4/02/2007, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe *Teatro de La Abadía*

Don Gil de las calzas verdes von Tirso de Molina, Regie und Version Eduardo Vasco, 15/02-18/03/2007, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe *Compañía Nacional de Teatro Clásico*

Tornar a casa von Harold Pinter, Regie Ferran Madico, Übersetzung Joaquim Mallafré, 14/03-8/04/2007, *Sala Petita*, eingeladene Gruppe *Centre d'Arts Escèniques de Reus - CAER*

El ventall de Lady Windermere von Oskar Wilde, Regie Josep Maria Mestres, Übersetzung Joan Sellent, 19/04-10/06/2007, *Sala Gran*

Arcadia von Tom Stoppard, Regie Ramon Simó, Übersetzung Màrius Serra, 3/05-17/06/2007, *Sala Petita*

Il ventaglio von Carlo Goldoni, Regie Luca Ronconi, auf Italienisch, 27-30/06/2007, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe *Piccolo Teatro di Milano*

Com pot ser que t'estimi tant von Javier Daulte//T de Teatre, Regie Javier Daulte, Übersetzung Víctor Muñoz, 18/10-9/12/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *T de Teatre*

El cercle de guix caucasià von Bertolt Brecht, Regie Oriol Broggi, 14/02-6/04/2008, *Sala Gran*

L'home, la bèstia i la virtut von Luigi Pirandello, Regie Pep Pla, Übersetzung Josep Maria Fulquet, 27/03-27/04/2008, Sala Petita, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centre d'Arts Escèniques de Terrassa CAET*

Què va passar quan la Nora va deixar el seu marit o Els pillars de les societats von Elfriede Jelinek, Regie Carme Portaceli, Übersetzung Ramon Farrés

und Theres Moser, 8/05-1/06/2008, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centre d'Arts Escèniques de Reus*

El rey Lear von William Shakespeare, Regie Gerardo Vera, Version Juan Mayorga, auf Kastilisch, 22/05-8/06/2008, Sala Gran, eingeladene Gruppe *Centro Dramático Nacional*

Ensam von August Strindberg, Regie Teresa Vilardell, Version Pep Paré, 10-13/07/2008, *Sala Petita,* eingeladene Gruppe, Produktion *Vània Produccions* und *El Grec 08. Festival de Barcelona*

Andromaque von Jean Racine, Regie Declan Donnellan, auf Französisch, 17-21/09/2009, *Sala Petita,* eingeladene Gruppe *Théâtre des Bouffes du Nord* (Paris)

La paz perpetua von Juan Mayorga, Regie José Luis Gómez, 2-12/10/2009, Sala Petita, eingeladene Gruppe *Centro Dramático Nacional* und *Teatro de La Abadía*

L'inspector von Nikolai Gógol, Regie Sergi Belbel, freie Version Jordi Galceran, 4/02-12/04/2009, *Sala Gran*

Antílops von Henning Mankell, Regie Magda Puyo, Übersetzung Feliu Formosa und Carolina Moreno, 7-29/03/2009, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Centre d'Arts Escèniques de Terrassa*

La casa de Bernarda Alba von Federico García Lorca, Regie Lluís Pasqual, 29/04-28/06/2009, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Teatro Español*

La casa dels cors trencats von George Bernard Shaw, Regie Josep Maria Mestres, Übersetzung Joan Sellent, 7/05-21/06/2009, *Sala Gran*

Una comèdia espanyola von Yasmina Reza, Regie Silvia Munt, 7/10-8/11/2009, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Centro Dramático Nacional* und *Bitò Produccions*

El ball basierend auf dem Roman von Irène Némirovsky, Choreographie Sol Picó, Regie Sergi Belbel, 20/11/2009-3/01/2010, *Sala Tallers,* Produktion Teatre Nacional de Catalunya und *Centro Dramático Nacional*

Escenes d'un matrimoni / Saraband von Ingmar Bergmann, Regie Marta Angelat, Übersetzung Carolina Moreno Tena und Feliu Formosa, 20/01-28/02/2010, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Teatro Español de Madrid*

Electra von Sofokles, Regie Oriol Broggi, Version Jeroni Rubió i Rodon, 18/03-25/04/2010, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Q-Ars Teatre*

Nit de Reis von William Shakespeare, Regie Josep Maria Mestres, Übersetzung Joan Sellent, 15/04-30/05/2010, *Sala Gran*

Platonov von Anton Tschechow, Regie Gerardo Vera, Version Juan Mayorga, auf Kastilisch, 3-20/06/2010, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe

Agost von Tracy Letts, Regie Sergi Belbel, Übersetzung Joan Sellent 25/11/2010-30/01/2011, *Sala Gran*

Un mes al camp von Ivan Turgenjew, Regie Josep Maria Mestres, Übersetzung Miquel Cabal Guarro, 24/02-10/04/2011, *Sala Gran*

Copenhaguen von Michael Frayn, Regie und Bühnenbild Ramon Simó, Übersetzung Llorenç Rafecas, 28/04-5/06/2011, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Bitò Produccions* und *CAER - Centre d'Arts Escèniques Reus*

El misantrop von Molière, Regie Georges Lavaudant, Übersetzung Sergi Belbel, 5/05-19/06/2011, *Sala Gran*

Tanz:

End/Blanco von Sidi Larbi Cherdaoui und Johann Inger/Cullberg Ballet, 5-8/10/2006, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe *Cullberg Ballet*

Viatges a la felicitat. Sis coreografies a partir d'El viatge a la felicitat von Eduard Punset, Koordination Sol Picó/Td, 26/04-20/05/2007, *Sala Tallers*

Mies von Toni Mira/*Nus Dansa*, 28/06-8/07/2007, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Nats Nus Dansa*

J'arrive...! von Marta Carrasco/Td, 4-21/10/2007, wiederaufgenommen, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Marta Carrasco – Pep Bou Produccions*

MASCLEtà. Tres coreografies: Sofia Asencio, Roser Montlló Guberna und Teresa Nieto, Koordination Sol Picó/Td, 24/04-11/05/2008, *Sala Tallers*

Les 4 saisons... von Angelin Preljocaj/Ballet Preljocaj, 12-15/06/2008, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe

No pesa el corazón de los veloces von Antonio Calvo/Erre que Erre Danza, 19-29/06/2008, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Erre*

que Erre Danza, Región de Murcia – Consejería de Cultura, Juventud y Deportes, Norfolk & Norwich Festival

Dido & Aeneas von Henry Purcell/Sasha Waltz, 11-13/07/2008, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe *Sasha Waltz*

Sombreros von Philippe Decouflé/Companyia DCA, 25-28/09/2008, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe *Companyia DCA*

L'enigma. Tres coreografies: Montse Colomé, Satiago Sempere und Tomeu Vergés, rund um Person und Werk von Víctor Català, Koordination Sol Picó/Td, 14-31/05/2009, *Sala Tallers*

Present vulnerable von *Companyia Raravis*/Andrés Corchero – Rosa Muñoz, basierend auf Gedichten und Texten von Feliu Formosa, 9-19/07/2009, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Raravis* und *Grec 09 Festival de Barcelona*

Eonnagata von Sylvie Guillem, Robert Lepage und Russell Maliphant, 15-18/07/2009, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe

In the Spirit of Diaghilev von Cherkaoui/De Frutos/Maliphant/McGregor, 12-15/11/2009, *Sala Gran*, Produktion *Sadler's Wells,* Koproduktion *Teatre Nacional de Catalunya, Mercat de les Flors, Théâtre National de Chaillot, Monaco Dance Forum, Opéra de Dijon* und *Grand Théatre Luxembourg*

Wild Cursive von *Cloud Gate Dance/Theatre de Taiwan*, 1-4/07/2010, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe (*Grec 2010. Festival de Barcelona)*

La Venus de Willendorf von Iago Pericot, 7-18/07/2010, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Grec 2010. Festival de Barcelona*

Musicolèpsia (Rapsòdia per a set putes) von Juan Carlos García / *Lanònima Imperial*, Beratung José Sanchis Sinisterra, 7-17/04/2011, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Lanònima Imperial* Zsammenarbeit *Komilfó Teatro* (Peru)

Philippe Decouflé: Octopus von *Compagnie DCA,* 30/06-3/07/2011, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe *(Grec 2011. Festival de Barcelona)*

Kindertheater *El Nacional Petit*:

Impressions: 3 moments von Jordi Aspa/*Marduix*, 7/10-12/11/2006, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Marduix*

*Frederic, i tu què fas? v*on Jordi Aspa/*Marduix,* 18/11-3/12/2006, *Sala Petita,*

Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Marduix*

El llibre imaginari von Luis Zornoza/*La Baldufa,* 20/12/2006-7/01/2007, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Institut Municipal d'Acció de Lleida (IMAC), La Sala (Sabadell)* und *La Baldufa*

El petit secret von Albert Espinosa i Joan Font/*Comediants*, 17-28/01/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Comediants*

Avui sortim! von Carles Salas und Àngels Hugas/*Búbulus Dansa,* 7/02-4/03/2007, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Búbulus Dansa*

Medusa von *Artristras*, 5, 6, 12/05/2007, *Jardins TNC,* Produktion *Artistras*

Pluges d'estiu von *Artristras*, 13,19, 20/05/2007, *Jardins TNC*, Produktion *Artistras*

Ovni von Jordi Farrés, Pep Farrés und Jordi Palet, 21/11/2007-4/01/2008, *Sala Petita,* eingeladene Gruppe *Farrés Brothers i cia.*

Sis Joans von Carles Riba, 6/02-9/03/2008, *Sala Petita*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Cia. El Príncep Totilau*

Umbra von Sergi Buka, 30/03, 6, 13, 20 u. 27/04/2008, *Sala Petita*, Produktion *Trànsit Projectes* und *Zero4*

TIR/ALT von *Deambulants*, 11, 18 u. 25/05 u. 1/06/2008, *Jardins TNC,* Produktion *Deambulants*

El vestit nou de l'emperador von Hans Christian Andersen, Regie und Adaptierung Anna Llopart, 20/11-4/01/2008, 15/10-8/11/2009, *Sala Gran,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Bitò Produccions*

Rococó Bananas von *Los Excéntricos*, 18/12/2008-4/01/2009, *Sala Tallers,* eingeladene Gruppe

Pedra a pedra von Rosa Díaz/El teatre de l'home dibuixat, 5-22/02/2009, *Sala Tallers,* eingeladene Gruppe

Umbra von Sergi Buka, Regie Ramon Simó, 8, 15, 22 u. 29/03/2009, *Sala Gran,* eingeladene Gruppe

La troupe, circ a tot ritme von Jordi Juanet/Boni & Cia., 16-31/05/2009, *Jardins TNC*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Boni & Cia.*

El museu del temps von José Antonio Portillo / Albena Teatre, 26/11-20/12/2009, *Sala Petita,* eingeladene Gruppe

La casa sota la sorra von Joaquim Carbó, Version *Egos Teatre,* 17/02-

21/03/2010, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und EGOS *produccions*

Reprís von *Teatre Mòbil,* 21/04-16/05/2010, *Sala Gran*, eingeladene Gruppe

A l'arca a les vuit von Ulrich Hub, Übersetzung Eduard Bartoll, 18/11-5/12/2010, *Sala Petita, Fundació Xarxa* und *Temporada Alta*

Mowgli, l'infant de la jungla von Rudyard Kipling/Joan-Andreu Vallvé/*Centre de Titelles de Lleida,* 4/02-6/03/2011, *Sala Petita,* eingeladene Gruppe

Zirkus:

Tranuites Circus von Lluís Llach, Lluís Danés und Marta Carrasco, 2/11-23/12/2006, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Teatro Español de Madrid* und À*frica Pop, SL*

Llits von Lluís Danés, Lluís Llach, Feliu Ventura und Mar Gómez, 17/12-3/01/2010, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Andréas Claus, Santamandra Produccions*

Plecs von Manolo Alcántara, Xavier Erra / *Enfila't*, 16/12/2010-2/01/2011, *Sala Petita,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya, Enfila't, CAER – Centre d'Arts Escèniques Reus* und *Cir-que o! - Pirineus de Circ*

Konzert, Musicals und Oper:

Dolo Beltrán/*Sis veus de dona*, 14/02/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*

Mayte Martín/*Sis veus de dona*, 28/02/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*

Ester Formosa/*Sis veus de dona*, 21/03/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*

Mariona Sagarra/*Sis veus de dona*, 11/04/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*

Carme Canela/*Sis veus de dona*, 23/05/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*

Lídia Pujol/*Sis veus de dona*, 30/05/2007, *Sala Tallers,* Produktion *Teatre Nacional de Catalunya*

El saló d'Anubis o L'Acadèmia de Lilí & Danté von Joan Albert Amargós und Toni Rumbau, 24-28/10/2007, *Sala Petita*, eingeladene Gruppe

Aloma[543] von Mercè Rodoreda, Regie Joan Lluís Bozzo/*Dagoll Dagom*, 23/10/2008-4/01/2009, *Sala Gran*, Produktion *Teatre Nacional de Catalunya* und *Dagoll Dagom*

Operetta von Jordi Purtí/*Cor de Teatre*, 14/05-5/06/2011, *Sala Gran,* Produktion *El Canal Centre d'Arts Escèniques de Salt/Girona* und *Somfònics*

9. 3. Auszüge von Interviews[544]

FELIU FORMOSA, poeta, director, traductor, actor, 2/12/2010 Barcelona, Sant Andreu

Quins van ser els teus primers passos en el món de les arts escèniques? En quin entorn us movieu en aquella època?

Tot va començar a la universitat, en plena època franquista. L'any 58, vam fer una lectura escenificada de *L'excepció i la regla*, de Brecht. Després vaig anar a Alemanya. Vaig estar 15 mesos a Heidelberg i en tornar vam fundar el grup Gil Vicente i vam fer una nova traducció de *L'excepció i la regla*. El Gil Vicente era un grup de teatre popular que existia simultàniament amb altres grups, com l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, del Ricard Salvat, o l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. L'ADB, dirigida per Frederic Roda, era un grup que tenia la burgesia catalana darrera i que pretenia crear un teatre nacional, el preludi del teatre nacional futur. Per això disposava de bastants mitjans tècnics i feia funcions al Palau de la Música. El grup Gil Vicente i algun altre grup, com la Pipironda i el Camaleó, eren grups completament marginals, que actuaven sense passar per censura. Anàvem a barris molt degradats, a Can Clos, al Bogatell, on ara hi ha la Vila Olímpica, al Somorrostro, que eren barris de barraques. El grup estava format per gent que preteníem professionalitzar-nos teatralment, però també per gent que no volia dedicar-se al teatre (administratius, pintors, historiadors…) i que venia per un esperit de lluita social.

En aquella època hi havia diversos públics: els barris degradats, el barri de la

[543] Das Stück wurde bereits unter katalanischer Dramatik erwähnt.
[544] Die Interviews wurden in Privatwohnungen, im Hotel Rivoli, in Büroräumen oder im TNC durchgeführt.

Mare de Déu del Port, universitats i escoles de Sabadell, on s'hi feien debats després de la representació, clubs d'empleats i de comerços de Barcelona, com La Caixa, Santa Eulàlia... on es representava les obres en algun bar. La censura no hi podia intervenir perquè fèiem les representacions de manera no oficial. Només vam fallar una vegada al Casino de Tiana, perquè hi havia un públic burgès que no compartia la nostra ideologia.

El grup Gil Vicente va fer quatre muntatges, entre l'any 62 i el 64. Com a proposta formal estaven molt bé. El primer va ser *L'excepció i la regla*. De les peces de Brecht, aquesta és la menys dogmàtica, perquè planteja un tema on no hi intervé l'aspecte partidista, com en el cas de *Die Maßnahme* (*La mesura*), que és una peça molt partidista. La segona va ser una adaptació molt lliure del *Retablo de las maravillas* de Cervantes. Aquesta peça es va fer en castellà perquè el grup era bilingüe i anàvem alternant català i castellà. Era una peça molt política, que posava en qüestió tota la història d'Espanya i el seu centralisme. La tercera va ser *Historias de funcionarios*, a partir de contes de Txèkhov i d'uns poemes de Maiakovski, que vam representar un centenar de vegades. Amb aquesta vam tenir alguns problemes perquè la representàvem de manera clandestina. En una de les funcions vam haver de fugir quan un senyor ens volia denunciar perquè deia que destruíem la societat. La quarta va ser *Poesia document*, l'espectacle més rodó i elaborat. Poetes alemanys contra la guerra i el nazisme. Un espectacle document, amb molta informació, representada per cinc actors del grup.

El grup Gil Vicente era molt heterogeni i tenia poca resistència com a grup. Hi havia un petit nucli de dues, tres persones, que volia professionalitzar-se i vam entrar a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), del Salvat. La resta van seguir fent la seva feina i el grup es va dissoldre. En canvi, el grup La Pipironda, de l'Ángel Carmona, que feia teatre en castellà, es va mantenir durant la transició i la democràcia, però en anar tant a contracorrent, va continuar sent molt marginal i amateur. En època de democràcia, ja no tenia cap sentit.

L'any 64, la meva dona (que va morir el 74), jo i dues persones més vam entrar

a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. L'any 65, ja ens van donar papers protagonistes a la *Ronda de mort a Sinera*. Jo feia el paper del poeta i el narrador. La meva dona també feia diversos papers. Més tard, vaig fer un muntatge que es deia *L'encens i la carn*; un espectacle de peces populars de l'edat mitjana i del renaixement, que va tenir molt èxit, va representar molta gent i que actualment està editat. […] A l'EADAG vaig estar-hi fins el 67. [...]

Quin va ser l'origen del Grup de Teatre Independent (GTI)?

L'any 66, després d'haver estrenat *L'encens i la carn*, les farses medievals i renaixentistes, un grup d'antics membres de l'ADB em vam venir a veure per refundar-la. La meva idea no era refundar-la, sinó reunir gent de diversos grups de teatre de Barcelona al marge de l'EADAG, com el grup de teatre popular Camaleó, dels germans Teixidor (el Jordi Teixidor és l'autor de *El retaule del flautista*). L'EADAG era molt autoritària, molt personalista i hi havia gent que hi estava en contra. Finalment es va acabar formant el grup GTI (Grup de Teatre Independent) i un grup de cabaret, el Teatre de prop. […] El GTI estava format per gent que havia passat de la Pipironda al Camaleó, i del Camaleó al GTI. Al GTI hi havia gent important: Fabià Puigserver, Francesc Nel·lo, Ovidi Montllor, Montserrat Roig (que feia d'actriu) i Alfred Luchetti, entre d'altres. Aquests eren la base del grup. El Manuel Serra, marit de l'actriu Nadala Batista, era l'ànima del grup en l'aspecte administratiu i de gestió. El GTI va fer uns espectacles molt bons, amb escenografies de Fabià Puigserver, un dels millors escenògrafs del món; la majoria, al teatre l'Aliança de Poblenou. *Els baixos fons* de Gorki, *Les noces de Fígaro* de Beaumarchais, *Els diàlegs d'en Ruzzante*, l'autor del Renaixement italià. Després va començar el canvi cap a un teatre més consolidat i professional. Entre el 67 i mitjans dels 70 apareixen Els Joglars, Comediants, Dagoll Dagom (amb *Antaviana*) i el Teatre Lliure com a referent de teatre professional. […] El GTI s'acaba.

Entre el GTI i el Grup d'Estudis Teatrals d'Horta, que portava el Pep Muntanyès, es va fer un espectacle dirigit per Lluís Pasqual i Guillem Jordi Graells sobre la Setmana Tràgica. (Guillem Jordi Graells és secretari a l'Institut del Teatre i és el president de l'Associació d'escriptors en llengua catalana). En aquesta època entrem a la fase del teatre professional, consolidat principalment

al Teatre Lliure. Comediants i Els Joglars són anteriors a l'any 70. Després apareixen Dagoll Dagom, La Fura dels Baus i La Cubana. Tots aquests grups segueixen existint actualment, menys Els Joglars, ja que Albert Boadella és a Madrid, subvencionat pel govern d'Esperanza Aguirre i ha agafat un paper molt anticatalà. [...]

Jo vaig ajudar a fundar el GTI però hi vaig participar poc. Quan s'acaba el GTI, l'any 67, per motius familiars me'n vaig a viure a Terrassa, convidat i ajudat pels amics del 6x7. El 6x7 era un grup de teatre terrassenc que representava Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Brecht, etc. [...]

Quin tipus de teatre feieu al 6x7?

El primer espectacle que vaig fer amb 6x7 va ser *Cel·la 44*, dirigida pel psiquiatre Carles Grau, director de la companyia. És una obra basada en cinc anys de la vida i obra de l'autor expressionista Ernst Toller. […] És un espectacle basat en tres resums de tres obres de Toller; cartes escrites des de la presó i documents de l'època de la revolució alemanya del 1919, de la Räterepublik, de Munic. Principalment és una reflexió sobre la revolució socialista i sobre l'escola expressionista. L'autor alemany, Tankred Dorst, també va escriure una obra sobre Toller, durant la mateixa època que *Cel·la 44*. És un espectacle molt cabaretístic i explica el mateix que jo. *Cel·la 44*, escrita l'any 70, és una obra molt del seu moment i actualment no tindria vigència, però l'editor de Mallorca, Gai, la va reeditar fa 4 anys, i fa pocs mesos ha estat representada per alumnes de 1r de l'Autònoma. […] El 6x7 es va barrejar amb el grup Skunk i després, amb el Pau Monterde vam muntar una sèrie d'obres amb el nom de El Globus.

[…]

Cap a on vas dirigir les teves activitats després d'aquesta etapa?

L'any 90 es va traslladar l'Institut del Teatre de Terrassa i algunes persones de l'Institut vam crear el Centre Dramàtic del Vallès. Jo anava col·laborant amb molta gent com a traductor i actor. En aquella època vaig traduir *El càntir trencat* de Kleist i l'any 82 el *Marat Sade* de Peter Weiss, estrenada al Teatre

Romea i on jo hi feia el paper de director del manicomi. [...]

L'última cosa que vaig fer com a actor va ser el *Rèquiem* del Tabucchi, dirigit per Xicu Masó, l'any 99 i el 2000. Com a director, amb el Centre Dramàtic del Vallès vaig dirigir *Misteri de dolor* d'Adrià Gual, l'any 92. Jo tenia una idea clara amb *Misteri de dolor*: l'expressionisme mediterrani i la tragèdia grega. Volia anar molt mes enllà del text. Que es veiessin les passions. El mateix Adrià Gual diu que és un drama amb elements ibsenians; un drama rural sense ruralisme on no hi ha d'haver elements del teatre rural català. Jo buscava en tot moment aquesta cosa 'antinaturalista' per aconseguir-ho. Els moviments eren molt lents, la música, de Joan Alavedra, gairebé continua... Era teatre simbolista, una mica Maeterlinck. Aquesta obra s'ha tornat a fer al TNC i no em va agradar gaire. Nosaltres vam fer un muntatge més arriscat. El repartiment fallava. La Mercè Aranega és molt gran per fer aquest paper. Les dues dones no justificaven la relació. [...]

[…]

Del teatre document, què en queda avui en dia?

[…] El teatre document és molt complicat. Per exemple, recuperar *La indagació* de Peter Weiss, ell demana que es faci llegint. Piscator ho va fer a Berlin amb els actors llegint. No cal que es representi, és una cosa informativa, teatre document pur. Jo ho vaig fer l'any 66, al GTI, dirigit pel Joan Triadú. Vaig fer els trossos més importants de *La indagació*, del judici dels responsables nazis d'Auschwitz. Dues espectadores van marxar de la sala perquè no van suportar l'espectacle. L'escenografia era un plafó amb els soldats alemanys anant a la guerra amb armes i l'altre amb els soldats quan tornaven depauperats de presoners de Rússia. Els acusats els vam reduir a tres i hi havia els testimonis i els jutges. Teatralment, una situació de judici sempre funciona molt bé.

[…]

Creu que el TNC fa bé la seva tasca de representar el país? Què et sembla la seva programació?

El TNC és un projecte excessiu. Sempre va com ofegat. La sala gran és impracticable. La programació és un estira i afluixa entre el què pot ser comercial, per cobrir una quota d'assistència, i el que proposa el Consell. El Sergi Belbel, brillant director del TNC, és la persona ideal per cobrir aquests objectius entre teatre comercial i el minoritari. El TNC sempre hi ha molta gent de teatre que se'l mira com alguna cosa inaccessible. Alguns d'ells, després de molt lluitar, ho han aconseguit: Manuel Dueso aquest any ha dirigit *El misteri de dolor*, la Lurdes Barba dirigirà aquest any... El T6 i la sala petita estan bé. L'any passat van fer un Shakespeare esplèndid, *La nit de reis*. Ara també hi ha el Teatre Lliure, que és públic. Són teatres amb molts mitjans.

El TNC ha estat una estructura excessiva des dels inicis. Quan esperàvem que amb la democràcia es consolidés el Teatre Lliure com a teatre nacional, per la seva tradició i llarg recorregut, va aparèixer el Flotats i va construir aquella cosa enorme (TNC). […] Flotats venia de França i va controlar tota la construcció del TNC. Però després tot això s'ha de gestionar, i bé, i crec que el problema del TNC és bàsicament la mala gestió per part dels promotors. Es gasten massa diners inútilment. Com que els diners són públics, després no s'han de passar comptes de les subvencions... El T6 està bé i la programació, depèn.

[…]

JOSEP M. BENET I JORNET, autor, 12/04/2011 Barcelona, Carrer Balmes

[…]

A la taula rodona del Goethe Institut, el febrer d'aquest any, vas defensar el concepte del localisme com a font des d'on escrius, mentre que els alemanys presents a l'acte només volien veure l'universalisme en les teves obres presentades. És una contradicció?

Jo escric obres d'ubicació universal, altres ubicades a Catalunya o més en concret a Barcelona, i altres ubicades a llocs sense nom. Ara, si se situen a Catalunya en general o a Barcelona en particular, no puc traspassar fronteres. Algun traductor, per fer-les passar, ha eliminat de peces meves les al·lusions al país on he nascut. Poden arribar a canviar els noms i posar-ne d'anglesos. Això no ho farien amb cap obra l'acció de la qual transcorregués a Nova York, a

Londres, a Viena o a Berlín. És com si una obra catalana no pogués ser universal si es desenvolupa a Catalunya. No ho entenc. L'esquizofrènia ha arribat a tal punt que hi ha autors joves o menys joves que, directament, només escriuen o gairebé sempre ho fan situant l'acció a llocs indefinits o "internacionals". Consti, obres bones, però on el seu món natural desapareix. Així saben que poden portar aquestes obres cap a fora. Sergi Belbel, sovint ho fa. Àlex Rigola, que inicialment havia de muntar-me l'obra *Dues dones que ballen* al *Teatre Lliure*, va refer el text, no pas traint-lo, però eliminant-ne les al·lusions barcelonines. Raons alienes al seu desig de dirigir-la van fer que la peça passés a mans d'un altre bon director, Xavier Albertí, i ell va recuperar el "barcelonisme" del text. També hi ha autors que localitzen els seus textos, tranquil·lament, a la nostra terra. Amb textos de contingut tan universal, per descomptat, com si l'acció passés a Washington.

En una altra taula rodona amb Ricard Salvat i Maria Aurèlia Capmany, els anys 60, va sortir el tema del bilingüisme. La teva posició llavors era fer teatre en una llengua que el públic obrer també entengués, i per tant, fer també representacions en castellà. Com era la situació bilingüe llavors en aquella època i com és ara? Cal fer teatre en castellà des dels teatres públics perquè tothom ho entengui i respongui a la heterogeneïtat de la població?

La llengüa i la cultura catalana estan en perill de mort, i per tant, s'han de defensar a capa i espasa. El castellà, dit també espanyol, acapara tot sol aquest nom, amb la qual cosa l'euskera, el gallec i el català no deuen ser parles espanyoles. A Catalunya és difícil d'integrar a la gent; molt sovint no es volen integrar amb la llengua per la senzilla raó que no fer-ho resulta molt fàcil; gairebé tothom els parla en castellà. A Barcelona es fa teatre castellà, molt sovint muntatges que venen de Madrid o, en petita mesura, pensats a Catalunya. I en realitat gairebé tothom entén el català. Al teatre, encara que l'obra sigui en català, hi va molta gent de parla castellana. I ens ha ha passat una cosa molt curiosa, i és que el teatre es fa majoritàriament en català. Això no vol dir, repeteixo, que no es faci teatre en castellà, però als teatres públics la gran majoria és en català. I als teatres privats també. El teatre que es feia en català, fa trenta o quaranta anys, era molt dolent. El teatre que venia de Madrid, ocupava la gran majoria dels teatres i era molt millor, encara que comparant amb altres països poques vegades passava de ser discret. De fet, fins que va arribar la democràcia , la censura no permetia que cap text, teatre o no, tingués

un determinat nivell de complexitat o de crítica. A Catalunya, el poc teatre professional que quedava en català era, insisteixo, i amb alguna excepció, espantós, però els grups de teatre anomenat "independent", no professionals però que buscaven la professionalitat, creaven en català. El català està en perill d'extinció i només es pot salvar aquí. Pel castellà que ningú no pateixi, gaudeix de molt bona salut a l'estat espanyol i a Amèrica. És natural que, majoritàriament, a Catalunya s'escrigui i es tradueixi, bàsicament, teatre en català. És una situació que espero que duri. Els que volen que es faci molt més teatre en castellà als teatres públics catalans i diuen que marginem el teatre de parla castellana, d'una banda menteixen, i d'altra banda troben natural la gairebé inexistència de teatre en català fora dels nostres límits lingüístics. En realitat, diria, no volen que sobrevisqui la llengua catalana.

Vas traduir El viatge o els cadàvers exquisits (1989) de Manuel Vázquez Montalbán al català. Durant els anys 80 i 90 va ser una pràctica corrent la de traduir espectacles del castellà al català?

És una cosa que no es feia gaire. Vázquez Montalbán era de família castellana, casada amb una noia catalana. Al seu fill, que també escriu, l'educava en català. Ell estava totalmenrt d'acord amb la traducció de la seva obra. Algun altre escriptor català però d'escriptura narrativa en castellà, a l'hora d'escriure teatre ho ha fet directament en català. En tot cas, aquesta pràctica, com tu l'anomenes, no és freqüent. [...]

Durant la seva època a la direcció del Centre Dramàtic de la Generalitat, quines eren les tendències de Bonnín i Reixach a l'hora de programar? Hi havia alguna influència política darrere d'elles?

[…] Bonnín veia la programació de la dramatúrgia catalana més aviat com una obligació. Una obligació que tenia clara i amb la que estava d'acord. Compte, estimava i defensava Brossa, i el programava sovint i molt ben fet, però si bé la feia, no apostava per la dramatúrgia catalana. Reixach, que després va ocupar el seu lloc, sí que veia la necessitat de fer teatre català, no sols "en" català, i en va fer molt. I per exemple, a més de molts autors vius i sovint joves, va programar també teatre clàssic català: la tradició. El cas més significatiu, i més de bon record personal meu va ser programar una temporada sencera només amb els nostres clàssics, amb la nostra tradició, la més llunyana i la més

propera. El resultat va ser un gran èxit de públic i de crítica i ens va anar molt bé. Que jo sàpiga, no hi havia cap influència política en la programació d'en Reixach. Diguéssim que els polítics no es ficaven amb el que fèiem. Amb una excepció, que jo recordi: el cicle de teatre clàssic, en el qual vaig estar una mica ficat, el volíem programar al Poliorama perquè Josep Maria Flotats volia agafar un any sabàtic i tancar aquest el teatre Poliorama, on tenia la seva seu, però el dia abans d'anunciar-se públicament l'aposta de Reixach, Flotats es va fer enrere, els polítics van tremolar davant seu, i vam haver de traslladar el cicle al teatre Romea.

[...]

Ricard Salvat va criticar el tò televisiu de les obres del TNC, perquè només es mirava l'ocupació del teatre i no es feia teatre de risc. Per a tu, quin teatre s'ha de fer en un teatre nacional?

Jo estic molt content amb la programació del TNC. S'ha fet i es fan moltes coses. Tot això del T6, per exemple, és justament un teatre de molt de risc. A més passa una cosa amb els escriptors joves d'avui en dia i és que fan més colla que nosaltres. A mi, per exemple, els anys setanta em deixaven molt a part els de la meva generació. Amb excepcions, per sort. Avui dia m'encanta, i ells em deixen, relacionar-me amb els escriptors i escriptores joves. M'agrada que em demanin si els puc donar consells, i m'agrada que ells em donin consells a mí. Hi ha menys competència entre ells de la que hi havia quan jo era jove. La meva generació no tenia aquesta actitud, mai no es treballava conjuntament. Els que van néixer deu anys més tard tenien la idea del treball col·lectiu i van sortir moltes obres col·lectives, volien anorrear els autors que encara escrivíem a casa... però que hauríem estat contents de poder treballar amb ells a la sala d'assaigs. […] El TNC funciona molt bé i la gent hi va. *Agost* és una obra que va funcionar molt bé i la repetiran l'any que ve, i hi tenen tot el dret perquè van treballar molt bé. Pel meu gust, però, és una miqueta buida.

[…]

DOMÈNEC REIXACH, director artístic del Centre Dramàtic de la Generalitat i del Teatre Nacional de Catalunya, 5/05/2011 Perpinyà, rue

Rabelais:

Quina idea tenies quan vas començar com a director del CDGC? Quines necessitats tenia en aquell moment un Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya?

Ens hem de situar just després de la transició a la democràcia espanyola. Va ser quan la Generalitat va instaurar el Romea, l'històric teatre català del carrer Hospital, al costat del Liceu i de les Rambles, com el primer teatre públic de Catalunya. En aquella època hi havia molta necessitat d'establiments públics, de reafirmar la identitat catalana i trobar aquests espais de cultura que podien esdevenir llocs de referència per a la cultura contemporània del nostre país. Quan jo portava tres anys com a coordinador general al Romea, Hermann Bonnin, que n'era el director, no va voler continuar i vaig presentar la meva candidatura a la direcció partint de l'anàlisi de la situació de les arts escèniques a Barcelona i a Catalunya. En aquells moments hi havia el Lliure que funcionava a ple rendiment i on hi feien un repertori clàssic universal, actualitzat; hi havia el Teatre Poliorama, que també depenia de la Generalitat, amb la companyia Flotats, que feia més o menys el mateix; i hi havia també el Mercat de les Flors, que depenia de l'Ajuntament, on s'hi feia teatre i dansa, portant companyies internacionals, fent coproduccions i fent creacions. Per tant, em semblava que era el moment de donar un canvi d'orientació al Centre Dramàtic per què tingués una veritable raó de ser. El Teatre Romea, des de finals del s. XIX i principis del XX, havia esdevingut el teatre de referència dels autors catalans. Un autor català no es podia considerar consagrat si no feia una estrena al Teatre Romea. A mi em semblava que a la cartellera de Barcelona hi havia molt poca presència d'autors catalans, que no se'ls feia massa cas, que teníem un deute històric amb els nostres clàssics, que no són molts però són els que tenim i són els nostres. Aquests autors s'havien de revisitar amb una mirada nova i el Romea, com a seu del Centre Dramàtic, era el lloc perfecte per tornar-li aquest valor al teatre català.

Durant la revolució teatral que va acompanyar la transició espanyola, van agafar un lloc preponderant els directors d'escena, els actors i els escenògrafs. Els autors van quedar una mica marginats. A més hi havia molta gana intel·lectual de traduir moltes coses que ens havien estat prohibides i tot i que

això era bo, comportava com a defecte l'abandonament dels nostres autors. Restituir aquesta justícia em quadrava molt bé amb els objectius d'un teatre públic i jo m'hi sentia molt a gust. Així és com va agafar tot el seu sentit. No és que no féssim produccions no catalanes, al Romea n'acollíem bastants, però sí que tots els diners els posàvem en producció pròpia de revisió dels clàssics i amb els autors contemporanis. D'aquesta manera, poc a poc vam anar trobant el nostre públic i vam desplegar molta activitat. Vaig convidar a escriure pel teatre a gent que eren molt coneguts per la novel·la i que per coses que jo havia llegit d'ells eren molt pròxims a l'escriptura per al teatre; vam començar amb els cicles 'De l'autor a l'actor', que eren cicles de monòlegs que l'autor escrivia pensant directament en l'actor i que no hi havia la intervenció del director. Volia tornar la paraula a l'autor, que fos l'autor que opinés i que no hi hagués el filtre del director. Aquest projecte va tenir molt èxit. Amb la col·laboració de Catalunya Ràdio vaig fer una sèrie d'escrits en el mateix sentit: autors que més o menys estaven de moda, com el Quim Monzó, el Sergi Pàmies, etc. escrivien petites escenes per tres o quatre actors. Aquestes escenes, tot diàleg, es van passar per la ràdio com si fos 'ràdio-teatre'. Aquest projecte va tenir tant èxit que va servir de brou de cultiu i per animar a autors de la talla de Vázquez Montalbán i Eduardo Mendoza per què escrivissin teatre i representar les seves obres al Romea.

Per altra banda, la direcció de la revisió dels clàssics la vaig donar a directors molt joves que hi anaven sense cap prejudici i que t'agafaven un Guimerà com si t'agafessin un Shakespeare, amb la mateixa devoció i la mateixa falta de respecte, si tu vols, per enfrontar-s'hi. Partien de zero. Això també va tenir molt bona acollida i va servir per aconseguir un públic fidel i propi del Teatre. Al Romea vaig estar-hi 10 anys fins que vaig passar al Teatre Nacional.

[…]

Quina era la política lingüística al CDGC quan n'eres director?

A Catalunya ser català va inherentment lligat a la nostra llengua. És indissociable. Jo podia convidar a una obra en castellà; de fet, passaven bastant pel Teatre Romea el Centre Dramàtic de Madrid, però venien acollits

per invitació meva. Però el que eren produccions pròpies, eren totes en català i amb les nostres produccions.

Hi havia traduccions d'autors que escrivien en castellà al català? Me'n pots donar un exemple?

[Al Javier Tomeo] li vaig demanar que escrivís una peça per a teatre. Va ser *El Gallitigre*. La va escriure en castellà, perquè li surt més fàcil, però després es va assajar en català en col·laboració amb l'actor que ell havia escollit per fer la representació, i la va publicar. Després vam fer *Diàleg en re major*, que l'havia estrenada a Madrid, i vam fer la mateixa producció amb actors catalans i la vaig traduir jo al català. Jo considero que ell era un autor català, encara que escrivís en castellà, perquè ell tenia la residència a Barcelona i vivia i treballava a Barcelona.

Pel que fa a les borses d'ajut, què me'n pots explicar?

Tot això forma part d'aquest paquet de tornar a incentivar, promoure, posar a nivell de conversa, a nivell d'interès, els nostres autors al costat de la nostra llengua. […] Diríem que donàvem una mitjana de 7 borses d'ajut anuals, que estaven dotades econòmicament. Era impossible assumir la producció d'aquestes obres. A més, n'hi ha que surten bé i n'hi ha que surten fallides. Moltes van pujar a l'escenari, algunes les van muntar les sales alternatives en col·laboració amb nosaltres i altres no van sortir però aquest és el risc que corres. Jo darrere d'una bona intenció no volia fer una mala programació. Vam cooperar sobretot amb la Beckett i una altra sala. Amb aquesta darrere vam fer una borsa d'ajut de Narcís Comadira i a la Beckett hi vam fer el cicle *De l'autor a l'actor* després de l'èxit que va tenir al Romea.

[…]

Els professionals que volieu integrar al CDGC els escollieu segons el seu estil de treball o bé estaveu oberts a qualsevol manera de fer? Per què Ricard Salvat o Esteve Polls no hi van entrar?

A mi em semblava que el Centre Dramàtic havia d'estar obert, malgrat hi havia una sèrie de directors sobre els quals m'agradava recolzar-m'hi i marcar la línia

de base. […] Ricard Salvat o Esteve Polls, justament, havien tingut la seva gran oportunitat. Ells ja havien dirigit establiments públics. Jo tenia una responsabilitat davant de les veus emergents i, amb tot el respecte i consideració, els models que representaven aquests senyors eren uns models en els que jo no hi volia tenir res a veure.

[…]

Es veia la llengua catalana com un obstacle per a la presentació d'obres fora del país? Com es vivia aquest tema a la Convenció Teatral?

La Convenció estava molt dominada pels teatres francesos, que eren els ideòlegs de la Convenció. I bàsicament, per fer-ho fàcil, volien imposar l'espanyol. Això va ser un obstacle fins que els hi vaig fer entendre. Espanya, en definitiva, és una federació de països; no tan avançat com Suïssa, però és al que aspirem: al reconeixement de la diferència i singularitat cultural de cada país. Nosaltres tenim una llengua pròpia i aquesta llengua pròpia és molt important per a nosaltres però també és molt important per a Espanya i per a la seva diversitat. Jo represento a la Generalitat de Catalunya que és qui paga aquest teatre en català. Els hi vaig fer entendre que la imposició de l'espanyol no representava la realitat d'Espanya.

Cada dos anys la Convenció organitzava un festival i jo hi aportava una producció a cada edició. Vam fer *Desig*, del Benet i Jornet, a St. Etienne, amb sobretítols en francès. Una producció a Luxemburg sobre *El llibre de les meravelles*, de Ramon Llull, amb els Comediants. I una tercera, a Anvers, feta amb peces curtes: *No hauries d'haver vingut*, de Feliu Formosa; *El Gallitigre*, de Javier Tomeo; i *La Reivindicació de la Senyora Clitomestres*, de Montserrat Roig, però [la última] finalment no hi va poder anar.

[…]

Què et semblava la programació del TNC sota la direcció de Flotats? La implantació del percentatge del 30 % tenia a veure amb el fet que al Poliorama quasi no hi havia dramatúrgia catalana?

[…] Un teatre nacional, amb el pressupost que tenia, no podia néixer d'esquena

a la professió del seu país. Però l'enfrontament de Flotats amb la resta de la professió no afavoria aquesta situació. Com que no hi havia entesa, el govern català va imposar el dret d'ADETCA per proposar el 33% de la programació del TNC. Jo vaig intentar mantenir-me al marge dels enfrontaments. Quan vaig ser nomenat, en la meva primera reunió (amb Flotats encara en la direcció) amb l'ADETCA (el sector de les companyies) i el Conseller de Cultura, el delegat d'ADETCA va demanar derogar el 33%, ja que amb el canvi de direcció i la bona entesa amb el nou director, es donava per entès que no calia aquesta mesura. [...]

Com van ser els teus inicis al TNC?

Al ser nomenat, vaig demanar que Flotats acabés la seva temporada perquè jo m'havia de preparar. Vaig reunir gent de tots els sectors: universitats, univers femení, representants dels autors, dels directors d'escena i dels tècnics. Tancats en un convent de monges durant un cap de setmana, vam elaborar un projecte on es marcaven les línies mestres del TNC: tenir en compte els nostres clàssics, l'ajuda a la dramatúrgia contemporània catalana, el repertori universal i la dansa. En vam fer una lectura pública davant la premsa i la professió. Va ser aplaudit i d'alguna manera, mitjançant l'aplaudiment, consensuat i llavors el vam aplicar. Aprovat també pel Conseller i el President de la Generalitat vam continuar aplicant aquests criteris. […] Els polítics van fer seva aquesta idea.

Quines son les mancances de la política cultural a Catalunya?

En general, els nostres polítics no creuen profundament en la necessitat de la cultura. No creuen profundament que les arts vives ajudin a la convivència, a reequilibrar el territori, a coneixe's millor i a entendre's millor en el diàleg social. Viuen una mica d'esquena al fet cultural. Aquest fet unit a una manca de recursos o a uns recursos desequilibrats, produeix unes injustícies flagrants.

[...]

Com ha influit l'entorn polític en l'arrelament de les institucions culturals catalanes?

Gràcies als espanyols, el sentiment de catalanitat ha anat en augment i és un sentiment cada vegada més fort. Per tant, jo veig un gran encert en aquestes institucions culturals, com el Liceu, el Palau de la Música, L'Auditori, el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors, que han esdevingut públiques, menys el Palau. Aquests establiments tenen molta resposta de la gent, se'ls han apropiat, els senten els seus teatres. El temps ens ha donat la raó.

Abans hem parlat de la no-presència de Ricard Salvat al CDGC. Tampoc ha tingut presència al TNC. Què en penses de la crítica que va fer del TNC al 2004 quan deia que s'hi exclou a moltes persones: autors, directors, que només treballaven els mateixos i només aquests escriuen l'història del teatre català?

[…] Considero que un director d'un establiment ha de tenir tota la llibertat de programar segons els seus criteris i que els polítics estan per renovar-lo, si no ho fa bé, quan acaba el seu mandat. Mentre tu estàs al davant d'un projecte, l'has de crear i defensar amb els criteris que tu creus. Tot teatre és una enorme injustícia, sempre, en qualsevol país. Em sembla bé que hi hagi una renovació. 8 anys és temps suficient i uns ulls nous que s'ho miren amb una altra perspectiva i donen noves oportunitats era una bona manera per consolidar el teatre. El Sergi Belbel l'ha obert a molta gent als que jo no els hi vaig donar l'oportunitat i em sembla bé i just. És la seva responsabilitat i és el seu criteri, que ell ha de defensar i donar resultats. Jo no hi tinc res en contra. Vuit anys, com hi ha estat l'Àlex Rigola com em consta que hi serà el Sergi Belbel, és un temps suficient, coherent, per després donar una oportunitat a d'altres. El Sr. Salvat sempre va estar-hi en desacord, perquè em consta que per a ell la injustícia més gran va ser que no el fessin director del TNC.

[...]

Quina era la teva filosofia al TNC respecte a la programació del teatre clàssic?

Hem de tenir en compte que la història s'escriu al cap de molts anys. La meva idea era que durant els primers anys d'un Centre Dramàtic com el TNC, abans d'anar a fer la prova d'autors que ja no van triomfar a la seva època, havíem de fer un acte de justícia i estrenar amb gent com Sagarra, Guimerà i Ignasi Iglesias. Els hi devem. Amb el temps, ja hi aniríem incorporant altres autors. Això és el que vam fer i el que ha continuat fent molt bé el Sergi Belbel, prenent

els seus riscos. Gràcies a això s'ha anat consolidant una manera de veure els nostres clàssics. La gent els hi ha fet confiança i gràcies a això s'han pogut introduir molts altres autors, no tan coneguts, però que formen igualment part del nostre patrimoni.

[...]

M'interessa que la gent es retrobi amb el seu patrimoni cultural. Al TNC hi havia tot un programa de servei educatiu que havíem engegat per què els petits poguessin conèixer el nostre patrimoni, com passa a tots els països, França, Alemanya, Anglaterra… Creàvem uns dossiers pedagògics que permetien als més petits accedir a tots els clàssics actualitzats, i els fèiem treballar abans i després de l'obra. Fèiem un treball pedagògic fort.

[…]

I respecte la programació contemporània? En concret el projecte T6 que vau començar vosaltres...

La filosofia era que la Sala Tallers havia de tenir una personalitat pròpia, i havíem de continuar d'una manera diferent tota la feina feta a través de l'autoria i de les borses de treball en el Centre Dramàtic. Crèiem que les borses de treball havien arribat a la seva fi i que havíem de començar una altra línia. També venia d'una pura observació, senzilla, que vaig fer en el TNC, i és que de tota la gent que hi treballava, que era molta, l'autor era el gran desconegut. Eren més coneguts el director d'escena, l'escenògraf i els propis actors. D'aquí va sorgir la idea de fer una residència. Fer que els autors anessin a treballar al TNC, que participessin de la vida activa d'un teatre, en la mesura del possible, fer reunions, que es poguessin passejar pel teatre, anar convidats a les estrenes, assistir als assajos, a les representacions… que tinguessin llibertat dins el teatre perquè eren autors en residència. Ens vam tancar un cap de setmana a Vilanova i la Geltrú l'equip del consell artístic, li vam donar moltes voltes i vam sortir amb el nom del T6. De fet no ens agradava cap nom i va ser l'Angie, la meva secretària, que prenia notes, que em va dir: Tallers, són 6 autors… per què no en diem T6?

[…]

I respecte el teatre universal?

La nostra producció teatral, tant clàssica com contemporània, és reduïda. Per altra banda, el català, *per se*, és molt curiós i és molt viatjador; li agrada estar atent de tot el que passa al món. […] A mi em semblava que aquest equilibri entre el propi patrimoni i l'universal donava aquesta riquesa, aquest enfrontament, i satisfeia aquesta ànsia de descoberta. Per exemple, Neil LaBute, nosaltres vam ser els primers en fer-lo. Després altres teatres, privats, s'han atrevit a fer-lo, però els primers vam ser nosaltres. L'Eduard Bond… […] Hi havia un comitè de lectura. Jo viatjava molt i com persona curiosa investigava sobre què es feia fora, a través de les webs dels teatres, wikipedia, etc. i els hi donava al comitè per què s'ho llegissin. D'una manera subjectiva, evidentment, triàvem els autors que ens semblava que tenien alguna cosa a veure amb la nostra realitat i ens hi podíem sentir identificats. Per exemple, vam descobrir *El professional* del Dušan Kovačević, serbi, guionista del Kusturica. Vam veure que el text tenia molta vigència i que tothom s'hi identificaria perquè era el resultat d'una dictadura i nosaltres no veníem tan lluny de la nostra i hi havia molts punts de connotació. El vam fer traduir i el vam representar. Sempre buscàvem aquests tipus de textos i sobretot un tipus d'escriptura dramàtica que fos nova, com en el cas del Neil LaBute i Mamet. […] A Irlanda, a través de *The Abbey Theatre* van fer una aposta per crear una dramatúrgia diferent a l'anglesa. Van fer un decàleg, com un *dogma*, que marcava unes línies molt identitàries: havien de parlar de la seva terra, de les seves tradicions, de la seva cultura… Yeats i altres, van començar una nova dramatúrgia que la va fer universal, genuïna. A Irlanda hi viatjava molt sovint perquè hi tenia com un emmirallament amb aquest teatre. L'únic defecte que van tenir és que van perdre el gaèlic però, a canvi, a través de l'anglès, que tothom el pot entendre, van ser traduïts i representats a molts llocs amb una dramatúrgia pròpia. I aquest romanticisme, aquest somni, jo el volia acostar, el volia donar a conèixer perquè em semblava que ens podia aportar alguna cosa.

Les idees de Vilar van ser importants per a tu? Quins eren els teus referents en el projecte del TNC?

Tot el que Vilar va procurar fer era la gènesi del projecte del TNC. És a dir, un

TNC de qualitat però a l'abast de tothom. […] Totes les coses que vaig 'mamar' del teatre francès, com el servei d'atenció a l'espectador, les vaig portar aquí i les vaig condicionar a la realitat catalana. Per exemple, quan vaig fer el cicle de cançó catalana *La cançó a escena*, inspirat en les escenes nacionals franceses que programaven "chanson" amb regularitat, vaig ser mirat amb sorpresa. Vam fer un producte genuí per al TNC i finalment va tenir un èxit espectacular. [...]

Quant a la vostra política lingüística vau apostar per no cenyir-vos al català normatiu, estandaritzat i respectar els girs lingüístics locals. Per què?

[…] Senzillament ens semblava que havíem d'anar per aquí, […] Dèiem: "això ja ho hem fet, hem d'afrontar l'original amb més valentia, hem de ser més agosarats". Però gairebé era la mateixa posada en escena la que ens demanava això. […] Tots hem comès a vegades l'error de l'estandardització de la llengua: acostar-la massa al parlar de Barcelona i aplanar-la. En el teatre anglès, a les escoles els ensenyen els diferents girs de l'anglès depenent de les diferents regions d'Anglaterra i del mateix Londres i dels seus diferents barris. Aquests girs són molt presents en els films i en el teatre i això forma part de l'enriquiment. [...]

[…]

Com va anar la idea de programar el T6 conjuntament amb sales alternatives?

[…] Era una idea una mica romàntica. Una idea que estava bé en la base però amb moltes dificultats en la pràctica, ja que les velocitats són molt diferents, igual que la manera d'afrontar les coses. Els hi era molt costós seguir el ritme i el nivell del TNC però nosaltres no volíem baixar el nivell. No sé si continua o no però en tot cas era una bona solució teòrica per a les dues bandes, encara que de difícil continuïtat per la diferència de volum i de ritme. […] Que es produeixi amb d'altres teatres em sembla bé i a més hi estem abocats per la crisi. El que jo preservaria i sé que el Sergi Belbel comparteix (encara que té les seves dificultats pressupostàries) és que el TNC és un teatre de creació i que ha de donar feina al sector. Que molts poden refer-se quan poden treballar amb el TNC i que sobretot és un teatre de catalanitat. És el teatre català per antonomàsia i ha de preservar aquests valors i no renunciar a les produccions

pròpies, que han de marcar la línia artística del TNC. Si el Sergi Belbel no ho fa més, és perquè no pot. [...]

Finalment, quina va ser la resposta de la teva programació?

Volia que el TNC se l'apropiés la gent, que se'l fes seu, perquè era un teatre que havia nascut molt criticat: el cost de l'edifici, la direcció de Flotats… La gent responia molt bé a Flotats, però només era un sector de públic, no tots els sectors. Jo volia obrir-lo a tots els sectors. Si hagués tingut poca audiència, hauria estat fàcilment criticat dient que feia una política de 'molts diners, per molt poca gent'. Quan vam tenir èxit, llavors es deia que fèiem una política per acontentar a tothom. […] Has de fer el què tu creus, seguir fidel a aquest criteri i que després el temps ho jutgi i en posin un altre. El que més dolia a uns sectors era l'èxit que teníem. Per això van començar a dir que fèiem concessions a la tele perquè agafàvem a actors que sortien a la tele. La diferència amb altres països és que fora hi ha molts actors especialitzats en cinema i televisió, i d'altres que resten fidels al teatre, la seva formació de base. A Catalunya s'ha barrejat i s'ha creat un mini star-system. Per a mi, aquest star-system ha d'estar present al TNC. La gent que paga té dret a poder-los veure en directe i trobo que és un avantatge tenir actors de primer nivell al TNC.

SERGI BELBEL, autor, traductor, director escènic, director artístic del TNC, 14/12/2010 Barcelona TNC

Quina era la teva relació amb el Domènec Reixach?

Amb el Domènec Reixach compartíem moltes idees. De fet, jo formava part del seu consell assessor. Com que ell no dirigia, comptava molt amb mi per dur a terme la direcció escènica d'idees seves. A part de ser amics i d'haver crescut junts, jo li dec molt a ell perquè ell va ser el que em va donar l'oportunitat de donar el salt a teatres grans. Jo venia de grups petits i ell va ser el que em va fer entrar al Romea, l'any 89, en un moment en que se la jugava molt perquè ningú no em coneixia. Per tant, li dec moltes coses.

I amb el Josep Maria Flotats? Què en queda del seu pas pel TNC?

Amb el Flotats no vaig tenir absolutament cap contacte, però del Flotats queda que va fer la Sala Gran. Una sala que va fer a la seva mida i va deixar-hi la seva empremta. Actualment és molt difícil programar allà, sense aquest punt d'espectacularitat i grandiositat. Els problemes d'acústica en un espai tan gran eren molt greus però els vam resoldre amb intervencions posteriors. De la grandiositat de la sala que va imprimir-hi Flotats no t'en pots escapar. […] I és un error voler escapar d'això. No puc fer una obra delicada a la Sala Gran. […] Un Txèkhov, per exemple, és impossible. [...]

Les falses confidències, que no és un text per a Sala Gran, la vaig fer amb un concepte per a Sala Gran. Hi havia un decorat de 40 metres que es movia tota l'estona. L'ordinador es va bloquejar d'intentar moure el decorat. Vam haver de trucar una informàtica de Londres, especialitzada en maquinària teatral, per fer-ho. Ens va dir que no hi havia cap teatre a Londres on es pogués fer aquest projecte. L'escenari de la Sala Gran és immens i el públic només veu un terç de l'escenari. […] Vam descobrir que aquest espectacle només es podia fer, a més de a la Sala Gran, al Teatre de la Bastille. [...]

Per què cal que existeixi el teatre públic avui en dia?

La tasca del teatre públic és una tasca necessària. Una persona que ve del món de l'empresa, que no ve del món del teatre, liberal 100%, em deia que no concebia que el diner públic hagués de ficar-se en temes culturals. Jo li vaig rebatre completament: si liberalitzem el teatre, hi ha tot un aspecte cultural i no comercial que desapareixeria completament. És evident que el teatre el fem pels espectadors i pel públic, però el teatre també té un punt més enllà; és un bé cultural i com a tal ha de ser protegit i justifica plenament l'existència d'un teatre nacional absolutament públic. Tot i així, mai hi ha res absolutament públic, perquè tenim patrocinis privats i diners que genera la pròpia activitat a través de la taquilla, però la base d'aquest teatre nacional és pura i exclusivament pública. D'aquesta manera es preserva el patrimoni cultural del país. Mitjançant el teatre públic ens podem dedicar a rescatar autors oblidats de la nostra tradició, autors que la gent no sap qui són. Si estiguéssim en un sistema liberalista, evidentment un rescat d'un autor de finals del segle XIX i principis del XX no seria possible, perquè la gent no sap qui és i no vindrien a

veure'l. En una cultura amb tants alts i baixos com la catalana, que no té un estat al darrere que la protegeixi, ho veig absolutament necessari... Si el teatre públic català desaparegués hi haurien moltes protestes.

Com valores la descentralització del teatre públic a Catalunya? Quins aspectes d'aquest tema es van tractar al congrès internacional sobre el teatre públic que s'ha celebrat recentment?

És molt important tota la xarxa que s'està creant. El teatre públic també té una vessant més municipal. Tot i que és molt diferent, en els municipis, en els pobles i ciutats de Catalunya, comença a haver-hi una cultura d'intentar protegir el teatre. Com a grans equipaments públics, no només hi ha El Teatre Lliure, el Mercat de les Flors, el Liceu i el Teatre Nacional. També n'hi ha molts per tot el territori català. A Reus hi ha dos teatres professionals; a Manresa hi ha el Kursaal, un teatre amb una programació magnífica; també hi ha teatres públics a Terrassa, Sant Cugat, Lleida i Girona (el Festival Temporada Alta). Cada vegada hi ha més iniciativa pública en aquest sentit. La idea del congrés era intentar posar una mica de seny i trobar objectius comuns per optimitzar els recursos. […] És molt important la descentralització, tot i que no ens podem allunyar tampoc d'una cosa essencial que és que el teatre occidental està lligat a les ciutats. Per tant, com més teixit social, econòmic i polític té una ciutat, generalment, més teatre hi ha. Per tant, estic a favor de la descentralització sempre i quan no tregui infraestructures potents a les grans ciutats. L'ideal és el punt mig d'equilibri.

[...]

Per què periodicament hi ha polèmica amb la programació del TNC?

La polèmica del TNC no la lligo tant a una cosa puntual com al caràcter català. Arrosseguem molts anys de victimisme i un país que celebra una derrota com a festa nacional no és un país normal. Un territori que té aspiracions nacionals i que no té un estat, tampoc és normal. Un territori que té una llengua comuna, forta, que la parlen igual número de parlants o superior a llengües oficials europees com el danès, el suec, el noruec, però que no és llengua oficial europea, tampoc és normal. Tenim una situació completament anòmala.

Aquesta situació anòmala tant política, com social, com cultural, fa que la intel·lectualitat del nostre país sempre ho posi tot en dubte, no es posi mai d'acord en res, celebri molt poc els èxits i miri molt més els defectes que les virtuts de les coses. Hi ha gent que d'això n'hi diu el 'mal català', és a dir, una malaltia endèmica. […] L'autoodi és això. Un país que celebra una derrota és estrany. A Catalunya sembla que quan tens un èxit hagis d'amagar el cap i demanar perdó. El Carles Batlle parla de l'autoodi en algun dels seus articles.

[...]

Bru de Sala es carrega el fet que un teatre públic faci *Agost*, quan no hi ha cap teatre privat a Europa que faci *Agost*. Kirsten Dene ha fet d'Anna Lizaran al Burgtheater de Viena; s'ha fet al Teatre Nacional de Lisboa, s'ha fet al Dramaten d'Estocolm, el teatre d'Ingmar Bergman, teatre públic per excel·lència a Europa. Per què aquests teatres tenen dret a fer-ho i els catalans no tenim dret a fer-ho al nostre teatre públic? Perquè ho diu el senyor Bru de Sala? Jo m'hi oposo radicalment. És la seva opinió i la respecto, però m'agradaria que escrivís aquest article en suec i que el publiqués en un diari a Suècia que es carregui que el Dramaten d'Estocolm faci el muntatge d'*August*. *August* és una obra que molt difícilment muntarà un teatre privat, perquè són 13 actors i té un decorat que és impossible d'assumir a Europa. Amb un inversor americà, per exemple, sí que es podria fer. A més, el Sr. Bru de Sala no s'ha documentat bé ja que l'origen d'aquesta producció no és ben bé privada. És de la companyia Steppenwolf de Chicago que és una companyia fortament subvencionada per la municipalitat de Chicago. Broadway va ser posterior.

I la polèmica sobre l'origen del TNC, encara perdura? A què creus que va ser deguda?

La creació del TNC amb Josep Maria Flotats va ser polèmica per la magnitud de la infraestructura. Ara ja la tenim assumida, però en el seu moment es va veure com una cosa sobredimensionada. La necessitat de fer un Teatre Nacional hi era. Però aquest específic, un temple grec amb una infraestructura tan gran, és el que va provocar més crítiques. És a dir, sí que es necessita un Teatre Nacional perquè és un país que té una vocació de cultura, la llengua és

un instrument importantíssim i que estigui a la base d'un teatre és realment important. A més, a Catalunya hi ha espectadors, hi ha una petita tradició, hi ha el teatre amateur, que ha estat un moviment importantíssim a tots els pobles i ciutats de Catalunya… Però el que es va criticar va ser la desmesura de la infraestructura. A posteriori es va veure que era factible i que la gent començava a anar al TNC, donant sentit a aquesta infraestructura. En els últims anys s'ha anat normalitzant la situació i s'està oblidant la polèmica.

Què en penses de la crítica que va fer Ricard Salvat del TNC, quan deia que la seva programació exclou a molts autors?

Espriu, Brossa, Oliver, Ambrosi Carrion… Cada any hi ha un autor d'aquests oblidats o maleïts que tenim molta cura de que hi entrin. El tema de Salvat no l'he viscut gaire de prop perquè no vaig ser alumne d'ell ni el vaig conèixer personalment, però crec que hi havia un moviment que considerava que ell havia de ser el director del Teatre Nacional, per trajectòria i per tot el que havia fet en el passat. [...]

Quina és la importància dels autors clàssics catalans a les programacions del TNC que esteu fent actualment?

El patrimoni és una part importantíssima per a nosaltres. En la programació intentem que l'autoria catalana sigui el centre, però també tenim una mirada internacional important, perquè no li trobem gaire sentit a fer només obres de teatre català. Però sí que és evident que a l'hora d'establir una programació, la prioritat és l'autoria catalana. Vius i morts. Vius també. Amb el projecte T6 d'autor contemporani, també promocionem la dramatúrgia jove. L'autor català és el centre neuràlgic del TNC. […] El problema és que d'autoria catalana tenim noms com Guimerà i Sagarra però no tenim ni un 'siglo de oro', ni un teatre elisabetià, ni un classicisme francès. No tenim un fons d'obres clàssiques. Nosaltres li diem clàssic a obres de finals del segle XIX i del segle XX. En Sagarra el considerem clàssic, però escrivia durant els 30, 40 i 50. Cosa inconcebible en la resta d'Europa. A França i a Alemanya els clàssics són Goethe i són Lessing i són von Kleist… Sí que pots dir que Brecht és un clàssic contemporani, però és un autor contemporani que ha esdevingut clàssic. Els nostres clàssics són molt recents i el nostre corpus d'obres és molt limitat. No

tenim una dramatúrgia o un període dramatúrgic clàssic potent. Per tant, hem de tirar d'obres inèdites, d'intents d'autors que van provar coses que es van quedar pel camí. Per exemple, *La Dama de Reus*, d'Ambrosi Carrion, era una obra absolutament inèdita. Carrion la va escriure en la clandestinitat a París quan era porter d'una finca i la va ficar en un calaix. Nosaltres l'hem tret del calaix. Al TNC hi ha també un treball de recerca important. Tinc un equip de gent, els meus assessors, que són del món universitari i del món de la recerca, que es dediquen a buscar material. Després ho has de dur a l'escenari. Al dur-ho a l'escenari ha de tenir un punt de connexió amb l'actualitat o que tu et trobis amb la necessitat de dur-lo a escena. Si aquesta necessitat no apareix no la programo, perquè el teatre és una altra cosa, no és un només museu. És una comunicació amb l'espectador d'avui dia, que també té interès per veure el seu patrimoni. Però no tot el seu patrimoni, perquè hi ha coses que són "démodées" o que no tenen sentit avui en dia.

[…]

Aparentment, hi ha un buit en el teatre català dels anys 60 i 70. Hi ha alguna iniciativa per treure'l a la llum?

Com que el classicisme català és una mica estrany, a la que entrem als anys 60 ja ens trobem en un espai que és terra de ningú. El teatre dels anys 60 i 70 és una assignatura pendent del teatre català. Els anys 70, però, amb el teatre independent, ja es va obrir tot una mica més i van sorgir iniciatives al marge de l'autor. Per posar-li remei, la meva pròxima producció és d'un text de l'any 62 en català.

Ronda de mort de Salvador Espriu és d'aquesta època. Teniu pensat posar-la en escena?

El problema de la *Ronda de mort* és que hi ha un muntatge bastant recent i molt bo del Ricard Salvat que es va fer al Teatre Lliure, l'altre teatre públic de la ciutat. Per això nosaltres d'Espriu vam triar *Primera història d'Ester* i la vam fer a la sala petita fa 3 anys. Ara estem manipulant altres coses de l'Espriu per veure si les fem en un futur, però *Ronda de mort*, com que es va reposar l'any 2003 i estava tan lligada al propi Salvat, ens va semblar que havíem de fer una

altra cosa d'Espriu que no fos aquesta. Després vam fer *El jardí dels cinc arbres*, un espectacle de Joan Ollé sobre l'obra poètica d'Espriu. Un espectacle de Temporada Alta que vam portar aquí i que va anar molt bé. [...]

Per què Pere Peyró no va ser present al TNC?

Pere Peyró és l'únic autor que no va voler estrenar en el projecte T6. Jo lamento molt que no hagi passat per aquí però la oferta se li va fer. Ell no va voler perquè va dir que la filosofia del projecte no s'adequava al que ell volia fer. Va ser molt honest. No va estrenar perquè ell no ha volgut, no perquè nosaltres no volguéssim. Això no priva que en el futur nosaltres posem en escena algun dels seus textos. [...]

Quina és la influència política del govern sobre el TNC ?

No hi ha cap influència política en el TNC. Quan em van nomenar l'any 2006, jo ho vaig deixar molt clar, perquè jo no pertanyo a cap tendència política. Jo tinc la paraula 'llibertat artística' en el contracte. Si tinc una ingerència directa jo puc plantejar la meva dimissió. El meu contracte està al mig de la legislatura. Ara em queden dos anys. Jo sóc triat pel Conseller de Cultura, per tant, si el que ve ara no li agrado em pot fer fora. Evidentment, hi ha unes clàusules d'indemnització, però pel temps que queda, que són dos anys, jo crec que és ficar-se en un embolic que em facin fora ara. A mi m'ha posat el tripartit i ara podria venir Convergència i fer-me fora. Dubto molt que ho facin perquè el TNC, malgrat aquests petits comentaris del Bru de Sala i d'alguna premsa, no és actualment objecte de polèmica. Et teatre funciona, va bé i el públic ve massivament. […]

Part de la professió es queixa que el TNC no els "dona una oportunitat". Quina és el teu punt de vista sobre aquest tema?

El TNC no és un organisme subvencionador. Molta gent s'equivoca en els procediments. El TNC és un organisme de producció i execució d'espectacles. No és un organisme que hagi de subvencionar res. Qui subvenciona és el Departament de Cultura, que no té res a veure amb nosaltres. Nosaltres pertanyem al Departament de Cultura. La Conselleria de Cultura ens dóna una subvenció a nosaltres i nosaltres ens autogestionem. Moltes vegades, ens

confonen amb la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Nosaltres som un centre autogestionat que amb els diners que ens donen fem una programació de teatre públic. Dintre d'aquesta programació de teatre públic, una part bastant considerable la destinem a coproduccions amb companyies privades. És tan simple com mirar la programació dels últims anys i veure amb qui hem coproduït i t'asseguro que surt molta gent. Companyies petites, grans, mitjanes, històriques, noves, joves. Hem coproduït ben bé un 30% de la programació. [...]

Podries explicar la filosofia del funcionament de les sales?

Tenim tres sales que fan un conjunt, però cada una elles té una filosofia lleugerament diferenciada. La sala gran, que és un a mica el cap del pop, és l'espai en que si les coses van malament més se'n ressent el teatre, perquè té un punt popular; la pròpia disposició de la sala, una sola platea de dalt a baix, amb visió total de l'espectacle. […] La sala gran és una sala molt difícil però que demana un tipus de teatre popular. Un teatre que agradi a una àmplia majoria dels nostres espectadors. […] Evidentment, no ho aconseguim amb tot, només amb un de cada cinc espectacles que programem, però és la base del teatre popular. També entenc per teatre popular un bon Shakespeare, però un Shakespeare fet d'una manera popular, no fet d'una manera avantguardista, que llavors el situaria en un altre espai. La sala gran és apte per a grans comèdies i grans tragèdies. Per exemple, *August* és un bon exemple de teatre popular. Agrada i interessa tant al catedràtic de filosofia, com a la senyora peixatera del mercat, com al jubilat, com al jove, com a… és una sala amb la que intento trencar una mica fronteres i barreres.

La sala petita és la sala del drama. La sala del detall, de la petita anècdota, de la proximitat de l'actor. Així com la sala gran té un punt més operístic, més de gran espectacle, més de Cecil B. DeMille, la sala petita té un punt més íntim, teatre simbolista, realista, naturalista, i on la proximitat és molt important. A part, la sala petita, té un altre afegit a part de la intimitat, que és la mobilitat. La sala petita no és petita. […] La capacitat depèn de l'espectacle. Perquè és mòbil. Pots fer l'espectacle com vulguis: davant, darrere, rodejant, a banda i banda, en diagonal... Tu pots fer que l'espai sigui molt petit i llavors et surten fins a 500 espectadors o pots fer l'espai enorme amb només 150 espectadors. És mòbil.

Té aquest punt d'elasticitat i mobilitat, molt apte per al teatre contemporani o per una visió contemporània del teatre clàssic. [...]

La Sala Tallers, com el seu propi nom indica, és un taller, un espai en construcció, on hi hem ubicat el projecte T6, que representa la textualitat contemporània jove. En aquest espai tenim una companyia pròpia d'actors per fer els textos a mida i totes aquelles iniciatives, generalment coproduccions amb empreses privades, que voregen la teatralitat amb altres disciplines: la música, la dansa, la literatura. Hi ha un punt de laboratori o d'investigació, més enllà de la pròpia teatralitat.

Pots explicar el funcionament del projecte T6?

El T6 funciona amb sis autors. Tres i tres [cada any]. Aquest any, com que és un grup molt homogeni, els hi vam proposar de suprimir el director i dirigeixen ells mateixos. Han trencat el mite de la separació entre el director i l'autor. Per a mi, el segle XX és el segle del director escènic. Hi ha grans autors com Beckett, Ionesco, Pirandello i Brecht, però tampoc tants. En canvi, a tota Europa, ha estat l'era dels grans directors: Peter Stein, Bergman, Strehler, Peter Brook, Louis Jouvé… La gent no anava a veure el Hamlet de Shakespeare, anava a veure el Hamlet de Peter Stein, per diferenciar-lo del Hamlet del Chéreau. Jo crec que això al segle XXI ja s'ha acabat. Ara torna l'autor. Es torna a reivindicar l'autor. I l'autor mateix es considera director. Durant el final del segle XX els autors estaven apartats perquè es considerava que els bons eren els que reinterpretaven i no els que creaven. Jo crec que ha valgut la pena aquesta mena de decadència dels autors, perquè ara han ressorgit amb una força diferent. Els nous autors consideren que el text no és sagrat, que es pot retocar fins l'últim minut, que els hi pertany i que no cal que els hi faci el muntatge un altre. En el projecte T6, l'autor és la base i el director no existeix. I si existeix, està supeditat a l'autor. Si l'autor i el director es barallen, nosaltres donarem sempre la raó a l'autor. [...]

El T6 està pensat per retornar a l'autor la posició que nosaltres pensem que ha de tenir i per ressituar-nos en el mapa teatral de la ciutat, complementant-nos amb l'altre teatre públic de la ciutat, el Teatre Lliure, que potencia la creativitat

dels directors. Nosaltres assumim que el Lliure és el teatre on el director és el creador i nosaltres reivindiquem que el TNC és el teatre on el centre és l'autor. Tenim dos teatres públics perquè som diferents i oferim coses diferents als nostres espectadors. Dos teatres públics amb un pressupost important en una ciutat no tan gran. [...]

Què opines del teatre de repertori de model centreeuropeu? Veus factible implantar-lo a Catalunya?

El teatre de repertori tal com es fa a Centreeuropa és molt difícil de fer aquí. [...] Necessites més tècnics perquè han de canviar cada dia el decorat. És més car, però donaria resultats més positius, en el sentit que moltes vegades nosaltres aquí programem una obra durant dos mesos, en canvi, un teatre europeu programa un mínim de 12 funcions i, si va bé, l'inclouen dins de la pròpia programació i li treuen un rendiment. A Europa hi ha obres que duren anys, perquè tenen públic i cada vegada hi ha públic jove nou que les vol anar a veure. Això és molt difícil aquí, per com va el nostre país. Les companyies estables són difícils de mantenir. Nosaltres ara en tenim una al T6, però l'hem fet ara. Això ho dius 10 anys enrere i se't tira tothom a sobre. […] Els mediterranis, com Espanya, França o Itàlia, generalment no tenim companyies estables. A França només ho fa la Comédie i és una estructura més rígida. […] Jo no dic que en el futur no s'hagi de fer un pensament. Jo ja no ho faré perquè em queden dos anys, però al pròxim director del teatre li recomanaria que fes l'esforç de fer una companyia estable per fer repertori. [...]

Per què actualment al TNC no hi ha un programa de mà extens i elaborat?

El TNC tenia un programa de mà i, a part, un programa de pagament molt complert que valia tres euros però que hem hagut de suprimir per la crisi. […] La supressió del programa de pagament el compensarem amb dues o tres publicacions digitals anuals molt exhaustives, de 80 pàgines, que es podran consultar per Internet. A través d'un portal que es diu *Issuu* els nostres abonats podran accedir a tot tipus de material que es podran descarregar des d'Internet. Estem preparant el primer número que arribarà el gener i tindrà el doble de pàgines que el programa de pagament normal. Al ser digital els costos són molt més reduïts. Farem una publicació digital cada quatre mesos, ampliant cada

obra amb articles, links, reflexions, articles que hem generat nosaltres mateixos de cara als especialistes o gent que vulgui anar més enllà. […]

[...]

Mario Vargas Llosa s'ha queixat diverses vegades del sentiment nacionalista català, qualificant-lo d'excloent. Es podria considerar el TNC com a una eina que genera exclusió?

Va fer un discurs antinacionalista i propatriòtic i m'agradaria que m'expliqués com es menja això. Com es pot ser antinacionalista i patriòtic? Què està dient: 'nacionalismos no y viva España', però llavors Espanya què és? 'Y viva Perú'. Tu pots dir 'viva España y viva Perú' i jo no puc dir 'visca Catalunya'? És el que estava dient. Ell evidentment és de dretes i liberal, però no puc entendre com es pot carregar un sentiment de pertànyer a una col·lectivitat. És a dir, puc entendre que es carregui el nacionalisme excloent, que és el que desemboca en el totalitarisme i en experiències com el nazisme o l'stalinisme inclús. Però no entenc com es carrega un moviment de pertànyer a una col·lectivitat i de reivindicar uns drets que identifiquen a una sèrie de gent i que no volen cap mal al veí i que no són sentiments totalitaristes ni excloents. [...]

SALVADOR SUNYER, director artístic de Temporada Alta, 23/07/2010 Barcelona; Hotel Rivoli

Què és per a tu el teatre català?

Aquest és el gran tema. Sempre que es parla, no amb Catalunya, amb totes les llengües, és a dir, si el que mana és l'àrea geogràfica, dit d'una altra manera, si el que és teatre català és tot el que es fa a Catalunya o als Països Catalans, que encara és més complicat, perquè quan et posen València, ja... O si és el que es fa en llengua catalana. Jo crec que, quan parlem de teatre textual, és el que es fa en llengua catalana. Evidentment, el teatre que no té text no es fa en llengua catalana i també és teatre català. De tota manera, les fronteres són molt difuses, entre una cosa i l'altra. Hi ha alguns autors que escriuen en castellà a Catalunya. Pocs, però n'hi ha algun. I també són teatre català. D'alguna manera, la majoria de l'autoria teatral catalana dels últims 10 anys és de la Sala Beckett. La Sala Beckett la va muntar el senyor Sanchis Sinisterra,

que és de València, però que parla en castellà i és un militant del castellà, no solament és que el parli. Parla en català en un bar, però si és en públic, et farà veure que no ho entén. I, en canvi, d'allà n'ha sortit molt del teatre català. És allò tan senzill de dir: és teatre català tot allò que s'escriu en català o és literatura catalana tot allò que s'escriu en català. Per a mi sí, el teatre català de text és el que s'escriu en català, però com a totes les normes hi ha unes excepcions. Hi haurà dos, tres, quatre autors que et faran una obra en castellà i en canvi són d'autor català.

[...]

En què consisteix el festival Temporada Alta? Què pretèn aconseguir?

Temporada Alta és un festival de tardor de tot Catalunya, que es fa a Girona. I no només ve gent de Catalunya, també ve gent d'Espanya i d'Europa. Temporada Alta va començar sent un festival molt petit, amb quatre espectacles, que ha anat creixent poc a poc. La idea actual del festival és barrejar els grans autors actuals de l'escena internacional amb els més sòlids en teatre de text de Catalunya i sumar-li els autors joves d'aquí, de menys de 30 anys, amb espectacles de nova creació. Amb els espectacles internacionals aconseguim que vingui a Girona tota la gent de l'ofici de Barcelona. I amb els autors d'aquí, intentem que la majoria dels espectacles siguin produïts i estrenats pel propi Festival. D'aquesta manera aconseguim donar una visió global del teatre que es fa aquí i a la vegada el podem comparar amb el que es fa fora. Els actors i els autors veuen el que es fa fora i la gent de fora pot veure el que es fa aquí. I el públic general, pot veure una barreja de les tres coses. A l'haver-hi molts espectacles internacionals (aquest any n'hi haurà 30), vénen molts programadors estrangers. Com que el festival és llarg, dura 10 setmanes, faig uns paquets de programació de manera que els programadors internacionals que vinguin puguin veure dos espectacles internacionals i els hi quedi al mig temps per veure dos espectacles catalans que jo pensi que són exportables i d'aquesta manera els hi dono visibilitat a fora.

[...]

Com creus que afecta al teatre la situació actual de crisi socioeconòmica?

El teatre, com a art, és una cosa. El teatre, com a funcionament, és una cosa completament diferent i haurà de canviar molt. Aquesta crisi econòmica afecta a tot Europa i especialment a Catalunya. S'han de repensar les coses. Fins fa poc aquí les produccions les feien màxim 3 teatres, que s'ajuntaven per fer una coproducció. Ara, s'ha acabat. A partir de l'any que ve, o trobes quinze teatres o no es podrà fer. Una gran producció teatral, que aquí val 300.000 euros, fins ara només la feia el TNC, el Lliure, o entre tres, sumant-hi Temporada Alta. Tal com estan les coses, a partir d'ara s'haurà de fer entre 10 i 15 teatres, perquè ningú no hi podrà aportar més de 30 o 40 mil euros. Des del punt de vista artístic, això serà bo, perquè obligarà a tornar a l'essència del teatre de text: un text, uns actors, un director d'escena i un públic que ho mira. El problema és que a Europa hi ha hagut una època en que, per excés de diners, s'ha tendit a fer que el teatre s'assemblés al cinema, amb grans produccions. A primer cop d'ull, això és efectista, però a la llarga, fracassa, perquè en teatre i en dansa, el que funciona és l'actor i el director. Això obligarà, per diners, a rebaixar les produccions i tornar a l'essència: tenir actors bons, que diguin bé el text i que el facin bé. Les grans produccions van en contra del teatre, perquè distancien el teatre del públic. […] Quant al teatre textual, jo que sóc un pessimista nat, crec que a Catalunya està infinitament més bé del que li pertoca.

[...]

Què et sembla el projecte de les fàbriques artístiques?

Està bé la idea d'agafar espais com naus industrials abandonades, arreglar-les i convertir-les en espais per què els autors joves amb inquietuds puguin treballar-hi i autogestionar-se. És una bona manera per què puguin tirar endavant les seves obres i projectes sense haver d'esperar que el TNC o el Teatre Lliure els doni una oportunitat. Les fàbriques artístiques no només són bones pels autors i actors teatrals, també són molt bones pel públic de teatre ja que disposen de més espais 'públics' on anar a veure teatre, a part del TNC, el Lliure o Girona. El concepte de les fàbriques artístiques és una mica el que ja es fa a Buenos Aires. El que passa és que allà ho fan perquè no tenen diners. Aquí es fa per no haver d'esperar la trucada dels 3 teatres públics per poder

tirar endavant una obra.

Per què vau endegar el projecte Escena Transfronterera? Quina importància té en la projecció internacional del teatre català?

La vam començar a fer per dues raons: una econòmica i una ideològica. La ideològica parteix de la idea que Europa és un gran país, amb unes fronteres difuses i amb uns territoris amb una cultura i unes llengües comunes. A partir d'aquí es treballa com si no hi hagués fronteres entre països i es programa teatre en aquestes zones comunes, de manera que la gent pugui anar d'una costat a l'altre de manera natural a veure teatre. Aquesta idea, però, trigarà molts anys a poder-se fer bé. És un problema de mentalitat. No és un problema de kilòmetres. És complicat fer entendre a la gent de Girona que està més aprop de Perpinyà que de Barcelona. A Perpinyà s'inaugurarà un teatre molt gran l'any que ve, dissenyat per Jean Nouvel, que permetrà fer coproduccions amb artistes dels dos costats de la frontera. Aquest projecte, a banda de poder programar teatre en català a França, té un avantatge afegit: des del nostre costat tindrem un altaveu i podrem escampar-ho per Espanya, i des del seu costat, podran escampar-ho per França.

[...]

Les arts escèniques, quin paper poden jugar en la integració de l'immigració i la cohesió social?

Salt, amb 30.000 d'habitants, té el 52% d'immigració, amb gent de 92 països que parlen 108 llengües. És una ciutat molt comprimida perquè és zona industrial i la Generalitat va voler esponjar-la, comprant blocs i tirant-los a terra. Jo els vaig proposar, i suposo que em diran que no, que en un o dos blocs d'aquests que compren i que estan més al mig d'aquesta immigració, ens els deixin per fer-hi residències artístiques, mitjançant el suport privat de diferents bancs. D'aquesta manera, aquí al mig on hi ha el màxim conflicte, la màxima varietat, posem unes residències d'artistes: pisos petits, senzills, amb un restaurant a la planta baixa on cada dia hi hagi una cuina diferent i en aquests mateixos baixos que els artistes hi puguin fer representacions a les nits. Els artistes tenen més possibilitats i facilitat per contactar amb grups d'immigració

que no pas altra gent. A part de ser una cosa que artísticament tindria sentit, perquè sent una ciutat petita, tenir-hi 30 artistes residents es notaria, hi ha una part social que també estaria molt bé.

[...]

ENRIC GALLÉN, científic especialitzat en arts escèniques, 14/06/2011 Barcelona, Poblenou Universitat Pompeu Fabra

[…]

Quin paper va jugar l'Agrupació Dramàtica de Barcelona en el teatre català durant el franquisme?

L'Agrupació Dramàtica de Barcelona és un grup de persones inicialment de caràcter amateur que es proposen recuperar el prestigi que el teatre català havia tingut a partir de l'època modernista i tirar endavant una proposta semblant al que havia estat el Teatre Íntim de Gual. El que passa és que s'hi va incorporant gent que a poc a poc voldran professionalitzar-se. L'ADB fa una cosa extraordinària que és fer un repertori canònic del teatre català, és a dir, tria el millor de la tradició catalana, allò que literàriament té més solidesa. I després, a més, també fa una tria del teatre estranger de postguerra que acull textos molt diversos. El problema és que no són temporades regulars ni professionals. Poden tenir èxit però només s'en fan una o dues funcions. Les seves obres van adreçades a un públic molt concret, que tant podia assistir a les representacions de l'ADB, com donar suport a la nova cançó o a Serra d'Or. Un públic que podia donar suport a tot allò que a partir dels anys 60 significués tornar a recuperar la normalització de la cultura catalana després del gran sotrac del 39. De fet, l'ADB neix alhora que d'altres grups, no només la Pipironda i la Gil Vicente, que miren d'oferir algunes mostres de teatre de postguerra, però aquests grups ho fan encara només en castellà. El mateix passa amb el TEU (Teatro Español Universitario), d'on també surten experiències que tenen la finalitat d'oferir un tipus de teatre diferent del que podia sortir de l'escena comercial, però que també ho fa només en castellà.

[...]

I l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual? En aquest grup convivien amateurs i professionals, oi? Representa la transició del teatre amateur al professional en aquella època?

[…] L'EADAG es va formar bàsicament amb amateurs, que treballaven sense cobrar. És per això que podien fer un muntatge amb 70 actors, perquè ningú no cobrava. Avui en dia no hi ha cap empresa pública ni privada que pugui finançar un muntatge amb 70 actors. En un moment determinat, en Salvat decideix derivar de l'EADAG una companyia i crea la Companyia Adrià Gual, incorporant actors que vénen de l'escena professional i integrant-los amb els actors que s'han format a l'escola i que no es dediquen professionalment al teatre. D'aquí neixen les dues temporades que fa al Teatre Romea, entre el 67 i el 69, on s'hi fa *Les mosques* de Sartre, incorporant-hi actrius professionals com la Carme Contreras o com la Maria Matilde Almendros, i *La bona persona de Sezuan*, amb la Núria Espert. Aquestes incorporacions d'actrius professionals genera problemes amb el grup històric de l'escola, ja que els havien venut que el grup era el que donava entitat a l'escola i de sobte es troben amb que el director i l'actriu principal (Núria Espert) són els que finalment s'enduen l'èxit. Que es plantegés això el 67-69, ja indica que la majoria d'aquests grups de teatre independent en un moment determinat deixarien de ser independents i es plantejarien professionalitzar-se.

I pel què fa al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, com analitzes la seva trajectòria?

El Centre va tenir dues etapes: la de l'Hermann Bonnín, del 81 al 88, i la del Domènec Reixach, del 89 fins al 98. El nexe comú entre les dues etapes és que les produccions eren en llengua catalana. Durant l'etapa de Bonnín es dóna més relleu al teatre estranger traduït al català, donant un caràcter de normalitat com a teatre institucional, com a teatre públic, cosa que fins aquell moment no s'havia produït. Allò que avui fa FOCUS com a centre privat, és el que feia el Centre Dramàtic l'any 80. L'etapa de Domènech es basa més en invertir dedicació cap a la dramatúrgia catalana, sobretot contemporània. Probablement el motiu d'aquest canvi és que en aquell moment ja hi havia el Teatre Lliure i la Companyia Flotats que feien aquesta funció de difusió de teatre estranger en llengua catalana, a més d'una certa actitud combativa de reclamar l'autoria dramàtica catalana en els escenaris que hi havia en aquella

època. Domènec crea una borsa d'ajut a la creació i bona part dels ajuts que són premiats són representats en el Centre Dramàtic. D'aquesta borsa en surt des del reconeixement de Benet i Jornet, fins la descoberta de Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Toni Cabré o Joan Cavallé. L'èxit del Domènec és que a més de potenciar l'autoria dramàtica catalana contemporània va treballar per recuperar de manera regular la presència del teatre clàssic català.

[...]

Quina necessitat veus tu de programar en castellà al TNC? Com s'hauria de fer? Hi hauria d'haver una paritat entre obres en castellà i obres en català?

[…] En el conjunt de la llengua catalana es donen exemples d'escriptors que han nascut o que viuen aquí i que escriuen en castellà. Aquests escriptors és important donar-los a conèixer, també pel teatre públic. Per exemple, a l'etapa del Domènec, quan es va estrenar *El lector por horas* del Sanchis Sinisterra, es va fer per donar un reconeixement a tot el que Sanchis havia fet en el marc de la formació d'una nova dramatúrgia a la Sala Beckett. En el marc del T6, també en alguna ocasió es va donar l'ajut a algú que feia una proposta en llengua castellana. El TNC també ha fet *Fuenteovejuna* i *El alcalde de Zalamea*, perquè formen part del teatre universal. En aquests casos sí que s'hauria de fer en coproducció, igual que els els teatres públics espanyols haurien d'incorporar a les seves programacions la invitació d'aquelles manifestacions de teatre en llengua catalana que s'ofereixen a Barcelona o a Catalunya. Això seria l'equilibri, perquè les possibilitats de difusió que pugui tenir la llengua espanyola no són les mateixes que té el català. L'estat disposa d'uns instruments i unes plataformes que li permeten una difusió que nosaltres no tenim. S'hauria de tenir en compte la qualitat literària dels autors i el seu reconeixement per sobre de tot, independentment d'on hagin nascut i la llengua en la que escriguin.

[…]

Els darrers temps, quina ha estat la influència dels diferents governs en els teatres públics? Canvien molt les programacions en funció de qui governa?

La preocupació que hi havia en el cas del TNC era que el canvi de govern

[entrada del govern tripartit] pogués implicar un canvi d'orientació. Però això es va resoldre satisfactòriament perquè la substitució de Domènec Reixach va passar a mans de Sergi Belbel, que havia format part del consell d'assessorament i, per tant, partia de la filosofia essencial amb que Reixach havia accedit al TNC. En aquest sentit, des del punt de vista del teatre institucional, en el cas del TNC no es va notar significativament. En tot cas, a partir d'aquell moment podia haver-hi retallades de tipus pressupostari. Durant l'etapa de Sergi Belbel, en l'àmbit del teatre en llengua catalana i de la tradició dramàtica catalana, d'una banda s'ha enfortit el projecte T6 i de l'altra, s'han pogut produir obres com *En Pólvora*, un Vallmitjana i un Ambrosi Carrion, que han funcionat bé des del punt de vista de públic. Aquest fet no té a veure amb que hi hagi tripartit o no, sinó més aviat amb una voluntat de mantenir una línia que es considerava satisfactòria al marge de qui governés. Jo crec que això és el que hauria de ser. A Madrid, tant a l'Ajuntament com a la Comunitat, hi governa el PP des de fa molt temps. Mario Gas, que no combrega gens ni mica amb el que pugui ser una política cultural del PP, ha dirigit durant molt de temps el Teatro Español. Això vol dir que ha tingut màniga ample per fer una programació que l'hauria pogut fer perfectament governant el PSOE. Per tant, si les administracions, si els que governen, no adopten una actitud intervencionista i donen confiança a aquells que han de dirigir la política cultural, el resultat d'aquesta confiança és positiva tant en l'acceptació de la crítica com la del públic.

Veus possible la descentralització del teatre públic? Cal? Seria viable una xarxa de teatres públics més enllà de l'àmbit de la ciutat de Barcelona?

La xarxa de teatres públics és una qüestió política i econòmica. S'ha recuperat el Teatre Principal de Terrassa i això és fantàstic. Però aquests teatres com el CAER de Reus, el Principal de Terrassa o el Metropol de Tarragona, poden tenir la mateixa capacitat que un teatre públic instal·lat a Barcelona per fer una programació regular al llarg de la setmana? Poden disposar d'un pressupost per fer una política teatral pròpia de producció? Anem recuperant o creant nous teatres a ciutats importants a Catalunya però després tenim dificultats per què aquests teatres puguin fer produccions pròpies, no només per raons econòmiques, sinó fins i tot per aconseguir que el públic hi vagi. A Barcelona la

programació d'un teatre es fa de dimecres a diumenge i els teatres més petits fins i tot a partir de dijous. Si a una ciutat com Barcelona ja no es programa tota la setmana i els caps de setmana, teatres privats mitjans com Focus o el mateix teatre públic, doblen les funcions per treure'n rendibilitat econòmica, quina funció han de fer tots aquests teatres de fora de Barcelona?

Quina importància té el projecte Escena Transfronterera en la projecció internacional del teatre català?

L'Escena Transfronterera és una via important de projecció del teatre català. Lligar Temporada Alta amb el Théâtre de l'Archipel, situat a Perpinyà, porta de França i d'Europa, és perfecte per poder projectar el teatre català cap a Europa. Si al Domènec Reixach li deixen uns anys per què això funcioni, aleshores aquí haurem guanyat una batalla. Perquè no és només França, és Europa.

10. Literaturverzeichnis:

10. 1. Primärliteratur:

Alberola, Carles (2004): *Almenys no és Nadal*, Barcelona: Proa.

Aymar, Àngels (2007): *La indiana*, Barcelona: Proa.

Barbal, Maria [1985] (2005, 25. Auflage): *Pedra de tartera*, Barcelona: La Magrana.

Batlle, Carles (2003): *Oasi*, Barcelona: Edicions 62, El Galliner/Teatre.

Batlle, Carles (2004): *Temptació*, Barcelona: Proa.

Belbel, Sergi (2004): *Forasters*, Barcelona: Proa.

Belbel, Sergi (2007a): *A la Toscana*, Barcelona: Proa.

Benet i Jornet, Josep Maria (2000a, 2. Auflage): *Desig*, Valencia: Teatre 3 i 4.

Benet i Jornet, Josep Maria (2000b): *Olors*, Barcelona: Proa.

Benet i Jornet, Josep Maria (2002, 2. Auflage): *Testament*, Barcelona: Edicions 62, El Galliner/Teatre.

Benet i Jornet, Josep Maria (2004): *La Ventafocs (Potser sí, potser no)*, Barcelona: Proa.

Benet i Jornet, Josep Maria (2005a): *Salamandra*, Barcelona: Proa.

Benet i Jornet, Josep Maria (2005b): *L'habitació del nen*, Barcelona: Edicions 62, El Galliner/Teatre.

Benet i Jornet, Josep Maria (2008): *Soterrani*, Barcelona: Edicions 62, El Galliner/Teatre.

Benet i Jornet, Josep Maria (2010a): *Dues dones que ballen*, Tarragona: Arola Editors.

Boadella, Albert (1999): *El Nacional*, Madrid: Fundación Autor.

Boadella, Albert [1995] (2006): *Ubú president, La increíble hístoria del Dr. Floit & Mr. Pla, Daaalí*, Madrid, Ediciones Catedra.

Brossa, Joan [1961] (2008): *El dia del profeta*, Barcelona: Proa.

Carrion, Ambrosi [1949] (2008): *La dama de Reus*, Barcelona: Proa.

Casares, Toni / Sauerteig, Thomas / Schmutz, Christina et al. (Hgg.) (2010): *Neue Theaterstücke aus Katalonien*, Berlin: Verlag Theater der Zeit.

Clua, Guillem (2010): *Marburg*, Barcelona: Proa.

Cunillé, Lluïsa (1998): *Apocalipsi*, Barcelona: Proa.

Cunillé, Lluïsa (2008): *Deu peces*, Barcelona: Edicions 62, El Galliner/Teatre.

Díaz, Isabel (2004): *El Plan B*, Barcelona: Proa.

Espinosa, Albert (2004): *El club de les palles*, Barcelona: Proa.

Espriu, Salvador [1948] (2001, 17. Auflage): *Primera història d'Esther*, Barcelona: Edicions 62.

Folch i Torres, Josep Maria [1910] (2005): *Les aventures extraordinàries d'en Massagran,* Barcelona: Proa.

Guimerà, Angel [1893] (2006): *En Pólvora*, Barcelona: Proa.

Hibernia, Eva (2009): *La América de Edward Hopper*, Barcelona: Proa.

Iglésias, Ignasi [1907] (1999): *La barca nova*, Barcelona: Proa.

Letts, Tracy (2010): *Agost*, Barcelona: Proa.

Mestres, Albert (2007): *Temps real*, Barcelona Proa.

Mestres, Albert (2008): *Dos de dos*, Barcelona Proa.

Miró, Pau (2009): *Llleons*, Barcelona: Proa.

Oliver, Joan [1938] (2006): *La fam*, Barcelona: Proa.

Peyró, Josep Pere (2009): *La vida lluny dels poetes*, Tarragona: Arola Editors.

Riera, Pere (2010): *Lluny de Nuuk*, Tarragona: Arola Editors.

Rodoreda, Mercè [1979] (1999): *El maniquí*, Barcelona: Proa.

Rodoreda, Mercè [1938] (2002, 3. Auflage): *Aloma*, Barcelona: Edicions 62.

Rodoreda, Mercè [1962] (2004, 21. Auflage): *La plaça del Diamant,* Barcelona: Club Editor.

Rodríguez, Gemma (2004): *Téstimaré infinittt*, Barcelona: Proa.

Sagarra, Josep Maria de [1947] (1998): Galatea, Barcelona: Proa.

Sagarra, Josep Maria de [1933] (2003): *El Café de la Marina*, Barcelona: Proa.

Sanchis Sinisterra, José (1995): *Ñaque, ¡Ay, Carmela!,* Madrid: Ediciones Cátedra.

Silva, Jordi (2008): *Un fil, un llibre, un arbre*, Barcelona: Proa.

Soldevila, Carles [1934] (2006): *Valentina*, Barcelona: Proa.

Teixidor, Jordi [1968] (2004, 7. Auflage): *El retaule del flautista*, Barcelona: Edicions 62.

Vallmitjana, Juli [1912-1913] (2009): *El casament d'en Terregada*, Barcelona: Edicions de 1984.

Villalonga, Lorenç [1931] (2009): *Mort de dama*, Barcelona: Proa.

10. 2. Sekundärliteratur:

ABC, Anonym (1961): „Veinte millones de pesetas para estimular la actividad teatral", in: *Primer Acto* 28/Noviembre 1961, S. 51.

ABC, Anonym (1968): „La junta rectora del Teatro Nacional de Barcelona", in: *ABC* 18/05/1968, S. 129.

ABC, Anonym (1971): „Reunión del Consejo Asesor del Teatro Nacional de Barcelona", in: *ABC* 10/01/1971, S. 67.

ABC, Anonym (1972): „El Cine Tivolí no se convertirá en Teatro Nacional", in: *ABC* 14/03/1972, S. 83.

ABC, Anonym (2004): „Maria Rosa se despide del TNC y empieza una gira por nueve ciudades catalanas", in: *ABC* 13/05/2004, S. 39.

Abella, Anna (2011): „Mascarell planteja l'ofensiva cultural", in: *El Periódico* 20/07/2011, S. 58.

Adorno, Theodor W. [1970] (1990, 10. Auflage): *Ästhetische Theorie,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Alegre, Miquel Àngel (2001): „Polítiques d'immigració a Catalunya (1985- 2000): entre la inserció i la precarització dels col·lectius immigrants", in: Gomà, Ricard / Subirats, Joan (Hgg.): *Op.cit.*, S. 195-217.

Anguera, Joan / Mesalles, Jordi / Ollé, Joan et al. (1984): „A manera de manifest", in: *Estudis Escènics* 25/Juny 1984, S. 145-158.

Antón, Jacinto (1996a): „Nacional o importació?", in: *El País Quadern* 19/09/1996, S. 1.

Antón, Jacinto (1996b): „Josep Maria Flotats: 'Nacional no quiere decir nacionalista, ni barretinero, ni excluyente'", in: *El País Edición Cataluña* 9/11/1996, S. 8.

Antón, Jacinto (1997a): „Críticas, recelo y medidas de control", in: *El País* 10/09/1997, S. 32.

Antón, Jacinto (1997b): „'Nos estamos comportando como verduleras', deplora el director del Lliure", in: *El País* 18/09/1997, S. 35.

Antón, Jacinto (1998): „Flotats: 'En Madrid me esperan con ilusión'", in: *El País* 07/05/1998, S. 37.

Aragay, Ignasi (2002): „El grup socialista critica que la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió tingui el doble de diners que la conselleria", in: *Avui*

19/12/2002 in: http://e-barcelona.org/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=261&mode=thread&order=0&thold=0 (letzter Zugriff 6. Juli 2011).

Arbonés, Jordi (1973): *Teatre català de postguerra*, Barcelona: Editorial Pòrtic (Llibres de Butxaca, 75).

Argelaguet, Jordi (2001): „La política lingüística de la Generalititat: l'acció pública per a l'extensió del coneixement i l'ús del català", in: Gomà, Ricard / Subirats, Joan (Hgg.): *Op.cit.*, S. 277-301.

Arquillué, Pere / Bonnín, Hermann / Mestres, Josep M. et al. (2006): „Des de l'escena", in: Aulet, Jaume / Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 109-132.

Arzúa, Félix de (1984): „La política cultural socialvergente", in: *El País* 17/02/1984, S. 11.

Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (1988a): *Excel·lentíssim Sr. Pasqual Maragall. Alcalde de Barcelona*, Barcelona 10 de Juliol de 1988, (unveröffentlicht), Barcelona.

Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (1988b): *Proposta de funcionament del Centre Dramàtic/Teatre Romea,* (unveröffentlicht), Barcelona.

Aubach, Jordi (2000a): „Proyecto Ciudad del Teatro. Una metrópolis para la escena", in: *Escena* 65/Febrero 2000, S. 14-15.

Aubach, Jordi (2000b): „Recorregut per la difusió de l'autoria catalana", in: *Escena* 3/Juny 2000, S. 15-18.

Aubach, Jordi / Guitart, Anna (2000): „Ciutat del Teatre, projecte opinable", in: *Escena* 1/Abril 2000, S. 20-24.

Aulet, Jaume / Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.) (2006): *Una tradició dolenta, maleïda o ignorada? I Jornades de debat sobre el repertori teatral català,* s.l: PUNCTUM & GELCC.

Avui, Anonym (1989): „El teatre català es diu Sergi Belbel", in: *Avui* 04/01/1989, S. 34.

Badiou, Maryse (1987): „El teatro catalán: vitalidad escénica y ausencia de sus autores contemporáneos", in: *Primer Acto* 217/1987, S. 43-46.

Balaguer, Francesc (1963): „El Teatre Experimental Català", in: *Serra d'Or* 12/Desembre 1963, S. 36.

Balibar, Etienne / Wallerstein, Immanuel (1992): *Rasse Klasse Nation. Ambivalente Identitäten,* Hamburg, Berlin: Argument-Verlag.

Barall i Altet, Xavier (1997): „Un temple-teatre dòric per a Catalunya", in: *Avui* 23/09/1997, S. 48.

Barranco, Justo (2010): „De cooperativa obrera a icono de teatro catalán", in: *La Vanguardia* 30/09/2010, S. 36-37.

Barranco, Justo (2011a): „Las tablas que nos salvan", in: *La Vanguardia* 19/02/2011, S. 36-37.

Barranco, Justo (2011b): „La crisi encongeix el TNC", in: *La Vanguardia* 22/07/2011, S. 35.

Barranco, Justo (2011c): „La Fura dels Baus. Factoria global", in: *La Vanguardia* 29/07/2011, S. 26-27.

Barrena, Begoña (2004): „Ni chicha ni 'limona'", in: *El País* 29/03/2004, S. 41.

Barrena, Begoña (2007): „El cielo como límite", in: *El País Cataluña* 17/11/2007, S. 12.

Bartomeus, Antoni (1976): *Grec 76: Al servei del poble,* Barcelona: Editorial Avance.

Bartomeus, Antoni (1980): „Una política teatral per a la Generalitat", in: *L'Hora de Catalunya* 49/18-24 de Febrer 1980, S. 39.

Bartomeus, Antoni (1985): „Aquel verano del 76", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo 1985, S. 62-63.

Bartomeus, Antoni (1987): „Els joglars: una trajectòria", in: *Cultura* 7/Octubre 1987, S. 25-27.

Bartomeus, Antoni (1994): „Teatres a Catalunya", in: *Teatre a Catalunya. Op.cit.*, S. 72-82.

Bartomeus, Antoni (2010): „La dècada prodigiosa", in: Foguet, Francesc / Santamaria Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 83-91.

Bataller, M. / Altimira M. (2011): „Setge al català", in: *Avui* 18/07/2011, S. 4-6.

Batlle i Jordà, Carles (1998): „La nueva dramaturgia catalana: De la perpejidad a la diversidad", in: Feldman, Sharon G. (Hg.) (1998a): *Op.cit.*, S. 39-49.

Batlle i Jordà, Carles (1999): „Revisar un clàssic", in: Iglésias, Ignasi: *Op.cit.*, S. 13-26.

Batlles i Jordà, Carles (2005): „La realitat i el joc", in: *Pausa* 20/Gener 2005, S. 67-74.

Batlle i Jordà, Carles (2007): „Contemporary Catalan Theatre: Between the Desert and the Promised Land", in: Delgado, Maria M. / George, David / Orozco Lourdes (Hgg.): *Op.cit.*, S. 416-424.

Batlle i Jordà, Carles (2010): „Recuperar o revisar. (Tradició i mestissage)", in: Fouget, Francesc / Santamaria Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 103-108.

Becker, Peter von (1997): „Alemanya i el seu teatre nacional", in: *Els Quaderns del Nacional* 1/Setembre 1997, S. 113-121.

Belaguer, S. (1970): „Malos Vientos en el 'Teatro Nacional'", in: *ABC* 2/10/1970, S. 35.

Belbel, Sergi (1997): „Trist i lamentable", in: *Avui* 24/09/1997, S. 48.

Belbel, Sergi (2005): „La difícil promoció dels joves creadors", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 277-278.

Belbel, Sergi (2006): „La versió d'*En Pólvora*", in: Guimerà, Àngel: *Op.cit.*, S. 19-21.

Belbel, Sergi (2007b): „On Writing, Directing and the Teatre Nacional de Catalunya", in: Delgado, Maria M. / George, David / Orozco Lourdes (Hgg.): *Op.cit.*, S. 411-415.

Belbel, Sergi (14/12/2010): *Interview im TNC*, (unveröffentlicht), Barcelona.

Belting, Hans (2007): „Global Localities: Anmerkungen zur Stadtforschung . Heterogenisierung und Homogenisierung städtischer Wirklichkeit". Referat an der Universität Bielefeld, 5. 3. 2007, in: http://raumsozi.ifs.tu-darmstadt.de/pdf-dokument/berking_bielefeld.pdf (letzter Zugriff 29. Dezember 2010).

Benach, Joan-Anton (1968): „'Marat-Sade', de Peter Weiss", in: *El Correo Catalán* 13/10/1968, S. 31.

Benach, Joan-Anton (1971): „T.N. de Barcelona, segona part", in: *Serra d'Or* 137/Febrer 1971, S. 55

Benach, Joan-Anton (1972): „Galatea. Un Sagarra fríamente investigado", in: *El Correo Catalán* 27/01/1972, S. 27.

Benach, Joan-Anton (1985): „El teatro catalán entre dos fechas: 1929-1985", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo 1985, S. 4-5.

Benach, Joan-Anton (1988): „Teatre Lliure-Centre Dramàtic. La relativa utilidad de la tangente", in: *El Público* 62/1988, S. 14.

Benach, Joan-Anton (1990): „Vet aquí la qüestió", in: *Barcelona. Metròpolis*

Mediterrània. Quadern Central. El teatre a la ciutat de Barcelona avui 17/1990, S. 66-69.

Benach, Joan-Anton (1997): „Un senyor Esteve sin 'auca'", in: *La Vanguardia* 13/09/1997, S. 38.

Benach, Joan-Anton (1998): „Enigmática 'Galatea'", in: *La Vanguardia* 24/11/1998, S. 62.

Benach, Joan-Anton (2004): „Angelicalmente conservador", in: *La Vanguardia* 28/03/2004, S. 52.

Benach, Joan-Anton (2006): „La ternura social de Guimerà", in: *La Vanguardia* 10/11/2006, S. 54.

Benach, Joan-Anton (2008): „Reparación histórica", in: *La Vanguardia* 3/02/2008, S. 56.

Benach, Joan-Anton (2010): „L'hora bona de l'activisme sectorial", in: Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 17-33.

Benet i Jornet, Josep M. (2005c): „Els joves creadors", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 280-281.

Benet i Jornet, Josep M. (2010b): *Cinquanta anys de teatres vistos a partir de deu cartelleres*, (unveröffentlicht), Barcelona.

Benet i Jornet, Josep M. (12/04/2011): *Interview in Carrer Balmes*, (unveröffentlicht), Barcelona.

Benet i Jornet, Josep M. / Gallén, Enric (1992): „Els dilluns clàssics", in: *Cicle de teatre clàssic català. Op.cit.*, S. 31.

Benet i Jornet, Josep M. / Reixach, Domènec (1992): "Presentació", in: *Cicle de teatre clàssic català. Op.cit.* S. 5.

Benet i Jornet, Josep M. / Gomis, Ramon / Molins, Manuel et. al. (2010): „Dramaturgs dels 70, testimoni d'una marginació?", in: Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 143-173.

Benjamin, Walter [1936] (1977): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in: Benjamin, Walter: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 136-169.

Bernecker, Walther L. / Eßer, Torsten / Kraus, Peter A. (Hgg.) (2007): *Eine kleine Geschichte Kataloniens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Berger, Verena (1999): *Theater und Sprache. Das katalanische Theater zwischen Diktatur und Demokratie,* Wien: Praesens Verlag.

Berger, Verena (2005): „Presencia y ausencia del teatro castellano en Barcelona“, in: King, Stewart (Hg.): *Op.cit.*, S. 123-142.

Billington, Michael (1997): „El teatre nacional britànic”, in: *Els Quaderns del Nacional* 1/Setembre 1997, S. 117-121.

Boadella, Albert (2004): *Memorias de un bufón*, Madrid: Espasa Calpe.

Bonal, Xavier / Rambla, Xavier (2001): „La política educativa a Catalunya: universalització, fragmentació i reproducció de les desigualtats”, in: Gomà, Ricard / Subirats, Joan (Hgg.): *Op.cit.*, S. 113-133.

Bonet, Lluís / Lluró, Josep M. / Picas, Oriol et al. (1991): *Estructura del sector teatral a Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura.

Bonet, Lluís (2001): „Les polítiques culturals a Catalunya: un espai d'acords bàsics en un context d'alt dinamisme”, in: Gomà, Ricard / Subirats, Joan (Hgg.): *Op.cit.*, S. 303-325.

Bonnín, Hermann (2006): *Un Teatre Nacional extraviat i submergit,* Barcelona: Institut del Teatre.

Bordes, Jordi (2010): „El TNC s'obre als alumnes de l'Institut del Teatre”, in: *El Punt* 26/10/2010, S. 47.

Bordes, Jordi (2011a): „Mor Jordi Teixidor”, in: *Avui* 17/03/2011, S. 34.

Bordes, Jordi (2011b): „Cultura en Gira ...en crisi?”, in: *Avui* 18/04/2011, S. 33.

Borrell, Joan (1990): „És el teatre modern democratitzable?”, in: *Escena* 8/1990, S. 14-17.

Bourdieu, Pierre [1979] (1993, 6. Auflage): *Die feinen Unterschiede,* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre / Balazs, Gabrielle (Hgg.) [1993] (2005a, gekürzte Studienausgabe): *Das Elend der Welt*, Konstanz: UVK Verl. Ges.

Bourdieu, Pierre [1993] (2005b): „Ortseffekte”, in: Bourdieu, Pierre / Balazs, Gabrielle (Hgg.) (2005a): *Op.cit.*, S. 117-123.

Bozzo, Joan Lluís (2004): „'Mar i Cel' al TNC”, in: *La Vanguardia* 21/09/2004, S. 28.

Briburg, Anna: „Curiculum Vitae. Jacob Levy Moreno”, in: http://www.moreno-museum.at/curiculum_vitae.pdf (letzter Zugriff 31. Mai 2011).

Bravo, Isidre (1994): „L'escongrafia catalana al segle XX”, in: *Teatre a Catalunya. Op.cit.*, S. 84-93.

Broch, Àlex (1974a): „El teatre de Joan Brossa: de la al·lucinació a la imatge", in: *Canigó* 341/20/04/1974, S. 12.

Broch, Àlex (1974b): „Handke-Kafka i el llenguatge del gest", in: *Canigó* 344/11/05/1974, S. 17.

Broch, Àlex (1974c): „La poesia a escena", in: *Canigó* 349/15/06/1974, S. 15.

Broch, Àlex (1975a): „L'Escola d'Estudis Artístics de l'Hospitalet de Llobregat", in: *Canigó* 424/22/11/1975, S. 31-32.

Broch, Àlex (1975b): „La jungla sentimental: una estrena esperada", in: *Canigó* 425/29/11/1975, S. 30.

Broch, Àlex (1976): „L'Escola de Vic i la Descentralització teatral: Conversa amb Hermann Bonnín", in: *Canigó* 477/27/11/1976, S. 32.

Broch, Àlex (2010): „Memòria d'un espectador", in: Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 109-119.

Bru de Sala, Xavier (1994): „Les grans companyies i el tresor de la imaginació", in: *Teatre a Catalunya. Op.cit.*, S. 38-70.

Bruna, Teresa (2007): „Espriu entra al TNC", in: *Avui* 31/01/2007, S. 41, in: http://paper.avui.cat/article/cultura/45668/espriu/entra/nacional.html (letzter Zugriff 20. Juli 2011).

Busquets, Jordi (1996): „El TNC costará 8.000 millones, el 60% más de lo previsto", in: *El País Cataluña* 13/11/1996, S. 1, 14.

Capmany, Maria Aurelia (1966): „La cartelera barcelonesa y su público", in: *Cuadernos para el Diálogo. Extraordinario* 28/Junio 1966, S. 17-19.

Carandell, Josep M. (1987): „Teatre català actual en el Centre Dramàtic", in: *Documents del Centre Dramàtic* 10/Febrer 1987, S. IV.

Carlson, Marvin (2008): „National Theatres: Then and Now", in: Wilmer, S. E. (Hg.) (2008a): *Op.cit.*, S. 21-33.

Casacuberta, Margarida (2006): „Les aigües encantades i les aigües podrides de la modernitat", in: Teatre Nacional de Catalunya (Hg.): *Op.cit.*, S. 40-43.

Casacuberta, Margarida / Foguet, Francesc / Gallén, Enric et al. (Hgg.) (2011): *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil*, Barcelona: Institut del Teatre.

Casares, Toni (1990): „El teatre català als escenaris d'Europa", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern Central* 17/1990, S. 101-103.

Casares, Toni (2003): „De generacions i triangles de les Bermudes...", in: *Teatre: La generació del 'Baby Boom'. Transversal* 21/2003, S. 21-25.

Casares, Toni (2005): „Un cicle de teatre local a la Sala Beckett", in: *Pausa* 20/Gener 2005, S. 36-37.

Casares, Toni (2007): „I ara, la internacionalització", in: *Teatre BCN* 87/Juliol-Agost 2007, S. 28.

Casas, Joan (1990): „Un canvi d'actitud respecte a l'obra d'autors actuals. El difícil ofici d'escriure teatre", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern Central* 17/1990, S. 126-128.

Casas, Joan (2000): „El miratge de la 'nova dramatúrgia catalana'", in: *Serra d'Or* 481/Gener 2000, S. 34-37.

Casassas, Jordi (Hg.) (2009): *Les identitats a la Catalunya contemporània*, Cabrera de Mar: Galerada, Serveis d'Edició i Traducció SCCL.

Castellanos, Jordi (1992): „El clos matern dels clàssics", in: *Cicle de teatre clàssic català. Op.cit.*, S. 6-11.

Castells, Joan (1975): „Els premis de teatre (1963-1973)", in: *Els Marges* 4/Maig 1975, S. 106-116.

Castells, Joan (2004): „El món dins la paraula", in: Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2004d): *Op.cit.*, S. 5.

Castells, Joan (2005): „La tradició i el model interpretatiu català." In: *Pausa* 21/Juny 2005, S. 70.

Castells, Manuel (2002): *Die Macht der Identität. Das Informationszeitalter: Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur,* Bd. 2. Opladen: Lesek + Budrich.

Centre Dramàtic de la Generalitat (1991): *CDGC 10 anys 1981-1991,* Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.

Cerezo, Francisco A. (1988): „Preguntas al público", in: *Primer Acto* 226/1988, S. 131-133.

Cervera, Marta (1997): „Discrepancias ante el futuro del TNC", in: *El Periodico* 08/09/1997, S. 32.

Chavarría, Maricel (2011): „La Fura, retorn als orígens", in: *La Vanguardia* 21/08/2011, S. 33.

Cicle de teatre clàssic català. Temporada 1991-1992, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura 1992.

Ciurans Peralta, Enric (2003): „Josep Montanyès i el teatre independent", in:

Assaig de teatre 37/Juny 2003, S. 219-222.

Ciurans Peralta, Enric (2005): „La fira de teatre al carrer de Tàrrega: festa i indústria en el teatre català dels vuitanta", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 403-418.

Ciurans, Enric (2009): *El Teatre Viu, una resistència cultural,* Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral.

Clua, Guillem (2002): „Cop de puny a l'estómac", in: *El Periódico* 19/04/2002, S. 54.

Clua, Guillem (2004): „Torna el clàssic català", in: *El Periódico* 26/03/2004, S. 18.

Coca, Jordi (1978): *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de Teatre Nacional Català, 1955-1963,* Barcelona: Institut del Teatre, Edicions 62.

Coca, Jordi (1983): „Hermann Bonnín. Cristall i Marbre", in: *Serra d'Or* 280/Gener 1983, S. 35-40.

Coca, Jordi (1983): „Joan Brossa i el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya", in: *Documents del Centre Dramàtic* 1/Juliol 1983, S. 37-38.

Coca, Jordi (1987): „La necessitat d'un projecte alternatiu", in: *Documents del Centre Dramàtic* 10/Febrer 1987, S. VIII.

Coca, Jordi (2000): „De la terra alta", in: *Avui* 11/12/2000, S. 38.

Coca, Jordi (2001a): „Casa nova, casa vella", in *Avui* 29/01/2011, S. 36.

Coca, Jordi (2001b): „Quan estrenarà un Brossa el Nacional?", in: *Avui* 01/10/2001, S. 38.

Coca, Jordi (2005): „Teatre i política", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 285-294.

Coca, Jordi (2006): „'La fam': De 1938 a ara...", in: *Avui* 24/04/2006, S. 40.

Coca, Jordi (2007): „Don Joan a l'exili", in: *Avui* 23/11/2007, S. 48, in: http://paper.avui.cat/article/cultura/106640/don/joan/lexili.html (letzter Zugriff 7. April 2011).

Coca, Jordi / Graells, Guillem Jordi (1985): „El Paseo por el Teatro Catalan 1929/1985 (entre dos Congresos)", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo 1985, S. 1-69.

Congrés de Cultura Catalana (1978): *Resolucions III*, Barcelona, Mallorca, València.

CoNCA Consell Nacional de la Cultura i les Arts (2010): *Informe Anual sobre*

l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2010, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/CNCA/documents/arxiu/Informe_Anual_CoNCa_2010.pdf (letzter Zugriff 12. Juli 2011).

CoNCA Consell Nacional de la Cultura i les Arts (2011): *Informe Anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2011*, in: http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/001/746/original/IA_2011_CAT_-_040811.pdf (letzter Zugriff 3. September 2011)

Constitución española de 1978, in: http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=1&tipo=1 (letzter Zugriff 12. Juli 2011).

COPEC (1995): *1994 COPEC Memòria*, Barcelona: COPEC.

COPEC (1999): *1995/96/97 Memòria COPEC*, Barcelona: COPEC.

COPEC (2003a): *Memòria 1999/2000*, Barcelona: COPEC.

COPEC (2003b): *Memòria 2001/2002*, Barcelona: COPEC.

Crameri, Kathryn (2005): „La política cultural catalana (1980-2003) y los escritores catalanes de expresión castellana“, in: King, Stewart (Hg.): *Op.cit.*, S. 15-29.

Crameri, Kathryn (2008): *Catalonia. National identity and culture policy. 1980-2003,* Cardiff: University of Wales Press.

Cuadernos para el Diàlogo (1966): „Mesa redonda: Barcelona”, in: *Cuadernos para el Diálogo. Extraordinario* 28/Junio 1966, S. 49-52.

Cuadrado, Núria (2011): „Liceu y Nacional son los centros que más dinero pierden por los recortes“, in: *El Mundo* 8/06/2011, S. 51.

Dameson, Joan (1987): „'La Fura dels Baus'. El teatre sense pietat”, in: *Cultura* 7/Octubre 1987, S. 30-33.

Debord, Guy [1967] (2007, 3. Auflage): *La sociedad del espectáculo,* Valencia: PRE-TEXTOS.

Delgado, Maria M. (2003): *'Other' Spanisch Theatres. Erasure and inscription on the twentieth-century Spanish stage*, Manchester u. New York: Manchester University Press.

Delgado, Maria M. (2005): „El 'performance' catalán, turismo cultural y La Cubana”, in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 325-353.

Delgado, Maria M. / George, David / Orozco Lourdes (Hgg.) (2007): *Catalan Theatre 1975-2006: Politics, Identity and Performance. Contemporary*

Theatre review 17/3/August 2007.

Departament de Cultura (1983): *Memòria 1980-82,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201980/Memoria_80_82_17_Teatre.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1984): *Memòria 1983,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201983/Mem_1983_17_Teatre.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departamento de Cultura (1985a): „Un plan a tres años", in: *El Público Cuadernos* 2/Febrer 1985, S. 36-41.

Departament de Cultura (1985b): „Informe de política teatral del Departament de Cultura de la Generalitat", in: *Estudis Escènics* 27/Desembre 1985, S. 19-57.

Departament de Cultura (1986): *Memòria 1984-85,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201984%20-%2085/Mem_1984_85_17_Teatre.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1987): *Memòria 1986,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201986/Mem_1986_16_Teatre.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1988): *Memòria 1987,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201987/18_Mem_1987_Teatre.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1990): *Memòria 1989,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arx

iu/Arxius%20GT/Memoria%201989/22_Mem_1989_Teatre_Dansa.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1991): *Memòria 1990,* Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201990/08_Mem_1990_EAOEF.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1992a): „Experiència dels clàssics: des de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona fins avui", in: *Cicle de teatre clàssic català. Op.cit.*, S. 34-43.

Departament de Cultura (1992b): *Memòria* 1991, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/GT/Arxius%20GT/Memoria%201991/08_Mem_1991_Entitat_Autonoma_Espectacles.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1993): *Memòria* 1992, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/GT/Arxius%20GT/Memoria%201992/08_Mem_1992_Entitat_Autonoma_Espectacles.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1994): *Memòria* 1993, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/GT/Arxius%20GT/Memoria%201993/09_Mem_1993_Entitat_Autonoma_Espectacles_Festes.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1995): *Memòria* 1994, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201994/09_Mem_1994_Entitat_Autonoma.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1996): *Memòria* 1995, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201995/09_Mem_1995_EntitatAutonoma.pdf

(letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1997): *Memòria* 1996, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria%201995/09_Mem_1995_EntitatAutonoma.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1998): *Memòria* 1997, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/MemoriaDC1997.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (1999): *Memòria* 1998, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/MemoriaDC1998.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departatment de Cultura (2004): *Memòria* 2003, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria2003.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (2005): *Memòria* 2004, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/ILC/Documents/Arxiu/publicacions_memoria.htm%20-%20memoria2004.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (2006): *Memòria* 2005, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria_2005.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (2007): *Memòria* 2006, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/Cultura/Documents/Arxiu/Arxius%20GT/Memoria2006.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (2008): *Memòria* 2007, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/GT/Arxius%20G

T/Memoria2007.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (2009): Memòria 2008, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/GT/Arxius%20GT/memoria_2008.pdf (letzter Zugriff 3. September 2011).

Departament de Cultura (2010a): *Pla Integral d'Arts Escèniques i Musicals per a Tots els Públics*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SID/Documents/Documents%20VJ/Arxiu%20documents%202010/Pla_totselspublics.pdf (letzter Zugriff 10. August 2011).

Departament de Cultura (2010b): *Memòria* 2009, Barcelona: Generalitat de Catalunya, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SSCC/GT/Arxius%20GT/Memoria%202009.pdf (letzter Zugriff 11. August 2011).

Domènech, Ricardo (1970): „En busca de un nuevo espacio teatral. Notas sobre Grotowsik, el Living Theatre y Happening", in: *Primer Acto* 121/Junio 1970, S. 4-9.

Doppelbauer, Max / Sartingen, Kathrin (Hgg.) (2010): *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal,* München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.

Duran, Rafel / Rosich, Marc (2009): „'Mort de dama': l'adaptació", in: Villalonga, Llorenç: *Op.cit.*, S. 19-24.

El País, Anonym (2011): „Entrevista. Joan Font. Director de teatre", in: *El País Quadern* 30/06/2011, S. 8.

El Periódico, Anonym (2010): „El Fòrum de Reus debat els reptes del teatre públic", in: *El Periódico* 3/12/2010, S. 13.

El Público, Anonym (1984): „Descentralización teatral. La política teatral en el estado de las autonomías", in: *El Público* 12/Septiembre 1984, S. 10.

Escena Catalana Transfronterera (2009): *Roda de Premsa del programa de l'Escena Catalana Transfronterera,* in: http://www.ect-sct.com/images/stories/espacePresse/DossierPresseA4.pdf (letzter Zugriff 23. August 2010).

Espriu, Salvador / Salvat, Ricard (2002): *Ronda de Mort a Sinera,* Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

Eßer, Torsten / Stegmann, Tilbert D. (Hgg.) (2007): *Kataloniens Rückkehr nach Europa 1976-2006. Geschichte, Politik, Kultur und Wirtschaft*, Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf.

Fàbregas, Xavier (1972): „Crònica de les estrenes. *Galatea,* de Josep M. de Sagarra", in: *Serra d'Or* 150/Març 1972, S. 58.

Fàbregas, Xavier (1974): „Jordi Bergoñó, premio Josep M. de Sagarra 1973, en el escenario", in: *Destino* 1896/02/02/1974, S. 47.

Fàbregas, Xavier (1976): „Tres notes sobre l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual", in: *Serra d'Or* 203/Agost 1976, S. 45-50.

Fàbregas, Xavier (1978): *Història del Teatre Català*, Barcelona: Millà.

Fàbregas, Xavier (1983): „El Centro Dramático de la Generalitat. Balance y Proyectos", in: *El Público* 2/Noviembre 1983, S. 22-25.

Fàbregas, Xavier (1984a): „Las tribulaciones de Flotats", in: *El Público* 5/Feberero 1984, S. 23.

Fàbregas, Xavier (1984b): „El Centre Dramàtic de la Generalitat. Punto y seguido", in: *El Público* 12/Septiembre 1984, S. 39-41.

Fàbregas, Xavier (1987): *Les arrels llegendàries de Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Magrana.

Fàbregas, Xavier (1997): „Entre art i societat, poder i contrapoder: una visió de teatre nacional", in: *Els Quaderns Nacionals* 1/Setembre 1997, S. 37-48.

Farré, Adela (2004): „Teatre i polítiques teatrals als segle XXI. Una reflexió sobre el paper i el sentit dels centres de producció a les ciutats mitjanes", in: *Ciutat* 12/2004/05, S. 22-28.

Featherstone, Vicky (2011): „The National Theatre of Scotland's Manifesto", in: http://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=s7_7, (letzter Zugriff 27. Juli 2011).

Feldman, Sharon G. (Hg.) (1998a): *Homage to Catalan Theater*, *Estreno. Cuadernos del teatro español comtemporáneo* 2/Otoño 1998.

Feldman, Sharon G. (1998b): „Introduction", in: Feldman, Sharon G. (Hg.) (1998a): *Op.cit.*, S. 2-4.

Feldman, Sharon G. (2005): „Sobre l'aparició i la desaparició: el teatre i Barcelona. Catalunya invisible, Part II", in: *Pausa* 20/Gener 2005, S. 55-66.

Feldman, Sharon G. (2009): *In the Eye of the Storm. Contemporary Theatre in*

Barcelona, Lewisburg: Bucknell University Press.

Fernández, Daniel (1997): „Un amic del poble", in: *Els Quaderns del Nacional* 1/Setembre1997, S. 65-68.

Fernández, Imma (2011): „D'okupes a patrons", in: *El Periódico* 21/06/2011, S. 65.

Fernández, Rosa (2011): „Mascarell planteja un pacte per a la cultura pels propers deu anys", in: *Públic* 20/07/2011, S. 4.

Fernández Jubrías, Laura (2003): *Feliu Formosa. Teatre i paraula,* Barcelona: Institut del Teatre.

Ferré, Teresa (2003): „Sergi Belbel i Jordi Sànchez: fragments d'una conversa...", in: *Transversal* 21/2003, S. 30-32.

Ferrer, Joaquim (1997): „El Nacional", in: *Avui* 14/09/1997, S. 18.

Fischer-Lichte, Erika (1999a, 2. Auflage): *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Von der Antike bis zur deutschen Klassik,* Bd. 1. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.

Fischer-Lichte, Erika (1999b, 2. Auflage): *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Bd. 2. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag.

Flotats, Josep Maria (1989): *Un projecte per al Teatre Nacional,* Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya.

Foguet i Boreu, Francesc (2006): „Próleg a *La Fam* de Joan Oliver", in: Oliver, Joan: *Op.cit.*, S. 19-28.

Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.) (2010): *La revolució teatral dels setanta. II Jornades de debat sobre el repertori teatral català.* PUNCTUM & GELLC.

Fondevila, Santiago (1987): „Comediants temeraris", in: *Cultura* 7/Octubre 1987, S. 20-21.

Fondevila, Santiago (2002): „'La filla del mar' lleva a Àngel Guimerà al TNC por segundo año consecutivo", in: *La Vanguardia* 13/04/2002, S. 51.

Fondevila, Santi (2011): „El Consell Nacional de la Cultura i les Arts, un organisme en vies d'extinció", in: *Ara estiu* 14/07/2011, S. 6.

Formosa, Feliu (1971): *Per una acció teatral,* Barcelona: Edicions 62.

Formosa, Feliu (1987): „Proporció i equilibri", in: *Documents Centre Dramàtic*

10/Febrer 1987, S. V.

Formosa, Feliu (1990): „Barcelona, capital teatral atípica. El teatre de comarques, una realitat ignorada", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern Central* 17/1990, S. 111-113.

Formosa, Feliu (2006): „Sobre el text de *La fam*: cap a una actualització", in: Oliver, Joan: *Op.cit.*, S. 29-32.

Formosa, Feliu (2/12/2010): *Interview in Sant Andreu*, (unveröffentlicht), Barcelona.

Foucault, Michel [1966] (1988a, 7. Auflage): *Die Ordnung der Dinge,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel [1976] (1988b, 2. Auflage): *Der Wille zum Wissen. Sexualtität und Wahrheit I,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel [1975] (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel [1978] (1996): *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel [1969] (2008): „Archäologie des Wissens", in: Foucault, Michel: *Die Hauptwerke*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471- 699.

Freud, Sigmund [1930] (2010): *Das Unbehagen in der Kultur,* Stuttgart: Reclam.

Frey, Bruno S. (2000): *Arts & economics*. *Analysis & cultural policy*. Berlin: Springer.

Fuster, Jaume (1978): *El Congrés de Cultura Catalana,* Barcelona: Laia.

Gabancho, Patricia (1986): „Joaquim Ferrer: 'Hi ha un procés de formació de públic teatral a Catalunya'", in: *Documents Centre Dramàtic* 8/Maig 1986, S. 11.

Galán, Eduardo (1990): „Sergi Belbel. Artífice de la renovación escénica", in: *Primer Acto* 233/1990, S. 82-88.

Gallén, Enric (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954),* Barcelona: Edicions 62.

Gallén, Enric (Hg.) (1989a): *Romea, 125 anys*, Barcelona: Institut Català Bibliografia.

Gallén, Enric (1989b): „Entre la supervivència i la institucionalització", in: Gallén, Enric (Hg.) (1989a): *Op.cit.*, S. 97-119.

Gallén, Enric (1990): „Teatre Experimental Català: Història d'un projecte

singular", in: *Pausa* 4/Juliol 1990, S. 23-26.

Gallén, Enric (1996): „Catalan Theatrical Life 1939-1993", in: George, David / London, John (Hgg.): *Op.cit.*, S. 19-42.

Gallén, Enric (2001): „Autors, premis, renovació dramàtica i teatre independent (1963-1975)", in: Gallén, Enric / Gibert, Miquel M. (Hgg.): *Op.cit.*, S. 11-33.

Gallén, Enric (2002): „Notes de recepció", in: Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2002j): *Op.cit.*, S. 18.

Gallén, Enric (2005): „Dramaturgs sense tradició. A propòsit de la 'generació del Premi Sagarra'", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 103-126.

Gallén, Enric (2010): „Sobre el teatre professional, amateur i independent a Catalunya durant el règim franquista", in: *Estudis de llengua i literatura catalanes. Joaquim Molas. Miscel·lània* 61/2010. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S. 109-146.

Gallén, Enric (14/06/2011): *Interview in Poblenou, Universitat Pompeu Fabra*, (unveröffentlicht), Barcelona.

Gallén, Enric / Gibert, Miquel M. (Hgg.) (2001): *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, Vic: Departament de Filologia Catalana (Secció de Literatura de la Universitat de Barcelona) u. Eumo Editorial.

García Ferrer, J. M. / Rom, Martí (1998): *Ricard Salvat,* Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

García-Soler, Jorge (1972): „Un esperanzador momento teatral", in: *ABC* 10/3/1972, S. 47.

George, David (2010): *Sergi Belbel & Catalan Theatre. Text, performance and identity,* Woodbridge: Tamesis.

George, David / London, John (Hgg.) (1996): *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction,* Sheffield: The Anglo-Catalan Society.

Gibert, Miquel M. (1992): „Notes sobre *L'hostal de la Glòria* i el seu autor", in: *Cicle de teatre clàssic català. Op.cit.*, S. 17-19.

Ginart, Belén (2005): „La Generalitat catalana anuncia la desaparición del festival de teatro de Sitges", in: *El País Edición Cataluña* 28/01/2005 in: http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Generalitat/anuncia/desaparicion/festival/teatro/Sitges/elpepuespcat/20050128elpcat_23/Tes (letzter Zugriff 4. August 2011).

Gispert-Saüch i Viader, Maria (1989): *La política teatral de la Generalitat de*

Catalunya i el projecte de teatre nacional de Catalunya. Anàlisi de les polítiques públiques, (unveröffentlicht), Barcelona: Facultat de Ciències Polítiques.

Gläser, Jochen / Laudel, Grit (2004): *Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse,* Wiesbaden: VS Sozialwissenschaften.

Gomà, Ricard / Subirats, Joan (Hgg.): *Autonomia i benestar. Govern i polítiques públiques a Catalunya (1980-2000) I,* Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

Gomila, Andreu (2010): „Estem parlant d'indústria", in: *Ara* 19/12/2010, S. 50.

Gomila, Andreu (2011): „Joan Brossa, poeta inèdit", in: *Ara* 05/06/2011, S. 52.

Gomila, Andreu / Serra, Laura (2011): „Rigola el final d'una època?", in: *Ara* 29/05/2011, S. 10-15.

Gomis, Ramon / Graells, Guillem-Jordi / Teixidor, Jordi et al. (2001): „Les generacions teatrals des dels seixanta: miratge o realitat", in: Gallén, Enric / Gibert, Miquel M. (Hgg.): *Op.cit.*, S. 139-166.

Gràcia, Josep (Hg.) (1986): *Teatres de Catalunya*, Bd. 1, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Institut del Teatre.

Graells, Guillem-Jordi (1982): „Pròleg", in: Puig i Ferreter (1982a): *Op.cit.*, S. 5-16.

Graells, Guillem-Jordi (1984): „Cataluña. Un local en cada esquina", in: *El Público* 10-11/Julio-Agosto 1984, S. 71-72.

Graells, Guillem-Jordi (1987): „Recuperacio d'una dramatúrgia nacional", in: *Documents Centre Dramàtic* 10/Febrer de 1987, S. III.

Graells, Guillem-Jordi (1994): „Cent trenta anys de teatre català", in: *Teatre a Catalunya. Op.cit.*, S. 12-37.

Graells, Guillem-Jordi (2001): „La dramatúrgia de *La dama enamorada*", in: Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2001e)*: Op.cit.*, S. 10-15.

Graells, Guillem-Jordi (2005): „El teatre a Catalunya d'ençà de la transició", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 543-557.

Graells, Guillem-Jordi (2006): „Joan Puig i Ferreter, condemna i redempció", in: Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2006d): *Op.cit.*, S. 36-39.

Graells, Guillem-Jordi (2011): „Capmany i Vidal Alcover, dues dramatúrgies en paral·lel", in: *Hamlet* 17/Juliol 2011, S. 48-50.

Guitart i Agell, Joan (1992): „Presentació", in: *Cicle de teatre clàssic català.*

Op.cit., S. 4.

Hatzmann, Hanna (2010): „El espacio urbano desde la experiencia de sus habitantes: La voz marginal en los documentales. *Can Tunis* (2007) y *En construcción* (2001)", in: Doppelbauer, Max / Sartingen, Kathrin (Hgg.): *Op.cit.*, S. 159-173.

Herder, Johann Gottfried (1772): *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin.

Institut Català de les Indústries Culturals (2009): *Memòria 2008*, in: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/ICIC/Documents/Arxiu%20ICIC/memoria_2008_ICIC.pdf (letzter Zugriff 23. August 2010).

Institut del Teatre (1983): *Fulls Informatius. Teatre Català,* Barcelona: Institut del Teatre.

Institut del Teatre (Hg.) (2005): *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani: de la transició a l'actualitat,* Barcelona: Institut del Teatre.

King, Stewart (Hg.) (2005): *La cultura catalana de expresión castellana. Estudios de literatura, teatro y cine*, Kassel: Edition Reichenberger

Koski, Pirkko (2008): „Justification as National Throughout Changing Times: The National Theatre of Finland", in: Wilmer, S. E. (Hg.) (2008a): *Op.cit.*, S. 99-110.

Kruger, Loren (2008): „The National Stage and the Naturalized House: (Trans)National Legitimation in Modern Europe", in: Wilmer, S. E. (Hg.) (2008a): *Op.cit.*, S.34-48.

La Vanguardia, Anonym (1968): „Se constituyó la Junta Rectora del Teatro Nacional de Barcelona", in: *La Vanguardia* 18/05/1968, S. 27.

La Vanguardia, Anonym (1971): „Festivales de teatro infantil en el Auditórium de Tarragona", in: *La Vanguardia* 23/10/1971, S. 55.

Ladra, D. (1970): „El enfermo imaginario, de Moliere", in: *Pirmer Acto* 116/Enero 1970, S. 56-57.

Langhoff, Matthias (2007): „Informe para la creación de un teatro público", in: *ADE Teatro* 118/2007, S. 142-156.

Lasuén Sancho, José Ramón / García Gracia, María Isabel / Zofío Prieto, José Luis (2005): *Cultura y Economía*, Madrid: Fundación Autor/SGAE.

Lessing, Gotthold Ephraim [1767-69] (1952): *Hamburgische Dramaturgie,* Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.

Lévi-Strauss, Claude [1958] (1975): *Strukturale Anthropologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Ley, Pablo (1999): „Escrita en el desierto", in: *El País* 07/02/1999, S. 46.

London, John (1998): „What is Catalan Drama? Language and Identity in Contemporary Catalan Theater: 1939-96", in: Feldman, Sharon G. (Hg.) (1998a): *Op.cit.*, S. 6-13.

López Rosell, César (2006): „El TNC a examen", in: http://blogs.que.es/6527/2006/11/11/el-tnc-fa-10-anys-amb-repte-d-assentar-dramaturgia, (letzter Zugriff 26. Juli 2011).

Lorda Mur, Clara Ubaldina (1992): *Jean-Louis Barrault: Teatre i Humanisme,* Barcelona: Institut del Teatre.

Los Goliardos (1969a): „'Un grupo con historia.' El grup Teatre Independent, del CICF, de Barcelona", in: *Primer Acto* 109/Junio 1969, S. 62-69.

Los Goliardos (1969b): „Hacia el teatro independiente", in: *Primer Acto* 109/Junio 1969, S. 70-73.

Los Goliardos (1969c): „Hacia el teatro independiente", in: *Primer Acto* 115/Diciembre 1969, S. 67-70.

Luutz, Wolfgang (2005): *Raum, Macht, Einheit. Sozialphilosophische und politiktheoretische Reflexionen,* München: m-press /Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.

Maigí, Raúl / Soldevila, Laia (Hgg.) (2010): *Testimonis del segle XX,* Barcelona: Argumenta.

Madariaga, Iolanda G. (2006): „Una fulgurante trayectoria. Sergi Belbel en la cumbre del teatro catalán", in: *Primer Acto* 315/Abril 2006, S. 8-13.

Maluquer, Jordi (1987): „Anàlisi de la infraestructura teatral", in: *Cultura* 8/Novembre 1987, S. 4-7.

Marfany, Joan Lluís (1963): „Amb Frederic Roda", in: *Serra d'Or* 4/Abril 1963, S. 48-49.

Marsillach, Adolfo (1997): „Els riscos del teatre nacional espanyol", in: *Els Quaderns del Nacional* 1/Setembre 1997, S.85-87.

Martí Farreras, Celestino (1968a): „Arran d'una inaugruació", in: *Tele/Estel* 120/01/11/1968, S. 36.

Martí Farreras, Celestino (1968b): „Cervantes, autor de moda", in: *Tele/Estel* 124/29/11/1968, S. 32

Martí Font, Josep Maria (2011): „'Carmen' i els toros", in: *El País Quadern* 26/05/2011, S. 8

Martín, G. (1968): „El Teatro Nacional de Barcelona", in: *ABC* 8/10/1968, S. 55.

Martínez, Daniel (2009): *El teatro en Catalunya: una razón de peso*, in: http://www.ateneubcn.org/export/sites/ateneu/galeries/documents/descarregues/teatre_catalunya_rao.pdf (letzter Zugriff 12. Juli 2011).

Mascarell, Ferran (Hg.) (1999): *El Llibre Blanc de la cultura a Catalunya,* Barcelona: Edicions 62.

Massip, Francesc (1997): „Sobre la tradició teatral catalana", in: *Els Quaderns del Nacional* 1/Setembre 1997, S. 57-61.

Massip, Francesc (1999): „L'ànima blanca", in: *Avui* 12/10/1999, S. 50.

Massip, Francesc (2003): „Mala peça al teler", in: *Avui* 01/02/2003, S. 51.

McConachie, Bruce (2008): „Towards a History of National Theatres in Europe", in: Wilmer, S. E. (Hg) (2008a): *Op.cit.*, S. 49-60.

Melendes, Jaume (1974): „¿Cuánto pesa un teatro municipal?", in: *Tele/Expres* 14/05/1974, S. 16.

Melendres, Jaume (1989): „Las bolsas de ayuda del Centre Dramàtic a la creación de textos teatrales. Insultos al autor", in: *La Vanguardia* 10/03/1989, S. 56.

Melendres, Jaume (1990): „Sobre els negocis teatrals. El públic, un gran inconstant", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern Central* 17/1990, S. 104-106.

Mesalles, Jordi / Ollé, Joan (1988): *Manifest "Col·lectiu de directors". "Per un teatre del present",* (unveröffentlicht), Barcelona.

Mestres, Albert (2009): „Nota", in: Vallmitjana, Juli: *Op.cit.*, S. 15-16.

Miralles, Alberto (2003): „El Grupo Cátaro y el teatro independiente", in: *Assaig de Teatre* 37/Juny 2003, S. 55-64.

Miralles, Esteve (2004): „Pròleg. Una altra ventafocs?", in: Benet i Jornet, Josep M.: *Op.cit.*, S. 9-12.

Miralles, Esteve (2011): „Lliure i provincià, conseller?", in: *El Periódico* 5/08/2011, S. 7.

Molina Foix, Vicente (1997): „Pueden pedirme eficacia, pero no solidaridad política", in: *El País* 28/09/1997, S. 9-10.

Molner, Eduard (2010): „Espectadores de novela", in: *La Vanguardia* 8/12/2010,

S. 26.

Molner, Eduard (2011a): „Cultura que borra fronteras”, in: *La Vanguardia* 18/05/2011, S. 30-32.

Molner, Eduard (2011b): „Lluís Pasqual: 'Per primer cop, la societat va per devant de l'art'”, in: *La Vanguardia* 24/08/2011, S. 20-21.

Molyó, Ezequiel (2010): „La Generalitat intenta 'controlar i dominar' el Circuit Teatral”, in: *El País. Quadern (València)*, 503/11/02/2010, S. 2.

Monedero, Marta (1997a): „Anna Rosa Cisquella: 'Flotats viu en la seva urna de vidre'”, in: *Avui* 11/09/1997, S. 48.

Monedero, Marta (1997b): „El món teatral demana la derogació del decret que va fer caure Flotats”, in: *Avui* 21/10/1997, S. 49.

Monedero, Marta (1999a): „Passions èpiques i argot mariner”, in: *Avui* 6/10/1999, S. 50.

Monedero, Marta (1999b): „'Òria del diumenge' s'acosta a Joan Oliver amb una mirada calidoscòpia”, in: *Avui*, 11/12/1999, S. 50.

Monedero, Marta (1999c): „Índex d'ocupació del 65 per cent”, in: *Avui*, 11/12/1999, S. 50.

Monegal, F. (1975): „Juan Germán Schroeder, virtual nuevo 'responsable' del Teatro Nacional”, in: *La Vanguardia Española* 15/07/1975, S. 29.

Monleón, José (1961): „El Teatro: ¿para qué? ¿para quién?”, in: *Primer Acto*, 23/Mayo 1961, S. 1.

Monleón, José (1970): „'Pedro de Urdemalas', de Miguel de Cervantes”, in: *Primer Acto*116/Enero 1970, S. 57.

Monleón, José (1990): „Teatro catalán, vitalidad y apertura”, in: *Primer Acto* 233/1990, S. 72-81.

Montanyès, Josep (1963): „Amb Francesc Balagué”, in: *Serra d'Or* 12/1963, S. 68-69.

Montanyès, Josep / Pérez de Olaguer, Gonzalo / Reixach, Domènec et al.(2001): „El teatre de text: una travessia en el desert”, in: Gallén, Enric / Gibert, Miquel M. (Hgg.): *Op.cit.*, S. 123-138.

Monterde, Pau / Solà, Lluís (2010): „Grups, col·lectius i companyies, creació coral?”, in: Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 175-198.

Morales, María Luz (1972): „Teatro Moratín. La Compañía Nacional 'Àngel

Guimerà' presentó Galatea de Sagarra", in: *Diario de Barcelona* 26/01/1972, S. 25.

Muñoz Pujol, Josep Maria (2009): *El cant de les Sirenes. Petita crònica del Teatre Independent a Catalunya (1955-1990),* Barcelona: Edicions 62.

Nadal, Antoni (2005): *Estudis sobre el teatre català del segle XX,* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Palma Universitat.

Nadal, Antoni (2010): „Els autors mallorquins 'de Barcelona'", in: Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hrgg): *Op.cit.*, S. 213-219.

Oliva, Salvador (1997): „Sobre la irrenunciable vocació universal dels teatres nacionals", in: *Els Quaderns Nacionals* 1/Setembre 1997, S. 49-55.

Oller, Sílvia (2010): „La música como fórmula de integración", in: *La Vanguardia* 16/10/2010, S. 36.

Orozco, Lourdes (2005): „Del CDG al TNC: Evolució del teatre institucional a la ciutat de Barcelona", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 495-519.

Orozco, Lourdes (2007a): *Teatro y política. Barcelona (1980-2000)*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

Orozco, Lourdes (2007b): „La política cultural: Conceptos básicos", in: *ADE Teatro* 118/2007, S. 45-55.

Pallarès, Marta (2010): „La Generalitat destina 1,2 milions al projecte teatral de Salt i Perpinyà", in: *Diari de Girona* 4/08/2010, S. 38.

Pardo, José Luis (2007): „Prólogo", in: Debord, Guy: *Op.cit.*, S. 7-31.

Pasqual, Lluís (1993): *Camí del teatre,* Barcelona: Alter Pirene.

Pasqual, Lluís (1997): *Un projecte de Ciutat del Teatre,* (unveröffentlicht), Barcelona.

Perales, Liz (2011): „Una tragedia divertida", in: *El Mundo. Suplemento El Cultural* 2/09/2011, S. 36-38.

Pérez, Mercè (2011): „El teatro es negocio... con suerte", in: *El País* 14/02/2011, S. 11.

Pérez Cerra, Luis Antonio (21/09/2007): „¿Acabó el exilio de Flotats?", in: http://lperezcerra.blogspot.com/2007/09/acab-el-exilio-de-flotats.html (letzter Zugriff 7. Juli 2011).

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1970a): *El teatre independent a Catalunya*, Barcelona: Editorial Bruguera (Quaderns de Cultura, 62).

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1970b): „Auge del teatro independiente en

Barcelona", in: *Mundo* 13/06/1970, S. 56-57.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1982): „Con Hermann Bonnin 'La libertad de actuación de ser total", in: *Primer Actor* 194/1982, S. 77-81.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1984a): „El precio de la operación Flotats", in: *El Público* 5/Febrero 1984, S. 24-25.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1984b): „Una fulgurante carrera de exitos", in: *El Público* 5/Febrero 1984, S. 24-25.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1984c): „Aquí no paga nadie", in: *El Público* 15/Diciembre 1984, S. 32.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1985a): „Jordi Maluquer, a caballo entre la creatividad y la rentabilidad", in: *El Público Cuadernos* 2/Febrero 1985, S. 31-35.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1985b): „El off-Barcelona", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo 1985, S. 58-59.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1987a): „Bonnin i les etapes d'un esforç col·lectiu", in: *Documents Centre Dramàtic* 10/Febrer 1987, S. II.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1987b): „El Tricicle: Un exercici saludable", in: *Cultura* 7/Octubre 1987, S. 28-29.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1988): „El Teatre Obert, torna a escena", in: *Documents Centre Dramàtic* 13/Gener-Març 1988, S. 10.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1990): *TNB: Història d'una imposició,* Barcelona: Institut del Teatre.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1997): „El 'senyor Esteve' de Marsillach", in: *El Periódico* 13/09/1997, S. 48.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (1999): „El TNC ret homenatge a Joan Oliver", in: *El Periódico* 11/12/1999, S. 51.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (2003): „Qué va ser el teatre independent?", in: *Assaig de teatre* 37/Juny 2003, S. 47-53.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (2004): „'Mar i Cel', feliç retrobament amb Dagoll Dagom", in: *El Periódico* 23/10/2004, S. 80.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (2006): „'En Pólvora', drama passional tèxtil", in: *El Periódico* 10/11/2006, S. 82.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (2007): „Espriu arriba per primer cop al TNC de la mà d'Oriol Broggi", in: *El Periódico* 28/01/2007, S. 62.

Pérez de Olaguer, Gonzalo (2008): *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica,* Tarragona: Arola Editors.

Pérez Vallverdú, Eulàlia (2005): „Pròleg", in: Folch i Torres, Josep Maria: *Op.cit.*, S. 9-25.

Pinter, Ester (2011): „Revolució als teatres valencians", in: *Avui* 28/03/2011, S. 36.

Planella, Pere (1970): „El Porqué de este 'Edipo'", in: *Primer Acto*, 119/Abril 1970, S. 26-27.

Planella, Pere (2005): „El compromís dels directors i la censura", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.* S. 538-539.

Plenario del Concejo Municipal (2005): „El proceso de normalización de personas inmigrantes. Actuaciones del Ayuntamiento de Barcelona", in: *Sesión del 17 de junio de 2005* http://w3.bcn.cat/V61/Home/V61HomeLinkPl/0,4358,200713899_200723247_2,00.html (letzter Zugriff 1. Mai 2011).

Polls, Esteve (2006): „Arrel d'una assessoria frustrada. Sobre teatre i autors clàssics i de repertori", in: Aulet, Jaume / Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 65-76.

Polo, Toni (2011): „La 'fórmula Belbel' compleix el primer any d'èxit", in: *Público* 18/07/2011, S. 6.

Pose, Hector M. (2007): „La ciudad creadora", in: *ADE teatro* 118//noviembre-diciembre 2007, S. 35-44.

Porter, Marta (2003): „El TNC actualitza el teatre de repertori", in: *Avui* 6/09/2003, S. 41.

Primer Acto (1961): „Veinte millones de pesetas para estimular la actividad teatral", in: *Primer Acto* 28/Novembre 1961, S. 51, ursprünglich ABC 4/11/1961.

Primer Acto (1988a): „Teatro y Autonomías", in: *Primer Acto Separata* 223/1988, S. 2-23.

Primer Acto (1988b): „Locales teatrales", in: *Primer Acto Separata* 224/1988, S. 2-23.

Primer Acto (1990): „Festival de Tardor. Programación teatral", in: *Primer Acto* 235/1990, S. 124-125.

Prunés, Marta (2000): „Lluís Pasqual y Chéjov cara a cara. 'L'hort dels cirerers'

del Teatre Lliure", in: *Escena* 67/Mayo 2000, S. 14-18.

Puig i Ferreter, Joan (1982a): *Textos sobre teatre*, Barcelona: Institut del Teatre.

Puig i Ferreter, Joan [1908] (1982b): „L'art dramàtica i la vida", in: Puig i Ferreter, Joan (1982a): *Op.cit.*, S. 17-42.

Puigserver, Fabià (1985): „El Lliure: servicio público, gestión privada", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo1985, S. 64-65.

Puigtobella, Bernat (2010): „Escenificar la impostura, representar la veritat", in: Letts, Tracy: *Op.cit.*, S. 9-17.

Pujol, Jordi (1997): „Teare Nacional: crear emoció", in: *Avui* 12/09/1997, S. 17.

Purchades, Xavier (2006): „Nuevas promociones de autores dramáticos en el teatro valenciano (1984-2005)", in: STICHOMYTHIA 4/2006, in: http://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/Numero4/sticho4/ARTICULOS/xavi/articulofinal2.pdf (letzter Zugriff 12. Juli 2011).

Rafanell, August (1999): „'La barca nova' o una llengua particular", in: Iglésias, Ignasi: *Op.cit.*, S. 27-33.

Ragué-Arias, María-José (1996): *El teatro de fin de milenio en España. (De 1975 hasta hoy)*, Barcelona: Editorial Ariel, S.A.

Ragué-Arias, María-José (2000): *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares,* Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

Ragué-Arias, Maria-Josep (2006): „Entrevista a Ricard Salvat: 'Que el teatre català depengui només de tres o quatre persones és molt inquietant, massa'", in: *Caràcters* 37/Octubre 2006, S. 3-5, in: http://www.traces.uab.es/tracesbd/caracters/2006/caracters_a2006m10n37p3.pdf (letzter Zugriff 12. Juli 2011).

Ramoneda Molins, Josep / Ventos, Xavier Rubert de (1970): „Actualidad del puritanismo grotowskiano", in: *Primer Acto* 116/Enero 1970, S. 17-19.

Redacción ABC (1974): „Premio Nacional de Sitges", in: *ABC* 7/08/1974, S. 56.

Redacción La Vanguardia (2011): „Julia de Jòdar, Miquel Bezares y Enric Casasses, Premios 'Serra d'Or'", in: *La Vanguardia* 05/05/2011, S. 43.

Reinelt, Janelle (2008): „The Role of National Theatres in an Age of Globalization", in: Wilmer, S. E. (Hg.) (2008a): *Op.cit.*, S. 228-238.

Reixach, Domènec (1997): *Línies d'actuació per al Teatre Nacional de Catalunya. Document de treball,* (unveröffentlicht), Barcelona.

Reixach, Domènec (2000): „Temporada 2000/2001”, in: *Quadern* 4/Juny-Setembre 2000, S. 2.

Reixach, Domènec (2004): „Guimerà en el TNC”, in: *La Vanguardia* 4/04/2004, S. 44.

Reixach, Domènec (2006a): „Editorial”, in: *Quadern* 22/Gener-Març 2006, S. 2.

Reixach, Domènec (2006b): „Un bon final per una aventura feliç”, in: Teatre Nacional de Catalunya (2006a): *Op.cit.*, S. 22-23.

Reixach, Domènec (5/05/2011): *Interview in Rue Rabelais*, (unveröffentlicht), Perpinyà.

Robles Piquer, Carlos (1969): *Puntos de una política teatral*, Madrid: Editora Nacional.

Roca, Xavier (2011): „Consum cultural dels catalans”, in: *El Punt* 28/07/2011, S. 35.

Roda, Frederic (1966): „Carta abierta a José Maria García Escudero, director general de Cinematografía y Teatro”, in: *Destino* 1500/0705/1966, S. 66.

Roda, Frederic (1985): „La A.D.B., un proyecto oportuno en su justo momento”, in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo 1985, S. 44-45.

Rodés, Juli (1999): „Entrevista a Sergi Belbel. 'Nunca he tenido el sueño de ser una determinada cosa'”, in: *Escena* 60-61/Mayo-Junio 1999, S. 8-10.

Roig, Montserrat (1971): „Ricard Salvat i el futur immediat del teatre català”, in: *Serra d'Or* 142/Juliol 1971, S. 55-57.

Rumbau, Toni (2011): „Cuines de producció: Teatre Nacional de Catalunya”, in: *Hamlet* 16/Juny 2011, S. 56-57.

Sagarra, Joan de (1970): „Salvat, al Nacional”, in: *Tele/Express* 27/10/1970, S. 7.

Sagarra, Joan (1996): „Lo mejor de Flotats”, in: *El País* 14/11/1996, S. 41.

Sagarra, Joan (1997): „¿Quién paga el mármol?”, in: *El País* 13/09/1997, S. 31.

Sagarra, Joan (1999): „Ignasi Iglésias en el TNC”, in: *El País Cataluña* 03/10/1999, S. 2.

Sala Valldaura, Josep Maria (2005): *Història del teatre a Catalunya,* Lleida: Pagès Editors.

Saladrigas, Robert (1970): „Grupos a Concurso. e.a.d.a.g.”, in: *Primer Acto* 119/Abril 1970, S. 24-26.

Saladrigas, Roberto (1971): „Hipotético Teatro Nacional”, in: *ABC* 28/11/1971,

S. 39.

Salvat, Ricard (1963a): „10 años de teatro independiente", in: *Primer Acto* 45/1963, S. 8-12.

Salvat, Ricard (1963b): „Stanislavski, cent anys després del seu naixement", in: *Serra d'Or* 12/Desembre 1963, S. 67-68.

Salvat, Ricard (1966): „Teatro catalán", in: *Cuadernos para el Diálogo. Extraordinario* 28/Junio 1966, S. 31-33.

Salvat, Ricard (1969): „Barcelona, XII Ciclo de Teatro Latino", in: *Primer Acto* 114/1969, S. 69-70.

Salvat, Ricard (1970): „Alberti y dos autores denunciatorios", in: *Primer Acto* 116/Enero 1970, S. 14-16.

Salvat, Ricard (1983): „La política cultura d'aquests últims anys", in: *Canigó* 806-807/19-26/03/1983, S. 78-83.

Salvat, Ricard (1985a): „Bases para un teatro nacional catalán", in: *La Vanguardia* 23/02/1985, S. 23.

Salvat, Ricard (1985b): „25 años de la 'Adrià Gual'", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo1985, S. 46-47.

Salvat, Ricard (1998): „El teatro catalán: ¿Una llama que se apaga?", in: Feldman, Sharon G. (Hg.) (1998a): *Op.cit.*, S. 18-23.

Salvat, Ricard (1999): *Quan el temps es fa espai. La professió de mirar,* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

Salvat, Ricard (2003a): „Presentació", in: *Assaig de teatre* 37/Juny 2003, S. 21-22.

Salvat, Ricard (2003b): „Les aportacions del Teatre Viu, l'EADAG i la Companyia Adrià Gual al teatre català dels anys cinquanta i seixanta", in: *Assaig de teatre* 37/Juny 2003, S. 111-122.

Salvat, Ricard (2004): „TNC: 23 anys de terra cremada", in: *Avui* 01/04/2004, S. 19.

Salvat, Ricard [1966] (2010a): *Una mirada al teatre modern i contemporani. El teatre és una arma?,* Bd. 1, Barcelona: Institut del Teatre.

Salvat, Ricard [1966] (2010b): *Una mirada al teatre modern i contemporani. El teatre és una ètica*, Bd. 2, Barcelona: Institut del Teatre.

Salvat, Ricard (2010c): „La consciència crítica del teatre català", in: Maigí, Raúl / Soldevila, Laia (Hgg.): *Op.cit.*, S. 123-145.

Sanchis Sinisterra, Josep (1983): „Els dilluns del teatre obert", in: *Documents del Centre Dramàtic* 1/Juliol 1983, S. 31.

Sanchis Sinisterra, Josep (1988): „Crónica de un fracaso", in: *Primer Acto* 222/1988, S. 24-25.

Sans, Santiago (1970): „Parches al Nacional para comenzar", in: *Destino* 1725/24/10/1970, S. 48.

Santacan, Carles (2009): „Catalanisme i antifranquisme. La reconstrucció d'una nova identitat catalana democràtica (1939-1960)", in: Casassas, Jordi (Hg.): *Op.cit*,. S. 593-616.

Sardà, Zeneida (2007): „Sergi Belbel. Dramaturg i director del Teatre Nacional de Catalunya", in: *Serra d'Or* 570/Juny 2007, S. 54-58.

Sarsanedas, Jordi (1963): „Amb Salvat", in: *Serra d'Or* 6/Juny 1963, S. 41-42.

Saumell, Mercè (1996): „Performance Groups in Catalonia", in: George, David / London, John (Hgg.): *Op.cit.*, S. 103-128.

Saumell, Mercè (2007): „Pluralismus auf der Bühne. Theater in Katalonien seit 1975", in: Eßer, Torsten/Stegmann, Tilbert D. (Hgg.): *Op.cit.*, Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf, S. 163-176.

Saumell, Mercè (2010): „Els grups de teatre a Catalunya", in: Foguet, Francesc / Santamaria, Núria (Hgg.): *Op.cit.*, S. 93-102.

Schroeder, Joan German (1961a): „Agrupación Dramática de Barcelona (A.D.B.)", in: *Primer Acto* 23/Mayo 1961, S. 59-60.

Schroeder, Joan German (1961b): „'Or y sal', de Joan Brossa", in: *Primer Acto* 24/Junio 1961, S. 17-19.

Schroeder, Joan German (1961c): „Workshop en la escuela de arte dramático adrián gual", in: *Primer Acto* 25/Julio-Augosto 1961, S. 56.

Sen, Amartya (2010): *Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt,* München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Serra, Laura (2010): „Catalunya exporta teatre al món", in: *Ara* 19/12/2010, S. 50-51.

Serra, Laura (2011a): „Més ocupació i menys estrenes que mai al TNC", in: *Ara* 20/07/2011, S. 9.

Serra Laura (2011b): „Egos a punt de matar", in: *Ara Time Out Cultura* 7/08/2011, S. 50.

Serra, Màrius (2008): „La llengua a escena", in: *Pausa* 29/Juliol 2008, S. 13-17.

SGAE (2006): *Informe de Gestión y Responsabilidad Social Corporativa 2006*, in: http://www.sgae.es/recursos/informes/informe_gestion_2006/html/informe_gestion_2006.pdf (letzter Zugriff 29. August 2011).

Sirera, Josep Lluís (2005): „La memòria no té passat. (Per a una contextualització del teatre històric català actual)", in: Institut del Teatre (Hg.): *Op.cit.*, S. 15-51.

Simó, Ramon (2000): „Un armari per a la dramatúrgia contemporània catalana", in: *Escena* 3/Juny 2000, S. 19.

Simó, Ramon (2004): „Pròleg", in: Alberola, Carles: *Op.cit.*, S. 7-12.

Solà i Cortassa, Joan (2009): „La paraula", in: *El Temps* 14/07/2009, S. 76-79.

Sorribes, José Carlos (2010a): „El nou vell Lliure", in: *El Periódico* 11/09/2010, S. 52-53.

Sorribes, José Carlos (2010b): „El TNC de la comèdia", in: *El Periódico* 18/09/2010, S. 56.

Sorribes, José Carlos (2011): „Les coses de la 'família Manrique'", in: *El Periódico* 10/5/2011, S. 54.

Sotorra, Andreu (1998a): „Hermann Bonnin. 'El Teatre Romea no hauria d'estar mai en mans privades'", in: *Avui* 22/05/1998, in: http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista2.html (letzter Zugriff 24. Jänner 2011).

Sotorra, Andreu (1998b): „Lluís Pasqual. Director teatral i comissionat pel Projecte Ciutat del Teatre. 'Els teatres que he dirigit han estat sempre Repúbliques Independents'", in: *Avui* 24/05/1998, in: http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista8.html (letzter Zugriff 6. April 2011).

Sotorra, Andreu (1998c): „Domènec Reixach. Director del Teatre Nacional de Catalunya. 'No he tingut cap ingerència política en la meva gestió'", in: *Avui* 30/08/1998, in: http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista10.html (letzter Zugriff 7. April 2011).

Sotorra, Andreu (2002): „'Lo cor de l'home és una mar'", in: http://www.andreusotorra.com/teatre/clipdeteatre/tncpetita1.html#1329 (letzter Zugriff 6. April 2011).

Sotorra, Andreu (2005): „Sergi Belbel, director del Teatre Nacional de Catalunya", in: *El Temps* 31/05/2005, in: http://www.andreusotorra.com/teatre/entrevista118.html (letzter Zugriff 7. April 2011).

Sunyer, Salvador (23/07/2010): *Interview im Hotel Rivoli*, (unveröffentlicht), Barcelona.

Teatre a Catalunya. Commemoració del centenari de la naixença de Josep Maria de Sagarra (1894-1961), Barcelona: Fundació Jaume I 1994.

Teatre Nacional de Catalunya (1999a): „L'avare. Entrevista amb Roger Planchon", in: *Quadern* 0/Juliol-Setembre 1999, S. 4.

Teatre Nacional de Catalunya (1999b): „De gira", in: *Quadern* 1/Octubre-Desembre 1999, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (2000a): „Gira 2000", in: *Quadern* 3/Abril-Juny 2000, S. 7.

Teatre Nacional de Catalunya (2000b): „Lectures dramatitzades", in: *Quadern* 3/Abril-Juny 2000, S. 7.

Teatre Nacional de Catalunya (2000c): „Udaeta. Reconeixement a una trajectòria", in: *Quadern* 3/Abril-Juny 2000, S. 8.

Teatre Nacional de Catalunya (2000d): „Henrik Ibsen. Solness, el constructor", in: *Quadern* 5/Octubre-Desembre 2000, S. 3.

Teatre Nacional de Catalunya (2000e): „Terra baixa. Àngel Guimerà", in: *Quadern* 5/Octubre-Desembre 2000, S. 5.

Teatre Nacional de Catalunya (2000f): „Gira TNC", in: *Quadern* 5/Octubre-Desembre 2000, S. 7.

Teatre Nacional de Catalunya (2001a): „El TNC convoca ajuts a la creació teatral", in: *Quadern* 6/Gener-Març 2001, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (2001b): „Convenció Teatral Europea", in: *Quadern* 6/Gener-Març 2001, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (2001c): „El Teatre del Sol de Sabadell al TNC", in: *Quadern* 7/Abril-Juny 2001, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (2001d): „Ajuts a la creació teatral del TNC 2001", in: *Quadern* 7/Abril-Juny 2001, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2001e): *Joan Puig i Ferreter. La dama enamorada*, Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya (Programmheft).

Teatre Nacional de Catalunya (2002a): „El TNC de gira", in: *Quadern* 10/Gener-Març 2002, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (2002b): „Ran del camí. Txèkhov", in: *Quadern* 10/Gener-Març 2002, S. 3.

Teatre Nacional de Catalunya (2002c): „Sergi Pompermayer. Refugiats", in: *Quadern* 10/Gener-Març 2002, S. 8.

Teatre Nacional de Catalunya (2002d): „Projecte Tallers", in: *Quadern* 11/Abril-Juny 2002, S. 2.

Teatre Nacional de Catalunya (2002e): „Howard Barker. Escenes d'una execució", in: *Quadern* 11/Abril-Juny 2002, S. 3.

Teatre Nacional de Catalunya (2002f): „Guimerà. La filla del mar", in: *Quadern* 11/Abril-Juny 2002, S. 4-5.

Teatre Nacional de Catalunya (2002g): „El TNC de gira", in: *Quadern* 11/Abril-Juny 2002, S. 7.

Teatre Nacional de Catalunya (2002h): „Contacontes", in: *Quadern* 11/Abril-Juny 2002, S. 7.

Teatre Nacional de Catalunya (2002i): „Projecte T6", in: *Quadern* 12/Setembre-Desembre 2002, S. 10.

Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2002j): *Àngel Guimerà. La filla del mar,* Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya (Programmheft).

Teatre Nacional de Catalunya (2003a): „El TNC de gira", in: *Quadern* 13/Gener-Març 2003, S. 11.

Teatre Nacional de Catalunya (2003b): „El TNC de gira", in: *Quadern* 14/Abril-Juliol 2003, S. 11.

Teatre Nacional de Catalunya (2003c): „Debats", in: *Quadern* 15/Setembre-Desembre 2003, S. 12.

Teatre Nacional de Catalunya (2004a): „Converses T6", in: *Quadern* 16/Gener-Març 2004, S. 10.

Teatre Nacional de Catalunya (2004b): *Nova etapa,* (unveröffentlicht, vom TNC zur Verfügung gestellt), Barcelona.

Teatre Nacional de Catalunya (2004c): „Audiodescripció amb l'ONCE", in: *Quadern* 18/Setembre-Desembre 2004, S. 13.

Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2004d): *Joaquim Ruyra. Un ram de mar*. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya (Programmheft).

Teatre Nacional de Catalunya (2005a): „Presentació territorial", in: *Quadern* 19/Gener-Març 2005, S. 11.

Teatre Nacional de Catalunya (2005b): „Conveni INAEM", in: *Quadern* 20/Abril-Juny 2005, S. 11.

Teatre Nacional de Catalunya (2005c): „De gira", in: *Quadern* 20/Abril-Juny 2005, S. 11.

Teatre Nacional de Catalunya (2005d): „La Rose et la hache. W. Shakespeare/Carmelo Bene", in: *Quadern* 21/Setembre-Desembre 2005, S. 5.

Teatre Nacional de Catalunya (2005e): „Amics del TNC", in: *Quadern* 21/Setembre-Desembre 2005, S. 12.

Teatre Nacional de Catalunya (2006a): *1996-2006,* Barcelona: Generalitat de Catalunya.

Teatre Nacional de Catalunya (2006b): „El TNC al territori", in: *Quadern* 23/Abril-Juliol 2006, S. 10.

Teatre Nacional de Catalunya (2006c): „Servei educatiu", in: *Quadern* 24/Setembre- Desembre 2006, S. 22.

Teatre Nacional de Catalunya (Hg.) (2006d): *Joan Puig i Ferreter. Aigües encantades,* Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya (Programmheft).

Teatre Nacional de Catalunya (2007a): „A l'entorn de Sinera", in: *Quadern* 25/Gener-Març 2007, S. 4-5.

Teatre Nacional de Catalunya (2007b): „Serveis i activitats", in: *Quadern* 27/Setembre-Desembre 2007, S. 18.

Teatre Nacional de Catalunya (2007c): „El TNC se'n va de gira", in: *Quadern* 26/Abril-Juny 2006, S. 3.

Teatre Nacional de Catalunya (2008a): „Entrevista Rosa Novell", in: *Quadern* 28/Gener-Març 2008, S. 5.

Teatre Nacional de Catalunya (2008b): „El TNC se'n va de gira", in: *Quadern* 28/Gener-Març 2008, S. 9.

Teatre Nacional de Catalunya (2008c): „L'home, la bèstia i la virtut. Luigi Pirandello", in: *Quadern* 28/Gener-Març 2008, S. 13.

Teatre Nacional de Catalunya (2008d): „Activitats i serveis", in: *Quadern* 30/2008, S. 13.

Teatre Nacional de Catalunya (2009a): „L'espai de l'espectador", in: *Quadern*

31/ Març-Juliol 2009, S. 15.

Teatre Nacional de Catalunya (2009b): *Dossier La nit més freda*, Barcelona, in: http://www.tnc.cat/ca/la-nit-mes-freda-premsa (letzter Zugriff 20. Juli 2011).

Teatre Nacional de Catalunya (2009c): „Non Solum", in: *Quadern* 32/2009, S. 3.

Teatre Nacional de Catalunya (2010a): „Cinquena edició del Projecte T6 (2009-2011): una aposta generacional", in: *Quadern* 33/Febrer-Juliol 2010, S. 14-15.

Teatre Nacional de Catalunya (2010b): *Dossier L'auca del senyor Esteve*, Barcelona, in: http://www.tnc.cat/ca/auca-senyor-esteve-premsa (letzter Zugriff 21. Juli 2011).

Teatre Nacional de Catalunya (2011a): „Premis", in: *La revista del TNC* 0/Març 2011, S. 9.

Teatre Nacional de Catalunya (2011b): „Espectacles en gira", in: *La revista del TNC* 0/Març 2011, S. 6.

Teatre Nacional de Catalunya (2011c): „El TNC accessible", in: *La revista del TNC* 0/Març 2011, S. 9.

Teixidor, Jordi (1983): „Una frustració: La proposició de llei de teatre", in: *Estudis Escènics. Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* 23/Juny 1983, 19-48.

Teixidor, Jordi (1985): „La 'generación del Sagarra'", in: *El Público Cuadernos* 4/Mayo 1985, S. 52-53.

Theros, Xavier (2011): „Barcelona, un canvi de 32 anys", in: *El País Quadern* 30/06/2011, S. 1-3.

Tió, Pere (1997): „Prego que s'acabi la polèmica per poder començar a treballar", in: *Avui* 24/11/1997, S. 48.

Tomic Fajdetic, Julijana (2010): „El darrer en cobrar sempre és l'artista", in: *Entreacte* 169/Hivern 2010, S. 17.

Torre, Albert de la (1990): „Un panorama marcat per les institucions. La participació pública als espais escènics barcelonins", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern Central* 17/1990, S. 107-110.

Tramullas, Gemma (2009): „La Sala Gran del TNC obre les portes a les directores", in: *El Periódico* 4/09/2009, S. 56.

Trenas, Julio (1970): „Ricard Salvat: Director del Teatre Nacional de Barcelona",

in: *ABC* 4/11/1970, S. 124-127.

Trias, Glòria (1987): „Centre Dramàtic: Balanç de cinc anys", in: *Cultura* 7/Octubre 1987, S. 34-36.

UNESCO (1945): *Constitution of the United Nations educational, scientific, and cultural organization,* in: http://www.icomos.org/unesco/unesco_constitution.html, 1 (letzter Zugriff 23. August 2010).

UNESCO (1948): *The Universal Declaration of Human Rights Article 27,* in: http://157.150.195.10/en/documents/udhr/index.shtml#a27 (letzter Zugriff 23. August 2010)

UNESCO (1998): *The Stockholm Conference. Action Plan on Cultural Policies for Development*, in: http://portal.unesco.org/culture/en/files/35220/12290888881stockholm_actionplan_rec_en.pdf/stockholm_actionplan_rec_en.pdf (letzter Zugriff 29. August 2011).

Vázquez, Anna (1989): „Estrenes de teatre català", in: Gallén, Enric (Hg.) (1989a): *Op.cit.*, S. 121-150.

Vàzquez, Gerard (2011): „Pere Riera, a bon pas", in: *Hamlet* 16/Juny 2011, S. 72.

Vidal, Josep A. (1976): „Dia internacional del teatre: el manifest dels professionals", in: *Canigó* 442/27/03/1976, S. 28.

Vilà i Folch, Joaquim (1990a): „L'obscura tasca dels grups d'afeccionats. 'Amateurisme', bressol de vocacions", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern central* 17/1990, S. 114-116.

Vilà i Folch, Joaquim (1990b): „Un moviment en fase de resistència. Mirada entristida sobre el teatre infantil", in: *Barcelona. Metròpolis Mediterrània. Quadern Central* 17/1990, S. 117-118.

Vila San Juan, P. (1972): „Barcelona: 'Les alegres casadas de Windsor', en el Moratín", in: *ABC* 29/12/1972, S. 88.

Vila-Sanjuán, Sergio (2008): „Una capital creativa?", in: *La Vanguardia*, 19/03/2008, S. 4.

Vilar, Jean (1961): „El teatro nacional popular", in: *Primer Acto* 26/Septiembre 1961, S. 4-9.

Vilar, Jean (1997): *El teatre, servei públic,* Barcelona: Institut del Teatre.

Vilarrodà, Jordi (2002): „Pujol demana poetes que arribin a 'l'ànima del país', com Verdaguer", in: *El 9 Nou. Periòdic Independent d'Osona i del Ripollès* 18/02/2002, S. 2.

Wilmer, S. E. (Hg.) (2008a): *National Theatres in a changing Europe.* Basingstoke: Palgrave MacMillan.

Wilmer, S. E. (2008b): „The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", in: Wilmer, S. E. (Hg.) (2008a): *Op.cit.*, S. 9-20.

Weitere konsultierte Internetadressen:

http:// www.catalandrama.cat (letzter Zugriff 3. September 2011).

http://www.cpnl.cat (letzter Zugriff 11. Oktober 2010)

http://www.idescat.cat (letzter Zugriff 11. Oktober 2010).

http://issuu.com/programa-de-temporada/docs/temporada_2010-2011(letzter Zugriff 28. August 2011).

http://www.livingtheatre.org/about/history (letzter Zugriff 30. August 2011).

http://www.moreno-museum.at/curiculum_vitae.pdf (letzter Zugriff 30. August 2011).

http://www.tnc.cat/ca/obres-tnc (letzter Zugriff 19. September 2011).

Kurzfassung

Die Idee des Nationaltheaters in Katalonien: kulturelle Konstrukteure seit 1946

Identitäre und künstlerische Anliegen rechtfertigen 1997 die Idee und Verwirklichung eines Nationaltheaters in Katalonien, mit dem die katalanische Gesellschaft repräsentiert werden soll. Doch nicht nur die Stücke und Bilder einer Gesellschaft, die auf der Bühne gezeigt werden, sind Thema der Arbeit, sondern auch die reale Verfügbarkeit von Bühnen, die ZuschauerInnen brauchen, um am Theater teilzunehmen. In Katalonien ist eine solche Analyse nur in Hinblick auf die bewegte Geschichte des Landes möglich.

Ausgehend von soziologischen und kulturpolitischen Überlegungen zur historischen und räumlichen Bedingtheit von Theater und Kultur beginnt die Arbeit daher mit der Situation des katalanischen Theaters während der Franco-Diktatur. Die einzelnen Theatergruppen verstanden sich als im politischen und künstlerischen Widerstand agierend. Sie wollten nicht nur eine katalanische Realität in der Landessprache auf die Bühne bringen, sondern suchten auch eigene künstlerische Ausdrucksweisen, die von den verschiedenen ästhetischen Richtungen des europäischen Theaters der Zeit beeinflusst wurden. Die mit dem Beginn der Demokratie einsetzende Kulturpolitik der katalanischen Landesregierung, der *Generalitat,* betonte durch die positive Diskriminierung der katalanischen Sprache und Kultur das nationale Selbstbewusstsein. Es galt Orte zu schaffen, auf die sich die katalanischen KünstlerInnen und mit ihnen eine ganze Gesellschaft positiv beziehen konnten. Die öffentliche Förderung von Kultur wurde als notwendig für eine Demokratie angesehen, die ein Land kulturell konstruieren wollte. Im Sinne von Pierre Bourdieu wird eine solche Konstruktion jedoch nicht von allen Beteiligten gleich mitgetragen. Unterschiedliche gesellschaftliche Positionen weisen eine ungleich verteilte Definitionsmacht auf und entscheiden, wer jene Kultur ist, die gefördert wird. In Katalonien bestehen Konkurrenzverhältnisse auf mehreren Ebenen: sprachlich, zwischen Katalanisch und Spanisch, ästhetisch, wirtschaftlich, politisch sowie sozial.

Die positive Diskriminierung des Katalanischen gegenüber dem Spanischen hat das Ziel, die kommunikative Funktion der katalanischen Sprache zu erweitern, die durch die überlegene Stellung des Spanischen auf gesamtstaatlicher und wirtschaftlicher Ebene bedroht scheint. In Bezug auf das Theater bedeutet dies, eine öffentliche Unterstützung des katalanischen Theaters. Darunter wird Theater, das auf Katalanisch geschrieben wird oder von katalanischen Theatergruppen stammt, verstanden, während das auf Spanisch geschriebene Theater von KatalanInnen oft nicht dazugezählt wird. Ob dieses katalanische Theater die unterschiedlichen Varianten und Dialekte des Katalanischen sowie einen gesellschaftlichen Bilinguismus miteinbezieht, wenig gespielte Theaterstücke von bekannten katalanischen AutorInnen inszeniert, vergessene ältere AutorInnen und GegenwartsautorInnen auf die Bühne bringt oder ob es auch ohne Sprache auskommt, wird von heftigen ästhetischen, politischen und wirtschaftlichen Diskussionen der Theaterleute begleitet.

Zu den AußenseiterInnen zählt sich eine linke Opposition von Theaterleuten während der konservativen Regierung der CiU von 1980 bis 2003. Sie versteht sich mit ihren Vorschlägen einer dezentralen Kulturpolitik als Garant der Demokratisierung im katalanischen Theaterbereich. Neben der geographischen Zugänglichkeit braucht eine Kulturpolitik des 21. Jahrhunderts auch die Einbeziehung vielfältiger AgentInnen, wie Frauen, ImmigrantInnen, verschiedene Generationen oder Theaterleute aus dem Amateurbereich. In diesem Spannungsfeld agieren die öffentlichen Theater in Katalonien und im besonderen Maße das katalanische Nationaltheater, das die Sichtbarkeit einer Kultur und Nation bedeutet, die nur mit ihren Debatten und ihren ständigen Neuentwürfen über sich selbst gezeigt werden kann. Die Inszenierungen am Theater bedeuten eine Suche nach den abzubildenden Realitäten und eine theatrale Erinnerungsarbeit, die in Katalonien von den Theaterleuten kritisch beobachtet wird, da das katalanische Nationaltheater als konservatives Projekt gesehen wird. Welche Stücke am Nationaltheater gezeigt werden, wer dort arbeitet und in das künstlerische Projekt miteinbezogen wird, ob das Theater Produktionsstätte ist oder zu Koproduktionen mit internationalen, katalanischen oder spanischen PartnerInnen tendiert, ist eine gesellschaftliche Frage. Die Position des gegenwärtigen Nationaltheaters zielt auf Kompromisse in strittigen

Fragen der Sprachen oder des Publikumsgeschmacks ab und fördert gezielt die katalanische Gegenwartsdramatik im Projekt T6.

Interviews mit Feliu Formosa, Josep M. Benet i Jornet, Domènec Reixach, Sergi Belbel, Salvador Sunyer und Enric Gallén zeugen von den verschiedenen Standpunkten, was Theater auch in Zeiten wirtschaftlicher Krisen bedeuten kann. Von allen wird es für die Schaffung und Reproduktion einer Gemeinschaft als relevant beurteilt, da es eine Reflexion über sich ermöglicht und Bildung garantiert. Weitere Gespräche mit Xus Estruch, Carles Batlle, José Sanchis Sinisterra und Josep Pere Peyró wurden zur Klärung konkreter Fragen in der Arbeit verwendet.

Summary

The Idea of the National Theatre in Catalonia:
Designer of Culture since 1946

In 1997 concerns regarding identity and art justify the creation of a National Theatre in Catalonia to represent Catalonian culture. However, it is not only the plays and the images of the society that are shown on the stage that are the subject of the work, but also the actual accessibility of stages that audiences need in order to take part in theatre. In Catalonia such an analysis is only possible in the context of the province's turbulent history.

Taking into consideration sociological factors and issues of cultural policy regarding historical and geographic circumstance, the work appropriately begins with the situation of Catalonian theatre during the Franco dictatorship. The individual theatre companies considered themselves to be acting in political and artistic resistance. They did not only want to portray a Catalonian reality on stage, but also sought after forms of artistic expression that were influenced by the various artistic movements in European theatre at the time. The cultural policy of the Catalonian provincial government, Generalitat de Catalunya, which arose with the coming of democracy, with its positive discrimination of the Catalonian language and culture, emphasized the national consciousness. It was a question of creating places with which Catalonian artists, and an entire society, could relate to positively. Public subsidies were seen as necessary for a democracy that intended to culturally construct a province. According to Pierre Bourdieu such a construction is not born equally by all participants. Various positions of social status prove to have disproportionate degrees of the power to define, and to decide who the culture is that is going to be subsidized. In Catalonia there are competitive relations on several levels: linguistically, between Catalonian and Spanish, and on the aesthetic, economic, political, as well as social levels.

The positive discrimination of Catalonian over Spanish is intended to expand the communicative functionality of the Catalonian language, which seems threatened by the dominant position of Spanish on the national and economic

scene. With regard to theatre this means public support of Catalonian theatre. This refers to theatre that is written in Catalonian or originates from Catalonian theatre companies, whereby theatre written in Spanish by Catalonians is often not included. The question whether this Catalonian theatre includes the various types and dialects of Catalonian or a culture of bilingualism, whether rarely performed pieces by well know Catalonian authors, or forgotten old authors or contemporary authors are to be produced, or if it is possible to do without language altogether are all cause for heated aesthetic, political and economic discussion among those in the theatrical profession.

During the conservative government of the CiU from 1980 to 2003 a left-wing opposition of theatre people was among the outsiders. With their suggestions for a decentralized cultural policy they regard themselves to be a guarantor of democratization in the Catalonian theatre. In addition to geographic accessibility a 21st century cultural policy also requires the inclusion of diverse agents like women, immigrants, different generations or people from amateur theatre. It is in this atmosphere of tension that the public theatre in Catalonia and especially the National Theatre operate, which represent the visible presence of a culture and a nation that can only be revealed by means of its debates and its constant reinventing of itself. The productions in the theatre represent a search for a depiction of realities and a processing of past experience, which is critically observed by theatre people being that the Catalonian National Theatre is viewed as a conservative project. Which pieces get performed in the National Theatre, who works there and is to be involved on the particular artistic project, whether the production takes place in the Theatre or tends to be a coproduction with international, Catalonian or Spanish partners is a matter of public concern. The position of the current National Theatre is aimed at compromise in controversial questions of language or public taste and aims at specifically supporting Catalonian contemporary theatre in the T6 Project.

Interviews with Feliu Formosa, Josep M. Benet i Jornet, Domènec Reixach, Sergi Belbel, Salvador Sunyer und Enric Gallén give testimony to the various points of view as to what theatre can mean even in times of economic crisis. It is regarded by all to be relevant as the creation and reproduction of a

community in that it makes self-reflection possible and guarantees cultural education. Additional conversations with Xus Estruch, Carles Batlle, José Sanchis Sinisterra und Josep Pere Peyró were used to clarify concrete questions in the work.

L E B E N S L A U F

Persönliche Daten

Name	Ingrid Haider
Geburtsdatum, Geburtsort	26. 3. 1967, Steyr, OÖ
Wohnort	Diehlgasse 42/12, 1050 Wien
E-mail	a8603303@unet.univie.ac.at
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildungsweg

seit 3/2008	**Doktoratsstudium** Romanistik/Spanisch, Thema der Dissertation: „Die Idee des Nationaltheaters in Katalonien: kulturelle Konstrukteure seit 1946“
10/1993 – 1/1996	**Pädagogische Ausbildung für die Fächer Deutsch und Spanisch** an der Universität Wien
10/1986 – 6/1993	**Studium der deutschen und spanischen Philologie**, Universität Wien (Diplomstudium), Thema der Diplomarbeit: „Historische Romane der 30er Jahre: Gustav Regler *Die Saat. Roman aus den deutschen Bauernkriegen* und Alfred Döblin *Amazonas. Romantrilogie“*
1981 – 1986	**HBLA** (Höhere Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe) in Amstetten, NÖ; Matura
1973 – 1981	**Volksschule und Hauptschule** in Amstetten, NÖ

Berufliche Weiterbildung

2008 – 2010	**Teilnahme am Col·loqui Germano-Català** in Kiel und Wien Vortrag zum Thema: „La visibilitat del teatre a Catalunya i fora de les seves fronteres“
7/2003 – 6/2004	**Ablegung der Beamtenprüfung in Spanien** / oposiciones aprobadas para la Escola Oficial d'Idiomes.
2003 – 2004	Mitarbeit an einem **Pilotprojekt des Pädagogischen Institutes Wien zur**

Umsetzung des Europäischen Sprachenportfolios an österreichischen Gymnasien

seit 1997

Fortbildung von LeherInnen im Fach Deutsch und Deutsch als Fremdsprache am Pädagogischen Institut Wien, an Internationalen Tagungen in Graz und Jena, am Österreichischen Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur und am Goethe-Institut Barcelona:

Kriminalliteratur, Film und Video, Kinder- und Jugendliteratur, Dramenpädagogik, interkulturelles Lernen, Wortschatz- und Grammatikvermittlung, Kunst und Musik, Lernerautonomie, Klang des Deutschen, Blended Learning und Medienbausteine, Literarische Texte, Comics, Unterrichtsbeobachtung und Lehrerverhalten, Lesen, Schreiben, Sprechen, Hören, Geschichte im Deutschunterricht, Dreieck der Europäischen Sprachenpolitik, Unterrichtsprojekte und Präsentationsformen, Evaluation von Lehrwerken, Spielerisches Lernen und Üben, Kommunikation im Beruf, Internet im Sprachunterricht; Portfolio, Projektmanagement, prozessorientiertes Schreiben, Bildungsstandards

seit 1997

Weiterbildung von LehrerInnen in Spanisch am Pädagogischen Institut Wien/Bgld:

Grammatik und Kommunikation, Didaktik und Methodik, Kultur und Landeskunde, Lateinamerika, offenes Lernen, Matura neu, Wortschatzvermittlung, Dramapädagogik, Kurzfilme, Jornadas de formación para profesores de español, Korrektur schriftlicher Arbeiten, trabajo con textos

1994 – 1996

Besuch von Schulungen im Bereich Berufsorientierung, Erwachsenenbildung und des Unterrichtens von Deutsch als Fremdsprache am Berufsförderungsinstitut Wien:

Erstellung von Konzepten für Berufsorientierung, Grundlagen des Unterrichtens in der Erwachsenenbildung,

	Umgang mit Konfliktsituationen in Gruppen, Rhetorik, Prüfen im Unterricht von Deutsch als Fremdsprache
1995	**Prüferschulung für das Österreichische Sprachdiplom**

Beruflicher Werdegang

seit 9/2007	**Gymnasiallehrerin für Deutsch, Deutsch als Zweitsprache und Spanisch** am GRG 23 Viena Bilingual Schooling, Draschestr.
9/2004 – 8/2007	**DAF-Lehrerin an der Escola Oficial d'Idiomes** (Sabadell, Terrassa)
9/2003 – 8/2004	**Gymnasiallehrerin für Deutsch, Deutsch als Zweitsprache und Spanisch** am GRG 23 Viena Bilingual Schooling, Draschestr. Und GRG 23, Anton-Baumgartnerstr.
seit 2002	**Sprachlektorin am österreichisch-katalanischen Sommerkolleg** in Payerbach (Niederösterreich), Torelló, Vic und Sant Hilari Sacalm (Katalonien)
9/2001 – 6/2003	**DAF-Lehrerin** an der Deutschen Schule, an Sprachschulen in Barcelona u. Granollers (London Language Centre, Cambridge School), sowie in den Firmen „la Caixa“, DKV Seguros, Siemens u. Bayer (in company languages)
1998 – 2001	**DAF-Lehrerin** an der Sommeruniversität Strobl
7/1997 – 8/2001	**Gymnasiallehrerin für Deutsch und Spanisch** am GRG 23, Anton Baumgartnerstr., GRG 8 Albertg. und GRG 23 Draschestr., Wien
8/1996 – 8/1997	**Unterrichtspraktikum in den Fächern Deutsch und Spanisch** am GRG 23, Anton-Baumgartnerstr. 123, Wien
1/1996 – 10/1996	**Leitung von Berufsorientierungskursen** am *bfi* Wien Integration von Arbeitslosen mit nicht deutscher Muttersprache
1/1991 – 12/1995	**DAF-Lehrerin** am Berufsförderungsinstitut Wien

Publikation

Haider, Ingrid (2011): „Die Empörten am Plaça Catalunya: ein Augenschein, 7. Juni", in: Augustin 27/07//2011-23/08/2011, S. 14-15.

Kenntnisse und Interessen

Sprachen: Spanisch, Katalanisch, Englisch, Französisch
Führerschein B
Freizeitaktivitäten: seit 1999 Chormitglied bei dem Wiener Chor Gegenstimmen
Vorlieben: Literatur, Theater, Kino, Musik, Reisen

Wien 2012