Deutsches
Staatstheater
Temeswar

Teatrul German
de Stat
Timișoara

Spielzeit /
Stagiunea
2025 / 26

THEATER IM DIALOG
TEATRU ÎN DIALOG
THEATER IM DIALOG

bibliotheater
btfa
Für alle



Katzelmacher.

Wenn das mit der Liebe nicht wär'
Dacă n-ar fi vorba despre iubire

bibliotheatru
btfa
pentru toți



Einführung

Manchmal erzählt eine Vorstellung nicht nur eine Geschichte, sondern konfrontiert uns mit einem Spiegelbild. *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* ist eine solche Aufführung. Zwar beginnt sie in einer kleinen, scheinbar banalen Welt – ein paar junge Menschen, fragile Beziehungen, viel Langeweile, dumpfe Frustration und Träume, die scheinbar nie in Erfüllung gehen werden –, doch schnell werden ernste Themen angesprochen: Angst, Marginalisierung, Gewalt, Zugehörigkeitsgefühl und die Art und Weise, wie eine Gruppe einen „Sündenbock" sucht, wenn sie mit ihrer eigenen Unzufriedenheit nicht zurechtkommt. In dem Moment, in dem ein „Fremder" ankommt, gerät das Gleichgewicht dieser Welt ins Wanken und alles, was versteckt war, kommt zum Vorschein.

Die Stärke des Textes und der Vorstellung liegt darin, dass sie nicht nur über den „Anderen" erzählen, sondern auch über diejenigen, die ihm zuschauen. Und darüber, wie Vorurteile entstehen. Über den Frust, der zum Verdacht wird, den Verdacht, der zum Label wird und das Label zur Abweisung und Gewalt. In *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* ist das Böse nichts Spektakuläres und Außergewöhnliches. Es kommt in kleinen Gesten, Worten, Witzen, Blicken, Gerüchten und dem Schweigen derer zum Vorschein, die nichts dagegen unternehmen. Deshalb ist diese Aufführung so beeindruckend, denn sie zeigt uns, wie leicht ein Feind gefunden werden kann und wie eine Gemeinschaft gegen ihn zusammenstehen kann.

Die Vorstellung ist nicht nur eine Geschichte über Xenophobie und Marginalisierung, sondern auch eine Reflexion über Identität, die Beziehung zwischen Individuum und Gemeinschaft sowie die gewalttätigen Reaktionen, die nach der Ankunft eines „Fremden" auftreten können. Dementsprechend ist die Vorstellung auch für aktuelle Diskussionsthemen relevant, da es darin um Migration und den Arbeitsmarkt geht, aber auch darum, wie die Gesellschaft von der Arbeit der Menschen profitiert, die sie jedoch nicht akzeptiert.

Für Jugendliche kann *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* mehr als nur ein Theaterabend bedeuten. Er kann eine Erfahrung sein, die wichtige Fragen aufwirft: Wie geht man mit Gruppendruck um? Wie entsteht soziale Ausgrenzung? Warum machen Unterschiede Angst? Wie kann Gewalt aus Worten entstehen und eskalieren?

Für Lehrer eröffnet die Vorstellung einen fruchtbaren Raum für den Dialog über Identität, Verantwortung, Macht, Solidarität und den Mut, nicht immer mit der Masse mitzulaufen.

Die Aufführung bietet weder Antworten noch Lösungen. Stattdessen stellt sie unbequeme, aber notwendige Fragen.

Das vorliegende Heft soll diese Begegnung begleiten. Nicht, um die Bedeutungen der Aufführung zu entschlüsseln, sondern um sie zu erschließen. Nicht, um eine fertige „Lektion" zu bieten, sondern um das Zuschauen in eine Übung der Reflexion zu verwandeln. *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* handelt nicht nur davon, wer von außen kommt. Es geht vielleicht vor allem davon, wer wir werden, wenn jemand, der anders ist, in unsere Welt tritt.



Cuvânt înainte

Uneori un spectacol nu vine doar să spună o poveste, ci să ne pună o oglindă în fața noastră. *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire* este un astfel de spectacol. Pornește dintr-o lume aparent mică și banală - câțiva tineri, relații fragile, multă plictiseală, frustrări mocnite și vise care par că nu mai ajung nicăieri - și ajunge foarte repede să vorbească despre lucruri mari: frică, excludere, violență, nevoia de apartenență și felul în care un grup își caută un „vinovat" atunci când nu știe cum să își înfrunte propriile nemulțumiri. În clipa în care apare „străinul", echilibrul fragil al acestei lumi se rupe, iar ceea ce era ascuns începe să iasă la suprafață.

Forța textului și a spectacolului stă tocmai în faptul că nu vorbește doar despre „celălalt", ci mai ales despre cei care îl privesc. Despre cum se nasc prejudecățile. Despre cum frustrarea se transformă în suspiciune, suspiciunea în etichetă, iar eticheta în respingere și agresivitate. În *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire*, răul nu apare spectaculos și nici nu are ceva ieșit din comun. El se strecoară în gesturi mici, în vorbe aruncate cu ușurință, în glume, în priviri, în bârfe, în tăcerile celor care aleg să nu intervină. Tocmai de aceea spectacolul rămâne atât de puternic; pentru că arată cât de ușor poate fi construit un dușman și cât de repede o comunitate se poate uni nu în jurul solidarității, ci împotriva cuiva.

Spectacolul nu este doar o poveste despre xenofobie și marginalizare, ci și o reflecție despre identitate, despre raportul dintre individ și comunitate și despre reacțiile violente pe care le poate produce apariția cuiva perceput drept „străin". În această lectură, spectacolul intră și într-un dialog necesar cu realitățile de astăzi, cu tema migrației, a muncii și a felului în care societățile ajung adesea să profite de cei pe care, în același timp, îi țin la distanță.

Pentru adolescenți, *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire* poate însemna mai mult decât o întâlnire cu un spectacol de teatru. Poate fi o experiență care pune în mișcare întrebări foarte actuale: cum funcționează presiunea grupului, cum apare excluderea, de ce diferența stârnește uneori teamă și cât de ușor poate începe violența din limbaj.

Pentru profesori, spectacolul deschide un spațiu fertil de dialog despre identitate, responsabilitate, putere, solidaritate și curajul de a nu merge mereu cu mulțimea.

Spectacolul nu oferă răspunsuri și nici soluții. În schimb, pune întrebări incomode și necesare.

Broșura de față își propune să însoțească această întâlnire. Nu ca să descifreze sensurile spectacolului, ci ca să le deschidă. Nu ca să ofere o lecție gata „predată", ci ca să transforme privitul într-un exercițiu de reflecție. Pentru că *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire* nu este doar despre cine vine din afară. Este, poate, mai ales, despre cine devenim noi atunci când cineva diferit intră în lumea noastră.



EINBLICKE • VOM • TEAM

DANIELA TÖRÖK

Für mich thematisiert *Katzelmacher* von Rainer Werner Fassbinder die Angst vor dem „Anderen" und zeigt, wie leicht Hass aus Langeweile und Frust entstehen kann. Die Figuren scheinen in einem sinnlosen Leben gefangen zu sein und das Erscheinen des Fremden bringt tief verankerte Vorurteile zum Vorschein. Ich muss darüber nachdenken, wie fragil Toleranz ist, wenn Menschen keine klaren Stützpunkte oder Ziele haben. Das Stück zeichnet sich durch eine harte, beinah kühle Schlichtheit aus, welche die latente Gewalt unterstreicht. Für mich ist es eine Warnung davor, wie Gemeinschaften ohne wirklichen Grund aggressiv werden können.

OLGA TÖRÖK

Marie glaubt an die Liebe. Sie verliebt sich auf den ersten Blick in den Griechen Jorgos. Während ihre Freunde ihn aufgrund seiner Herkunft als Arbeiter aus dem Ausland hassen und erniedrigen, sieht Marie nur das Gute in ihm – vielleicht auch ihren Ausweg aus einer nationalistischen Gemeinschaft. Ich habe sehr gerne an dieser Figur gearbeitet. Ich habe meine Grenzen überschritten, aber auch neue entdeckt. Ich tanze zu der Musik von Fernando de la Caransebeș, mag mein Kostüm und das Bühnenbild und die verfilmten Szenen gefallen mir am besten.

ISA BERGER

Was ist Liebe? Und wie drückt sie sich in Beziehungen zwischen Menschen aus, wenn sie auf Toleranz, Respekt, Geduld, Vertrauen und Gewalt trifft? Die Antworten auf diese Fragen spiegeln sich subtil in der Vorstellung *Katzelmacher* wider.

ALEXANDRU MIHĂESCU

In *Katzelmacher* hat mich vor allem die Dynamik der Freundesgruppe aus einem Vorort einer Großstadt gefesselt. Es sind Außenseiter ohne anständige Jobs und Hoffnungen. Das Auftauchen eines Griechen, der zum Arbeiten gekommen ist, gibt ihnen plötzlich das Gefühl, überlegen zu sein. Sie geben nicht auf, bis sie den Eindringling bestraft haben. Dabei zeigen sie, dass ihre eigene Gruppe nichts weiter ist als ein illusorisches Allheilmittel, um die Zeit totzuschlagen. Solche Geschichten passieren viel zu oft, denn das liegt in der menschlichen Natur. Es lohnt sich, nach der Vorstellung eine kleine Selbstanalyse zu machen: Wann bist du selbst schon einmal in die Falle der In-Group-/Out-Group-Psychologie getappt und hast anderen Unrecht getan?

HARALD WEISZ

Ich möchte mit der Bedeutung des Wortes „Katzelmacher“ beginnen. „Katzelmacher“ ist ein deutsches Wort aus dem bayerischen Dialekt mit einer herabwürdigenden und fremdenfeindlichen Bedeutung. Es wurde benutzt, um die Arbeiter zu bezeichnen, die hauptsächlich aus Südeuropa (Italien, Griechenland) nach Deutschland zogen. In der Nachkriegszeit wurde der Begriff als Beleidigung für die „Gastarbeiter“ verwendet und deutete darauf hin, dass sie unwillkommen seien und Probleme machten.

In unserer Vorstellung geht es um mangelnde Empathie, Toleranz und Akzeptanz in einer kleinen Gruppe von Menschen, die durch die Anwesenheit einer fleißigen Person aus Griechenland in ihrem Mikrouniversum gestört werden. Was am Anfang für sie interessant scheint, wird bald zu einer Hürde und zu einem Problem. Durch mangelnde Bildung und die toxische Art und Weise, wie sich Gerüchte und Lügen ausbreiten, kommt es zu Missverständnissen, Spannungen, Konflikten und Gewalt. Der Henker-Opfer-Effekt. Aufgrund eigener Frustration, Unzufriedenheit und Mängel suchen wir nach Menschen, die zu Opfern unserer Rache werden, um „das Recht selbst in die Hand zu nehmen“. Und das, obwohl es für die eigene Unzufriedenheit keinen eigentlichen Schuldigen gibt als uns selbst – meiner Meinung nach. Aber warum sollte man die Schuld auf sich nehmen und über das eigene Dasein reflektieren, wenn man die Verantwortung einfach auf jemand anderen schieben kann, vor allem, wenn diese Person ein Ausländer ist, der nicht einmal die eigene Sprache versteht? So wird künstlich eine gemeinsame Front unter den Menschen geschaffen, die sich gegen ihn verbünden und sich so die Illusion von Zugehörigkeit und Bestätigung verschaffen.

OANA VIDONI

Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär' ist eine der stärksten Vorstellungen des DSTT. Das Stück erforscht die Art und Weise, wie die Anwesenheit eines Ausländers die toxische Dynamik einer Gemeinschaft aufzeigt, deren Mitglieder bereits gebrochen sind, konfus in Bezug auf ihre Identität und weit entfernt von ihrem authentischen Selbst. Sie führen ein Leben, das nicht das ihre ist.

Auch wenn die Geschichte Ende der 70er Jahre in einer bayerischen Gemeinde spielt und der „Sündenbock” ein griechischer Arbeiter ist, funktioniert diese Gemeinschaft wie jede Blase von heute: Das Auftauchen eines Fremden zeigt, wie Hass entsteht und wirkt. Der Mangel an echter Verbundenheit führt dazu, dass Angst, Kontrolle und Aggressivität zur Normalität werden. Jeder versucht, die anderen zu dominieren, sie leiden zu lassen, sie zu ersticken, wobei sich alle nach Liebe sehnen, die keiner von ihnen erhält. Sie sind sowohl Opfer als auch Henker, je nach Kontext. Und ich glaube, dass sich die meisten von uns damit identifizieren können, denn viele Verhaltensweisen, die wir als Erwachsene verfestigen, haben ihre Wurzeln in der Adoleszenz. Für mich bot die Arbeit an diesem Stück Anlass zu dieser Selbstreflexion, und vielleicht ist dies einer der wichtigsten Denkanstöße, die das Stück geben kann.



PERSPECTIVE ▪ DIN ▪ ECHIPĂ

DANIELA TÖRÖK

Pentru mine, „Katzelmacher...” de Rainer Werner Fassbinder vorbește despre frica de celălalt și despre cât de ușor se naște ura din plictiseală și frustrare. Personajele par blocate într-o viață fără sens, iar apariția străinului scoate la suprafață prejudecăți adânci. Mă face să mă gândesc cât de fragilă e toleranța atunci când oamenii nu au repere sau scopuri clare. Piesa are o simplitate dură, aproape rece, care accentuează violența latentă. Pentru mine, e un avertisment despre cum comunitățile pot deveni agresive fără un motiv real.

OLGA TÖRÖK

Marie crede în iubire. Se îndrăgostește la prima vedere de grecul Jorgos. În ciuda prietenilor ei, care încep sa îl urască, să îl umilească pe Jorgos pentru ca e un muncitor emigrant, Marie vede doar bunătatea lui și poate și biletul ei de scăpare dintr-o societate naționalistă. Am lucrat cu mult drag la acest personaj. Mi-am întrecut dar mi-am și descoperit anumite limite, dansez pe Fernando de la Caransebeș, îmi place costumul și decorul și ador scenele filmate.

ISA BERGER

Ce este iubirea? Și cum se manifestă ea în relațiile dintre oameni, atunci când nu se lovește de toleranță, respect, răbdare și încredere?! Răspunsurile la aceste gânduri sunt oglindite subtil în spectacolul „Katzelmacher...”.

ALEXANDRU MIHĂESCU

În „Katzelmacher...”, cel mai mult m-a captivat dinamica grupului de prieteni din suburbia unui mare oraș. Sunt niște *underdogs* – fără slujbe decente, fără speranțe, iar apariția unui străin, un grec venit la muncă, îi face brusc să se simtă superiori. Nu se lasă până nu-l pedepsesc pe intrus, dezvăluind în acest proces că propriul lor grup nu e decât un panaceu pentru a ucide timpul. Astfel de povești se întâmplă mult prea des – e natura umană și merită să îți faci după spectacol o mică autoanaliză: când ai mai căzut și tu în capcana psihologiei *ingroup/outgroup* și i-ai nedreptățit pe alții?

HARALD WEISZ

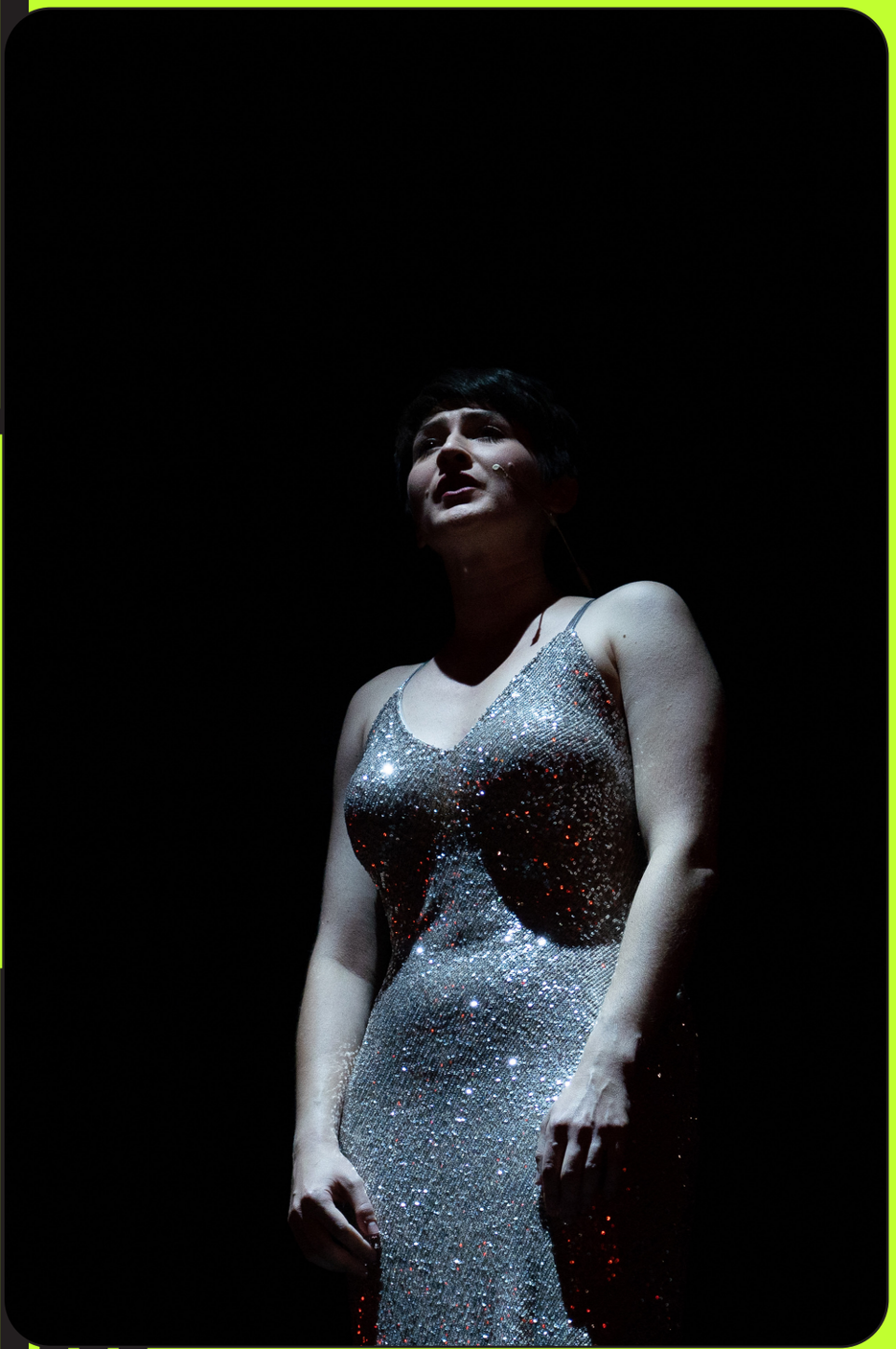
Doresc să încep prin a da o clarificare a semnificației numelui Katzelmacher. „Katzelmacher” este un termen german, originar din dialectul bavarez, cu o semnificație istorică derogatorie și xenofobă, folosit pentru a descrie imigranții, în special pe cei din sudul Europei (Italia, Grecia) care au venit să lucreze în Germania. În perioada postbelică, termenul a devenit o poreclă jignitoare la adresa „gastarbeiterilor” (muncitori oaspeți), sugerând adesea că aceștia sunt străini nedoriți, „derbedei” sau persoane care provoacă probleme.

Spectacolul nostru vorbește despre lipsa empatiei, toleranței și inacceptarea unui nucleu micuț de oameni care-s deranjați în micro universul lor de prezența unui muncitor străin, harnic, din Grecia. Ce la început părea interesant poate chiar curios pentru ei, se transformă rapid într-un obstacol, chiar o problemă. Printr-o lipsă crasă de educație, prin felul toxic în care se răspândește bârfa și minciuna se ajunge la ne-nțelegeri, tensiuni, conflict și violență. Efectul de victimă și călău. Din cauza propriilor frustrări, neajunsuri sau nemulțumiri ajungem să ne găsim victime pe care să ne putem răzbuna, „să ne facem dreptate”, deși nu există cu adevărat o nedreptate sau un vinovat pentru nemulțumirile/frustrările personale decât, cred eu, propria persoană, dar de ce să îți asumi o vină și să reflectez asupra propriei existențe când e mai ușor să dai vina pe altcineva, cu atât mai mult dacă e străin cu care nici măcar nu te poți înțelege în limba ta. Artificial se formează un front comun în cadrul oamenilor care se aliază împotriva lui și își crează iluzie de apartenență și validare.

OANA VIDONI

Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire este în continuare unul dintre cele mai puternice spectacole din repertoriul TGST, fiindcă explorează felul în care apariția unui străin în cadrul unei comunități scoate la suprafață și influențează dinamicile deja toxice din acea comunitate compusă din indivizi fragmentați, confuzi identitar, deconectați de sinele lor autentic, care trăiesc vieți care par că nu le aparțin în totalitate.

Chiar dacă povestea are loc la finalul anilor '70 într-o comunitate bavareză, țapul ispășitor fiind un muncitor grec, această comunitate activează ca orice bulă de astăzi, în care apariția unui străin arată modul în care se naște și acționează ura, în care lipsa de conexiune reală duce la normalizarea fricii, a controlului și a agresivității. Fiecare încearcă să-l domine pe celălalt, să-l facă să sufere, să-l sufoce, toți tânjind după iubirea pe care nicicare n-o primește de fapt. Fiecare dintre ei este la rândul său atât victimă cât și călău, în funcție de context. Și cred că la acest aspect ne putem raporta cei mai mulți dintre noi, mai ales că multe atitudini pe care ajungem să le consolidăm ca adulți, își trag rădăcinile din perioada adolescenței. Pentru mine, munca la acest spectacol a prilejuit această autochestionare și poate că e una dintre principalele piste de gândire pe care spectacolul le poate lansa.



Zur Vorstellung

von **Rainer Werner Fassbinder**
Regie und Dramaturgie: **Eugen Jebeleanu**
Bühne und Kostüme: **Velica Panduru**
Video-Design: **Marius Panduru**
Sound-Design: **Alex Halka**

* * * * *

Dauer: 2h 15min, ohne Pause
Übertitelung: RO / EN
Premiere: 11 Juni 2021

* * * * *

Besetzung:

Helga ..... **ISA BERGER**
Gunda ..... **IOANA IACOB / SILVIA TÖRÖK**
Elisabeth ..... **DANIELA TÖRÖK**
Marie ..... **OLGA TÖRÖK**
Ingrid ..... **OANA VIDONI**
Paul ..... **HARALD WEISZ**
Jorgos ..... **NIKO BECKER**
Bruno ..... **RAREȘ HONTZU**
Erich ..... **ALEXANDRU MIHĂESCU**
Franz ..... **DANIEL GHIDEL**

ZUSAMMENFASSUNG

Als »Katzelmacher« wurden abschätzig Gastarbeiter bezeichnet, die Deutschland in den 1960er Jahren in Europa anwarb. Ursprünglich leitet sich das Wort vermutlich von »Kesselmacher«, von fahrenden Handwerkern aus Südeuropa ab. Der Autor und Filmemacher Rainer Werner Fassbinder zeichnet in dem 1968 geschriebenen Stück nüchtern und radikal das Bild einer Gesellschaft, die sich der Gastarbeiter zwar bediente, sie jedoch gleichzeitig ausschloss. *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* wird als sein erstes unabhängiges Stück betrachtet, das eine Welt zeigt, die auf den Kopf gestellt wird, in der Fremdenfeindlichkeit, Neid und Hass ausbrechen.

Bruno arbeitet für Elisabeth in ihrem Betrieb, der Wundertüten herstellt, Tüten mit Bonbons oder Spielzeug, wie sie noch Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland verkauft wurden. Eigentlich träumt Bruno von einem anderen Leben, doch er bleibt bei Elisabeth. Ingrid will Sängerin werden, Marie ist mit Erich zusammen und Helga mit Paul. In der deutschen Vorstadt, in der die jungen Leute leben, herrschen Frustration und Langeweile. Doch als der Grieche Jorgos auftaucht, steht die kleine Welt Kopf. Fremdenfeindlichkeit, Neid und Hass brechen sich Bahn.

„Mein Wunsch, diesen Text zu inszenieren, rührt aus dem Bedürfnis her, das Konstrukt der Identität im Zusammenhang mit dem Territorium, auf dem wir leben, zu hinterfragen. Es ging mir darum, die gewaltsamen und ursprünglichen Reaktionen einer Gemeinschaft auf ein neues Element zu analysieren, das noch nicht zu dieser Gemeinschaft gehört. Auch wollte ich mehr über die Mechanismen des Kampfs zwischen Individuum und Gemeinschaft sowie darüber etwas wissen, wie sich die kollektive Identität herausbildet." (Eugen Jebeleanu)

„Jebeleanu hat es geschafft, um die Theaterproduktion herum einen gesamten Kontext zu gestalten, indem er zwischen gefilmten und live gespielten Räumen wechselt. Es wird auf allen Ebenen gespielt, die Bilder fließen nahtlos ineinander über, es geht um Einsamkeit, um idiotische Gewalt oder den gewöhnlichen Rassismus des Durchschnittsmenschen, von Stufe zu Stufe. Interessant ist, wie Jebeleanu es zustande brachte, mit diesem vor 50 Jahren in Deutschland geschriebenen Text über die Gewalt und Grausamkeit des heutigen Europas zu sprechen, in blutigen und elenden Bildern, gefilmt in Schlachthöfen, an der Seite von Arbeitsmigranten aus dem armen und prekären Osten. Noch einmal beeindruckt die Inszenierung von Eugen Jebeleanu, aber vor allem überzeugt sie durch ihre Klarheit und Gnadenlosigkeit." (Mirella Patureau in: *Dilema veche*)

Despre spectacol

de **Rainer Werner Fassbinder**
Regie și dramaturgie: **Eugen Jebeleanu**

Decorul și costumele: **Velica Panduru**
Videodesign: **Marius Panduru**
Sounddesign: **Alex Halka**

* * * * *

Durata spectacolului: 2h 15min, fără pauză
Supratitrare: RO / EN
Premiera: 11 iunie 2021

* * * * *

Distribuția:

Helga ..... **ISA BERGER**
Gunda ..... **IOANA IACOB / SILVIA TÖRÖK**
Elisabeth ..... **DANIELA TÖRÖK**
Marie ..... **OLGA TÖRÖK**
Ingrid ..... **OANA VIDONI**
Paul ..... **HARALD WEISZ**
Jorgos ..... **NIKO BECKER**
Bruno ..... **RAREȘ HONTZU**
Erich ..... **ALEXANDRU MIHĂESCU**
Franz ..... **DANIEL GHIDEL**

SINOPSIS

Katzelmacher este termenul depreciativ folosit pentru a descrie muncitorii străini pe care Germania i-a recrutat din Europa în anii 1960. La origine, cuvântul provine probabil din *Kesselmacher*, de la meșteșugarii ambulanți din sudul Europei. În piesa scrisă în 1968, autorul și regizorul Rainer Werner Fassbinder prezintă, în mod sobru și radical, imaginea unei societăți care se folosește de muncitorii străini dar, în același timp, îi exclude din societate. *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire* este considerată prima sa piesă independentă, care prezintă o lume ce se întoarce cu susul în jos, în care se manifestă xenofobia, invidia și ura.

Bruno lucrează pentru Elisabeth în compania acesteia, care produce pungi miraculoase, pungi cu dulciuri sau jucării, precum cele care se vindeau în Germania la zeci de ani după cel de-al Doilea Război Mondial. Bruno visează, de fapt, la o viață diferită, dar rămâne alături de Elisabeth. Ingrid vrea să devină cântăreață pop, Marie este cu Erich, iar Helga e cu Paul. Frustrarea și plictiseala domnesc în suburbia germană în care locuiesc tinerii. Dar când apare grecul Jorgos, micuța lume se întoarce cu susul în jos, izbucnind xenofobia, invidia și ura.

„Dorința mea de a monta acest text a venit din necesitatea de a chestiona construcția identitară în raport cu teritoriul în care trăim, de a analiza pulsațiile violente și primare ale unei comunități împotriva unui element nou, care nu face (încă) parte din ea și de a cerceta care sunt mecanismele de luptă între individ și colectiv, cum se formează identitatea colectivă.” (Eugen Jebeleanu)

Jebeleanu a știut să creeze în jurul spectacolului său un întreg context, alternând spații filmate și spații jucate în direct. Se joacă pe toate planurile, imaginile se înlănțuie fluid, e vorba despre singurătate, despre violența imbecilă sau rasismul ordinar al omului de rînd, din aproape în aproape. E interesant cum Jebeleanu a reușit să vorbească în acest text scris în Germania de acum 50 de ani despre violența și cruzimea Europei de azi, în imagini sîngerânde și mizerabile, filmate în abatoare, alături de muncitori imigranți din estul sărac și ieftin. Încă o dată, spectacolul lui Eugen Jebeleanu impresionează, dar mai ales convinge, lucid și feroce. (Mirella Patureau în: *Dilema veche*)

Kontextualisierung (de)

40 Filme, 19 Theaterstücke, zwei Fernseher-Serien, mehrere Dokumentarfilme und Hörspiele. Dies ist nur ein Teil des künstlerischen Erbes, das Rainer Werner Fassbinder nach nur 37 Jahren hinterlassen hat. Beeindruckend ist nicht nur die Anzahl seiner Werke, sondern auch deren Wirkung, die Fassbinder berühmt gemacht hat. Er wurde sowohl geliebt als auch für seinen Lebensstil und die von ihm angesprochenen Themen kritisiert.

Er wurde 1945 in Westdeutschland geboren. Das Land war nach dem Krieg gespalten. Er war der Sohn eines Arztes und einer Übersetzerin und hat die Härte der Nachkriegszeit selbst erfahren. Aufgrund der schwierigen Lebensbedingungen war er als Kind sehr kränklich. Nach der Scheidung seiner Eltern im Jahr 1951 zog er mit seiner Mutter nach München. Mit 16 verließ er die Schule und zog zu seinem Vater nach Köln. In dieser Zeit begann er, seine ersten Texte zu verfassen: Theater- und Hörspiele, Filmskripte, Gedichte und Kurzprosa. Da er sich schon sehr früh für Philosophie, Politik, Soziologie und die Marginalisierung bestimmter Gruppen interessierte und dementsprechend in diesen Bereichen sehr belesen war, befasste sich Fassbinder in seinen ersten Texten bereits mit ernsten Themen wie sozialer Ausgrenzung, Homosexualität und Machtmissbrauch des Staates. Da er trotz Privatausbildungen mehrmals die Aufnahmeprüfung für ein Schauspielstudium nicht bestand, brach Fassbinder seine Studien ab und begann, als Autodidakt Filme zu drehen.

Bald fiel er durch seine präzise Arbeitsweise auf, die es ihm ermöglichte, Filme in bemerkenswert kurzer Zeit zu produzieren. 1966 und 1967 erschienen seine ersten Filme, *Der Stadtstreicher* und *Das kleine Chaos*, produziert von Christoph Roser. Als bisexueller Mann in der Öffentlichkeit gehörte Fassbinder selbst einer marginalisierten Gruppe an und verarbeitete seine Erfahrungen in seiner Kunst. Ebenfalls 1967 schloss er sich dem Action-Theater an, einem Kollektiv von Theaterkünstlern, für das er die nächsten Jahre seines Lebens damit verbrachte, zahlreiche Theaterstücke zu schreiben, darunter *Bremer Freiheit* oder *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*.

Nach der Auflösung des Action-Theaters ein Jahr später gründete Fassbinder zusammen mit vielen seiner ehemaligen Kollegen das Antitheater. Tatsächlich handelte es sich dabei um ein mehr oder weniger gewöhnliches Theater, für das Fassbinder Stücke schrieb und gelegentlich Rollen spielte, in dem es ein Schauspielerensemble gab und in dem, wie in jedem anderen Theater auch, Aufführungen stattfanden. Und doch war das Antitheater eine starke Form des Protests gegen das Theater als öffentliche Institution. Durch die behandelten Themen und die Art und Weise, wie diese inszeniert wurden – ohne Beschönigungen, oft schockierend – war das Antitheater eine Reaktion auf die Unterordnung der Kultur unter die Bedürfnisse des Staates und auf die Anpassung an klassische Theaterformen, die vor allem in der Nachkriegszeit wie Reminiszenzen einer starren Welt wirkten, die alle zu vergessen versuchten. Fassbinder gab auch seine Leidenschaft für das Kino nicht auf und gründete zur gleichen Zeit antitheater-X-film, eine Filmproduktionsfirma, in der größtenteils dieselben Schauspieler wie im Antitheater mitwirkten. In diesem Studio entstand auch der Film *Katzelmacher*, der Fassbinders erster großer kommerzieller Erfolg war. Doch 1971 wurden sowohl das Antitheater als auch antitheater-X-film wegen steuerlicher Unregelmäßigkeiten geschlossen, und Fassbinder, als Leiter beider Einrichtungen, übernahm die Verantwortung und die erheblichen finanziellen Verluste.

Die folgenden Jahre verbrachte er in Zusammenarbeit mit dem WDR (Westdeutscher Rundfunk), wo er Drehbücher schrieb und sowohl Filme als auch Serien produzierte. Parallel dazu produzierte er weiterhin Filme und Dokumentationen, sowohl unabhängig als auch in Zusammenarbeit mit verschiedenen Studios. Auch wenn er in Deutschland für sein Werk noch immer kritisch beäugt wurde, wurde er im Ausland für seinen direkten Stil beachtet und geschätzt. Sein größtes Werk, *Dispair – Eine Reise ins Licht* (1977), wurde zum Filmfestival von Cannes eingeladen und erhielt verschiedene weitere Auszeichnungen. 1982, während er an einem neuen Projekt arbeitete, wurde Fassbinder nach einer versehentlichen Überdosis leblos in seiner Wohnung aufgefunden. Um sein Erbe zu erhalten, gründeten seine Eltern eine nach ihm benannte Stiftung, die sich bis heute mit der Archivierung seines Werks befasst.

* * * * *

Du wohnst in einer Kleinstadt, in der sich alle kennen und nichts unbeobachtet bleibt. Die Lage der Stadt ist erbärmlich. Obwohl seit dem Kriegsende einige gute Jahre vergangen sind, hat sich die Wirtschaft noch nicht erholt. Manche sind noch immer von den geschichtlichen Ereignissen betroffen, die sie teilweise nicht einmal selbst erlebt haben.

Generell scheint dir, dass die Lage landesweit sowie für dich persönlich schlecht ist: Dein Gehalt ist niedrig, Arbeitslosigkeit droht dir jeden Tag, deine Stadt und deine Wohnung sind hässlich und deine Beziehung funktioniert auch nicht. Das gilt nicht nur für dich, sondern auch für all deine Freunde. Die einen träumen davon, die Stadt zu verlassen und eine Karriere in der Musikindustrie zu machen, die anderen möchten nichts an sich ändern. Aber unvermeidbar trefft ihr euch fast jeden Abend in der Kneipe. Die Tage ziehen an euch vorbei, bis ihr eines Tages erfahrt, dass die Tütenfabrik in der Stadt einen neuen Angestellten aus dem Ausland eingestellt hat. Ein Italiener, wie es heißt.

Du hast ihn noch nicht gesehen, aber die Leute sagen, er sei schwarz, habe merkwürdige Bräuche, kenne keine Hygiene, belästige die Frauen in der Stadt und kenne eure Sprache nicht. Noch bevor du ihn überhaupt zu Gesicht bekommst, sind die Menschen um dich herum davon überzeugt, dass dieser Mann ein Verbrecher ist, der sogar gekommen ist, um euch die Arbeitsplätze wegzunehmen. Nach und nach wird dieser Mensch zum Grund für alle Probleme in der Stadt. Die Leute sind überzeugt, dass wegen ihm nichts mehr funktioniert. Nachdem ihr ihn eines Abends seht, wird die Situation noch angespannter. Der Fremde kam dir nicht in irgendeiner Weise böse vor, und er sprach die Sprache gar nicht so schlecht.

Und doch versuchen deine Freunde, sich gegen diesen Neuankömmling zu verbünden. Was wirst du tun? Du hast nichts gegen den Fremden, aber wer nicht auf der Seite deiner Freunde steht, ist gegen sie. Willst du das? Willst du dich auf die Seite des Fremden stellen und genauso sozial ausgegrenzt werden wie er? Oder wirst du dich entscheiden, dich nicht einzumischen und eine Art objektiver Zeuge zu sein? Aber sind Zeugen nicht auch Komplizen?



Contextualizarea (ro)

40 de filme artistice, 19 piese de teatru, două seriale televizate, mai multe documentare și piese de teatru radiofonic. Aceasta este doar o parte din moștenirea artistică pe care Rainer Werner Fassbinder a lăsat-o în urma sa, după doar 37 ani de viață. Nu doar volumul operelor sale este impresionant, ci și impactul lor, care l-a făcut pe Fassbinder notoriu, iubit, dar și controversat pentru stilul său de viață și pentru temele pe care le aborda.

Născut în 1945 în partea de vest a unei Germanii scindate și răvășite de război, Fassbinder, fiu al unui doctor și al unei traducătoare, a resimțit destul de sever neajunsurile perioadei postbelice, fiind un copil adesea bolnăvicios din cauza condițiilor grele de după război. După divorțul părinților în 1951, a crescut la mama lui în München. La 16 ani, Fassbinder abandonează liceul și se mută la tatăl lui în Köln. Deja în această perioadă, începe să scrie piese de teatru și de teatru radiofonic, scenarii, poezie și proză. Deoarece fusese pasionat încă de mic de lecturi de filozofie, politică și sociologie, dar și de situația grupurilor marginalizate din societatea sa, textele lui Fassbinder au în centru teme precum excluziunea socială, homosexualitatea și opresiunea sistemului. În ciuda vârstei sale tinere, aceste texte de debut sunt foarte puternice și serioase. După ce a fost respins de la mai multe instituții de învățământ superior în ciuda unei pregătiri actoricești private, Fassbinder a renunțat la un parcurs academic și a început să facă filme ca autodidact.

Curând, a fost remarcat pentru stilul lui de muncă precis, care îi permitea să producă filmele într-un timp remarcabil de scurt. În 1966 și 1967, îi apar primele filme, *Vagabondul* și *Micul Haos*, produse de către Christoph Roser. Ca bărbat bisexual în spațiul public, Fassbinder făcea însuși parte dintr-un grup marginalizat, valorificându-și experiența prin artă. Tot în 1967, devine parte din *Action-Theater*, un colectiv de artiști teatrali pentru care și-a petrecut următorii ani din viață scriind numeroase piese de teatru, precum *Libertatea din Bremen* sau *Lacrimile amare ale Petrei von Kant*.

După desființarea *Action-Theater* un an mai târziu, Fassbinder a întemeiat, alături de mulți dintre foștii colegi, *Antiteatrul*. De fapt, acesta era un teatru mai mult sau mai puțin obișnuit, la care Fassbinder scria piesele și juca ocazional roluri, în care exista un ansamblu de actori și în care, ca în orice alt teatru, se montau spectacole. Și totuși, *Antiteatrul* era o formă puternică de protest împotriva teatrului ca instituție publică. Prin temele abordate și felul în care acestea se puneau în scenă – fără înfrumusețări, fiind adesea șocante – *Antiteatrul* era o reacție la subordonarea culturii față de necesitățile statului și a conformării la forme teatrale clasice, care, mai ales în perioada postbelică, păreau să fie reminiscențe ale unei lumi rigide pe care toți încercau să o uite. Fassbinder nu și-a abandonat nici pasiunea pentru cinematografie, fondând, în aceeași perioadă, *antitheater-X-film*, o firmă de producție de filme, în care jucau, în mare parte, tot actorii de la *Antiteatru*. La acest studio a fost produs și filmul *Katzelmacher*, care reprezintă primul mare succes comercial al lui Fassbinder.

Totuși, în 1971, atât *Antiteatrul* cât și *antitheater-X-film* se închid din cauza neregulilor fiscale, iar Fassbinder, ca director al ambelor instituții, preia responsabilitatea și daunele financiare substanțiale asupra sa. Următorii ani și-i petrece colaborând cu WDR (Westdeutscher Rundfunk), un canal de radio și televiziune, unde scrie scenarii și produce atât filme, cât și seriale. În paralel, continuă să producă filme și documentare independente sau în colaborare cu diferite studiouri. Chiar dacă în Germania încă era privit critic pentru munca sa, în străinătate a fost remarcat și apreciat pentru stilul său direct. Cea mai mare producție a sa, *Disperare – o călătorie spre lumină* (1977), a fost invitată la Festivalul de Film de la Cannes și a primit diverse alte premii. În 1982, în timp ce lucra la un nou proiect, Fassbinder a fost găsit fără suflare în locuința lui, după o supradoză accidentală. Pentru a-i duce moștenirea mai departe, părinții lui au pus bazele unei fundații cu numele său, care se ocupă până în prezent cu arhivarea operei lui.

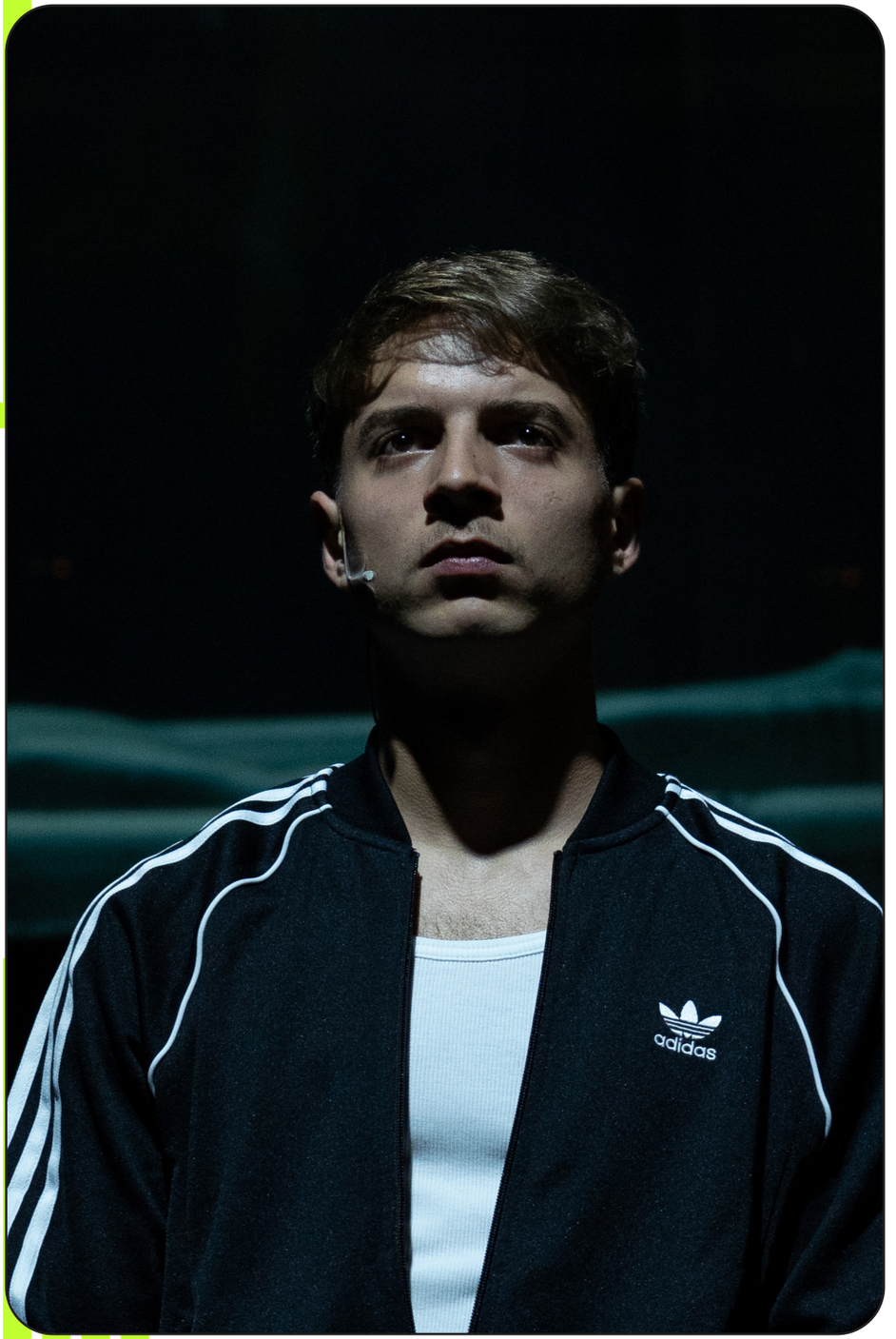
* * * * *

Trăiești într-un oraș mic, genul în care toți se cunosc între ei și unde nicio faptă nu rămâne neobservată. Situația orașului e deplorabilă. Deși au trecut câțiva ani de la război, economia nu și-a revenit complet, oamenii sunt încă marcați de evenimentele istorice, deși unii dintre ei nu le-au experimentat direct.

În mare, ți se pare că lucrurile merg prost și la nivel național și la nivel personal: salariul tău e mic, te paște șomajul, orașul și locuința ta sunt urâte și sărăcăcioase și nici relația ta nu funcționează. Și asta nu doar pentru tine, ci cam toți prietenii tăi se regăsesc în aceeași situație. Unii visează la cum se vor muta în alte orașe și-și vor face o carieră în muzică, alții se complac, dar cumva ajungeți să vă întâlniți toți în fiecare seară la barul din centrul orașului. Zilele trec pe lângă voi până când, din neant, se zvonește că la fabrica de pungi din oraș s-a angajat un străin. Un italian, cică.

Nu l-ai văzut încă, dar se zvonește că ar fi negru, că are obiceiuri ciudate, că nu se spală, că agresează femeile din oraș și nici măcar nu vă vorbește limba. Încă dinainte de a da ochii cu el, oamenii din jurul tău sunt convinși că este un criminal și, mai mult decât atât, că este un criminal care a mai și venit să vă fure locurile de muncă. Treptat, acest individ devine cauza tuturor problemelor din oraș. Oamenii sunt convinși că din cauza lui nu funcționează nimic, iar, după ce dați ochii cu el într-o seară, situația devine și mai tensionată. Ție nu ți s-a părut că străinul ar fi rău în vreun fel, nici măcar nu vorbea limba atât de rău.

Și totuși, prietenii tăi încearcă să se organizeze împotriva acestui nou-venit. Ce vei face? Nu ai nimic contra străinului, dar cine nu e cu prietenii tăi, e împotriva lor. Îți dorești asta? Dorești să iei partea străinului și să fii la fel de exclus social ca el? Sau vei alege să nu te amesteci și să fii un fel de martor obiectiv? Dar oare martorii nu sunt și ei complici?



Kleines Theaterwörterbuch

Wenn du einen Theatersaal betrittst oder über eine Vorstellung diskutierst, können dir einige Grundbegriffe helfen, das Geschehen auf der Bühne besser zu verstehen.

Eine **Figur** ist die Identität, die ein Schauspieler erschafft und darstellt. Eine Hauptfigur wird auch **Protagonist** genannt; die Figur, die ihm widersteht, wird **Antagonist** genannt. Zwischen ihnen entsteht in der Regel ein **Konflikt**, der die Geschichte vorantreibt und das Publikum aufmerksam hält.

Figuren kommunizieren in der Regel durch **Dialoge**, manchmal können sie sich aber auch durch **Monologe** ausdrücken. Ist der Monolog lang und steht die Figur, die ihn ausspricht, alleine auf der Bühne, dann nennt man ihn **Soliloquium**. Selbst wenn es den Anschein hat, dass die Figuren uns alles klar sagen, gibt es immer auch einen **Subtext**: die heimlichen Gedanken, die sich hinter den Worten verstecken und die nicht explizit mitgeteilt werden, sondern durch die Änderung der Tonalität, Pausen und Gebärden zu verstehen sind.

Im Theater erreichen die Geschichten immer eine **Klimax**, einen Höhepunkt. Dieser stellt den Moment der größten Spannung dar, nach dem sich alles zu klären beginnt. Alles, was auf der Bühne gezeigt wird, findet auch in einem bestimmten **Kontext** statt: in einer geschichtlichen Epoche, einer Kultur und einem sozialen Umfeld. Aus diesem Kontext und aus den Beziehungen zwischen den Figuren entwickeln sich auch die **Themen** der Vorstellung, die Ideen über das Leben und die Welt, wie Liebe, Freiheit, Freundschaft, Angst, Krieg usw.

Eine Vorstellung hat auch eine bestimmte **Atmosphäre**, das heißt die allgemeine Emotion, die du beim Zuschauen empfindest. Diese kann beispielsweise spannend, mysteriös, spielerisch oder romantisch sein. Eine Szene kann auch dramatische Spannung enthalten, also die Art von Spannung, die dich aufregt.

Die gesamte Vorstellung steht unter dem Zeichen einer Konvention, welche als **die vierte Wand** bekannt ist. Dabei handelt es sich um eine unsichtbare Barriere zwischen Bühne und Publikum. Solange diese Konvention eingehalten wird, siehst du dir das Leben der Figuren wie durch eine durchsichtige Wand an. Wenn die Konvention „gebrochen" wird, spricht dich der Schauspieler direkt an und du wirst Teil der Aufführung.

Theater = der Ort, an dem Geschichten lebendig werden. Es ist eine Kunstform, die aus Menschen besteht und für Menschen gedacht ist. Sie lebt von Emotionen und Begegnungen. Auf der Bühne verwandeln Schauspieler Worte in Gesten, Ideen in Emotionen und Realität in Traum. Das Theater ist gleichzeitig ein Spiegel und ein Fenster: ein Spiegel, in dem wir unsere Welt sehen können, und ein Fenster, durch das wir imaginäre Welten entdecken können, in denen alles möglich ist. Es geht nicht nur um eine Aufführung, sondern auch um eine Begegnung: zwischen den Schauspielern und dem Publikum, zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart, zwischen Gedanken und Gefühlen. Jede Aufführung ist einzigartig, da sie sich aus der Energie der Menschen auf der Bühne und im Saal entwickelt. Das Theater bringt uns zum Lachen, zum Weinen und zum Denken. Es lehrt uns, die Welt genauer zu betrachten und sie ein wenig besser zu verstehen.

Theater in der Moderne = eine Theaterart, die traditionelle Formen hinterfragt und nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen sucht. Anstelle idealer Figuren und klar abgegrenzter Konflikte bringt das moderne Theater oft widersprüchliche Figuren, eine realitätsnähere Sprache, weniger starre Strukturen und Themen, die mit den Ängsten des modernen Menschen verbunden sind: Einsamkeit, Entfremdung, Freiheit, Identität, Kommunikationsschwierigkeiten. In vielen Fällen liegt der Schwerpunkt nicht nur auf der Geschichte, sondern auch darauf, wie diese szenisch aufgebaut ist.

Komödie = ist die Kunst, das Chaos des Lebens in Momente des Lachens zu verwandeln, die uns näher zusammenbringen und uns helfen, leichter zu atmen. Mit anderen Worten, die Komödie ist nicht nur ein Mittel zur Unterhaltung, sondern ein wesentliches Instrument, mit dem die Gesellschaft ihre Normen analysieren und neu kalibrieren kann, indem sie eine Möglichkeit zur sozialen Wiedereingliederung des Individuums und zur Kritik an sozialen Konventionen bietet. Die Komödie ermöglicht durch ihre duale Natur – unterhaltsam, aber auch tiefgründig – eine detaillierte Untersuchung der menschlichen Existenz und hebt die Ironien und Absurditäten des Lebens hervor.

Drama = eine Form des dramatischen Genres, die starke Konflikte, angespannte Beziehungen und komplexe, realitätsnahe Lebenssituationen darstellt. Die Figuren stehen oft vor schwierigen Entscheidungen, inneren Krisen oder sozialen und familiären Problemen, wobei der Schwerpunkt auf Emotionen, Änderungen und den Folgen ihrer

Entscheidungen liegt. Im Gegensatz zur Komödie zielt das Drama nicht in erster Linie auf den komischen Effekt ab, und im Gegensatz zur Tragödie setzt es nicht unbedingt ein verhängnisvolles Schicksal oder ein tragisches Ende voraus. Im Theater lädt das Drama den Zuschauer dazu ein, über menschliches Verhalten, zwischenmenschliche Beziehungen und die Art und Weise, wie wir in Extremsituationen reagieren, nachzudenken.

Tragödie = eine Gattung des Dramas, in der die Konflikte tiefgreifend sind, die Spannung stark ist und die Handlung in der Regel zu einem schmerzhaften, unumkehrbaren oder katastrophalen Ende führt. Die Figuren stehen vor extremen Entscheidungen und Kräften, die sie überfordern: Schicksal, Macht, gesellschaftliche Gesetze usw. Oft verfügt die Hauptfigur über eine große innere Stärke, doch gerade diese Intensität kann sie in den Untergang treiben. Die Tragödie beschäftigt sich nicht nur mit dem Leiden eines Einzelnen, sondern beleuchtet grundlegende Fragen nach Freiheit, Schuld, Verantwortung, Gerechtigkeit, Wahrheit und der menschlichen Existenz. Im Theater ruft die Tragödie starke Emotionen hervor und lädt den Zuschauer dazu ein, über die Grenzen des Menschen und die Folgen seiner Entscheidungen nachzudenken.

Theatervorstellung = Eine Vorstellung bedeutet mehr als die Schauspieler. Hinter ihr steckt ein ganzes Team.

Der **Regisseur** koordiniert den Inszenierungsprozess und bringt seine künstlerische Perspektive ein. Der **Bühnenausstatter** konstruiert das visuelle Universum: die Bühnenelemente, die Requisiten und den Spielraum. Der **Licht-Designer** schafft Atmosphäre durch Lichtintensität, Farben und Schatten. Der **Sound-Designer** kümmert sich um die Musik und die Klangeffekte, die ebenfalls die Atmosphäre beeinflussen. Der **Kostümdesigner** definiert die Epoche, in der die Handlung spielt, den sozialen Status und die Persönlichkeit der Figuren. Das Team für **Maske und Haare** verwandelt die Schauspieler schließlich in ihre Figuren. Zudem kommt noch der **Text**, den die Schauspieler aussprechen. Jede Rolle ist wichtig. Zusammen, schaffen diese Elemente das Geschehen auf der Bühne.

Die Vorstellung: Schauspieler + Publikum + Bühne + Licht + Musik + Text. Anders als im Film lebt das Theater im „Hier und Jetzt" und jeder Abend ist einzigartig.

Bühne = der Raum, in dem die Aufführung stattfindet; der Ort, an dem alles zum Leben erwacht, aber ihre Form verändert das Erlebnis radikal. Auf der italienischen Bühne sitzt das Publikum vorne und schaut wie durch ein Fenster zu. In der **elisabethanischen Zeit** unterschied sich die Bühne von der modernen Bühne. Es gab keinen Vorhang, keine Scheinwerfer und keine realistischen Kulissen. Die Bühne war eine rechteckige Plattform, die bis in die Mitte des Publikums gelangte. Die Schauspieler waren auf drei Seiten von Zuschauern umgeben.

Kulissen = Der für das Publikum unsichtbare Raum, in dem sich die Schauspieler vorbereiten.

Schauspiel = alles, was mit der Verkörperung einer Figur durch einen Schauspieler zu tun hat: Stimme, Bewegung, Gesichtsausdrücke, Rhythmus und Energie. Die Schauspieler bringen die Figuren zum Leben und stellen eine direkte Beziehung zum Publikum her.

Schauspieler = die Person, die eine Figur verkörpert. Dies beschränkt sich nicht nur auf das Aussprechen von Repliken, sondern bedeutet, den Text in eine lebendige, emotionale und bedeutungsvolle Erfahrung zu verwandeln. Durch seine Stimme, seinen Körper, seine Ausdrücke, seinen Blick und seine Energie ist der Schauspieler die Brücke zwischen der Geschichte und dem Publikum.

Figur = Die fiktionale Identität, die ein Schauspieler verkörpert.

Stimme = eines der wichtigsten Instrumente des Schauspielers. Ein Schauspieler kann die Tonhöhe seiner Stimme verändern, den Sprechrhythmus verlangsamen, laut oder leise sprechen. Er kann bestimmte Wörter betonen, bedeutungsvolle Pausen einlegen oder seine Tonalität ändern, um unterschiedliche Emotionen auszudrücken. Eine gut projizierte Stimme kann den gesamten Theatersaal füllen. Die Klarheit und die Intonation sichern, dass das Publikum die Repliken nicht nur hört, sondern auch versteht und emotional darauf reagiert.

Genauso wie die Stimme Gefühle durch Klang ausdrückt, tut dies die Bewegung durch ihre Bildlichkeit.

Bewegung = Ein Schauspieler kann vieles durch seine Körpersprache ausdrücken. Durch seine Haltung, seine Gebärden und seinen Blick. Manchmal sagt ein Gesichtsausdruck mehr als eine ganze Replik. Gesten tragen zur Identitätsstiftung der Figur bei. Die Bewegung kann realistisch oder stilisiert sein, beispielsweise in Form eines Tanzes oder einer Slow-Motion-Sequenz. Sie verleiht der Vorstellung Dynamik und Ausdruckskraft.

Regie = künstlerische Koordination einer Aufführung.

Regisseur = Person, die für die künstlerische Vision der Aufführung verantwortlich ist; koordiniert die gesamte Aufführung: Interpretation des Textes, Bewegungen der Schauspieler, Rhythmus und endgültige Botschaft; ist der „Trainer" des Schauspielerteams und der „Architekt" der gesamten Aufführung.

Bühnenbild = Kulisse, Requisiten, Raum; definiert den Ort und die Atmosphäre der Geschichte; kann realistisch (ein Zimmer in einer Wohnung) oder symbolisch (ein leerer Raum, einige suggestive Elemente) sein; schafft das visuelle und emotionale Universum der Aufführung.

Bühnenausstatter = die Person, die die Kulissen, Kostüme, Beleuchtung oder Töne entwirft.

Choreografie = speziell für eine Aufführung entworfene Tanzbewegungen und -schritte.

Choreograf = der Künstler, der durch Bewegung Geschichten erzählt; in Zusammenarbeit mit dem Regisseur, dem Bühnenbildner, den Schauspielern usw. schafft der Choreograf die visuelle Harmonie der Aufführung, eine Sprache ohne Worte, aber voller Bedeutung.

Licht = Atmosphäre, Fokus, Symbole; zeigt, wohin man schauen soll, verändert die Emotion einer Szene, kann Zeit und Raum schaffen (Tag/Nacht, warm/kalt, magisch/realistisch).

Ton = Musik, Effekte, Atmosphäre; kann Emotionen verstärken, Veränderungen markieren oder Realismus suggerieren.

Kostüme = Kleidung und Accessoires der Figuren; zeigen die historische Zeit, den sozialen Status, die Persönlichkeit und die Entwicklung der Figur.

Maske und Frisur = verwandeln den Schauspieler; verstärken die Charakterisierung der Figur (z. B. Falten für einen alten Mann, spezielle Farben für fantastische Figuren); können realistisch oder stilisiert sein.

Requisiten = Gegenstände, die von den Schauspielern während der Aufführung verwendet werden (ein Buch, eine Waffe, ein Telefon); sie können funktional (tatsächlich verwendet) oder symbolisch sein.

Dramaturgie = die „unsichtbare Architektur" der Aufführung; die Geschichte, die Konflikte, die Figuren, aber auch die Art und Weise, wie alles zusammengebracht wird.

Dramatiker = Autor des Theatertextes.

Theaterstück = der schriftliche Text, der der Aufführung zugrunde liegt; aber das Stück ist nur der Anfang; durch Regie, Schauspieler und Bühnenbild wird der Text lebendig und vollständig.

Nebentext = sind die vom Autor im Text eines Theaterstücks enthaltenen Anweisungen, die das Bühnengeschehen jenseits der Dialoge erläutern. Sie beschreiben den Schauplatz, die Bewegungen der Schauspieler, den Tonfall einer Zeile, die Atmosphäre einer Szene usw. Der Nebentext ist somit der unsichtbare Leitfaden der Aufführung: Er wird nicht auf der Bühne gesprochen, hilft aber Regisseuren und Schauspielern, die Geschichte zum Leben zu erwecken.

Zuschauer = nicht nur „derjenige, der zusieht"; der Zuschauer beeinflusst die Aufführung durch seine Reaktionen wie Lachen, Stille, Applaus; deshalb ist jede Aufführung einzigartig.

Applaus = das Live-Like des Theaters. Der Applaus schließt den Kreis zwischen Schauspielern und Publikum und zeigt, dass die Energie der Bühne ihr Ziel erreicht hat.



Mini-dicționar de teatru

Când intri într-o sală de teatru sau începi să discuți despre un spectacol, sunt câțiva termeni de bază care te ajută să înțelegi mai bine ce se întâmplă pe scenă.

Un **personaj** este identitatea pe care actorul o creează și o interpretează. Personajul principal al poveștii se numește **protagonist**, iar cel care i se opune este **antagonistul**. Între ei apare de obicei **conflictul**, acea tensiune care face povestea să înainteze și care ține publicul atent.

Personajele comunică prin **dialog**, dar uneori un actor poate să vorbească singur într-un **monolog**. Dacă monologul e lung și personajul e singur pe scenă, se numește **solilocviu**. Chiar și atunci când par să spună totul, există mereu un **subtext** – gândurile și intențiile ascunse, pe care nu le exprimă direct, dar pe care le simți prin ton, pauze sau gesturi.

Poveștile teatrale ajung mereu la un **climax**, adică la punctul culminant, care este acel moment de maximă intensitate, după care lucrurile încep să se limpezească. Tot ce se întâmplă are loc într-un anumit context: o epocă istorică, un loc, o cultură, o situație socială. Din acest context și din relațiile dintre personaje se nasc **temele** spectacolului, marile idei despre viață și lume, precum iubirea, libertatea, prietenia, frica, războiul etc.

Un spectacol are și o **atmosferă**, adică emoția generală pe care o simți și care poate fi tensionată, misterioasă, jucăușă sau romantică. Într-o scenă poate exista și tensiune dramatică, acel suspans care te face să stai cu sufletul la gură.

Întreaga poveste e spusă sub „semnul" unei convenții numite **al patrulea perete**. Este bariera invizibilă dintre scenă și public. Dacă e păstrată, ai impresia că privești printr-o fereastră în viața personajelor. Dacă e „spartă", actorul îți vorbește direct și tu devii parte din joc.

Teatru = locul unde poveștile prind viață. Este o artă vie, făcută din și pentru oameni, emoții și întâlniri. Pe scenă, actorii transformă cuvintele în gesturi, ideile în trăiri și realitatea în vis. Teatrul este, în același timp, oglindă și fereastră: o oglindă în care vedem lumea în care trăim și o fereastră spre lumi imaginare, în care totul e posibil. Nu e doar un spectacol ci și o întâlnire: între actori și public, între trecut și prezent, între gând și emoție. Fiecare reprezentație e unică, pentru că se naște din energia oamenilor care sunt acolo, în acel moment. Teatrul ne face să râdem, să plângem, să gândim. Ne învață să privim mai atent lumea și să o înțelegem un pic mai bine.

Teatru în perioada modernă = tip de teatru care pune sub semnul întrebării formele tradiționale și caută expresii artistice noi. În locul personajelor ideale și al conflictelor foarte clar delimitate, teatrul modern aduce adesea personaje contradictorii, limbaj mai apropiat de realitate, structuri mai puțin rigide și teme legate de neliniștile omului modern: singurătate, alienare, libertate, identitate, dificultatea comunicării. În multe cazuri, accentul nu cade doar pe poveste, ci și pe felul în care aceasta este construită scenic.

Comedia = este arta de a transforma haosul vieții în momente de râs care ne apropie și ne ajută să respirăm mai ușor. Altfel spus, comedia nu este un simplu vehicul de divertisment, ci un instrument esențial prin care societatea își poate analiza și recalibra normele, oferind o oportunitate de reintegrare socială a individului și de critică a convențiilor sociale. Comedia, prin natura sa dual - plăcută, dar și profundă - facilitează o examinare detaliată a condiției umane, evidențiind ironiile și absurdităților vieții sociale.

Drama = specie a genului dramatic care prezintă conflicte puternice, relații tensionate și situații de viață complexe, apropiate de realitate, de viața reală. Personajele se confruntă adesea cu alegeri dificile, crize interioare sau probleme sociale și familiale, iar accentul cade pe emoții, transformare și consecințele deciziilor lor. Spre deosebire de comedie, drama nu urmărește în primul rând efectul comic, iar spre deosebire de tragedie, nu presupune neapărat un destin fatal sau un final tragic. În teatru, drama invită spectatorul să reflecteze asupra comportamentului uman, a relațiilor dintre oameni și a felului în care reacționăm în situații-limită.

Tragedia = specie a genului dramatic în care conflictele sunt profunde, tensiunea este puternică, iar acțiunea conduce, de regulă, spre un final dureros, ireversibil sau catastrofal. Personajele sunt puse în fața unor alegeri limită și a unor forțe care le depășesc: destinul, puterea, legile societății etc. De multe ori, personajul principal are o mare forță interioară, dar tocmai această intensitate îl poate conduce spre prăbușire. Tragedia nu urmărește doar suferința unui individ, ci pune în lumină întrebări esențiale despre libertate, vină, responsabilitate, dreptate, adevăr și condiția umană. În teatru, tragedia provoacă emoții puternice și îl invită pe spectator să reflecteze asupra limitelor omului și asupra consecințelor alegerilor sale.

Spectacol de teatru = un spectacol înseamnă mai mult decât **actori**. În spate se află o întreagă echipă. **Regizorul** coordonează totul, are viziunea artistică. **Scenograful** construiește universul vizual: decor, recuzită, spațiu. **Designerul de lumini** creează atmosfera cu intensități, culori, umbre. **Designerul de sunet** adaugă muzică și efecte care completează emoțiile. **Designerul de costume** definește timpul istoric, statutul și personalitatea personajelor, iar **echipa de machiaj și coafură** transformă actorii. La toate acestea se adaugă și **textul** pe care actorii îl rostesc. Fiecare rol contează. Împreună fac ca povestea de pe scenă să se întâmple.

Momentul complet: actori + public + decor + lumini + sunet + text. Spre deosebire de film, teatrul trăiește doar „aici și acum" și fiecare seară este unică.

Scenă = spațiul unde se desfășoară spectacolul; locul unde totul prinde viață, dar forma ei schimbă radical experiența. În **scena italiană**, publicul stă în față și privește ca printr-o fereastră.

Culise = spațiul ascuns, în spatele scenei, unde actorii se pregătesc.

Actoria = tot ce ține de interpretarea actorilor: voce, mișcare, gesturi, expresii, ritm, energie; actorii aduc la viață personajele și creează legătura directă cu publicul.

Actor = persoana care dă viață unui personaj; acesta nu se limitează doar la a rosti replici, ci transformă textul scris într-o experiență vie, emoționantă și plină de sens; actorul este puntea dintre poveste și public, prin voce, corp, expresie, privire și energie.

Personaj = identitatea fictivă trăită de actor.

Voce = unul dintre cele mai puternice instrumente ale actorului. Un actor poate ridica sau coborî vocea, poate accelera sau încetini ritmul, poate vorbi tare sau în șoaptă. Poate accentua anumite cuvinte, poate face o pauză plină de sens, sau poate schimba tonul pentru a exprima emoții diferite. O voce bine proiectată umple sala. Claritatea și intonația fac ca replicile să fie nu doar auzite, ci și înțelese și simțite.

Dacă vocea transmite emoții prin sunet, mișcarea o face prin imagine.

Mișcare = Un actor transmite multe prin limbajul corporal, respectiv cum stă, cum se mișcă, cum privește. O simplă expresie facială poate spune mai mult decât o replică. Gesturile dau identitate personajului. Mișcarea poate fi realistă, dar și stilizată, precum un dans, o secvență în slow-motion, etc. Toate dau dinamism și expresivitate spectacolului.

Regia = coordonarea artistică a unui spectacol.

Regizor = persoana responsabilă cu viziunea artistică a spectacolului; coordonează întregul spectacol: interpretarea textului, mișcările actorilor, ritmul și mesajul final; este „antrenorul" echipei de actori și „arhitectul" întregului spectacol.

Scenografia = decor, recuzită, spațiu; definește locul și atmosfera poveștii; poate fi realistă (o cameră de apartament) sau simbolică (un spațiu gol, câteva elemente sugestive); construiește universul vizual și emoțional al spectacolului.

Scenograf = persoana care concepe decorurile, costumele, luminile sau sunetele.

Coregrafia = mișcările și pașii de dans concepuți special pentru un spectacol.

Coregraf = artistul care spune povești prin mișcare; lucrând alături de regizor, scenograf, actori etc, coregraful construiește armonia vizuală a spectacolului, un limbaj fără cuvinte, dar plin de sens.

Lumina = atmosferă, focus, simboluri; arată unde să privești, schimbă emoția unei scene, pot crea timp și spațiu (zi/noapte, cald/rece, magic/realist).

Sunetul = muzică, efecte, atmosferă; poate amplifica emoțiile, marca schimbări sau adăuga realism.

Costumul = hainele și accesoriile personajelor; arată timpul istoric, statutul social, personalitatea și evoluția personajului.

Machiaj și coafură = transformă actorul; întăresc caracterizarea personajului (spre exemplu riduri pentru un bătrân, culori speciale pentru personaje fantastice); pot fi realiste sau stilizate.

Recuzită = obiecte folosite de actori în timpul spectacolului (o carte, o armă, un telefon); pot fi funcționale (se folosesc efectiv) sau simbolice.

Dramaturgie = „arhitectura invizibilă" a spectacolului; povestea, conflictele, personajele, dar și felul cum sunt așezate toate împreună.

Dramaturg = autorul textului de teatru.

Piesă de teatru = textul scris care stă la baza spectacolului; dar piesa e doar începutul; prin regie, actori și scenografie textul devine viu și complet.

Didascalie = indicațiile scrise de autor în textul unei piese de teatru pentru a explica ce se întâmplă pe scenă dincolo de replicile personajelor. Ele pot descrie locul acțiunii, mișcarea actorilor, tonul unei replici, atmosfera unei scene etc. Astfel, didascalia este ghidul invizibil al spectacolului: nu este rostită pe scenă, dar îi ajută pe regizori și actori să înțeleagă cum trebuie să prindă viață povestea.

Spectator = nu e doar „cel care se uită"; spectatorul influențează spectacolul prin reacțiile sale, precum râs, liniște, aplauze; de aceea, fiecare reprezentație e unică.

Aplauze = like-ul live al teatrului; aplauzele închid cercul dintre actori și public și arată că energia scenei a ajuns unde trebuie.



Ein paar interessante Fakten über das moderne Theater

1. Das moderne Theater entstand nicht nur, um neue Geschichten zu erfinden, sondern auch, um alte Regeln zu brechen. Viele Theatermacher zu Beginn des 20. Jahrhunderts lehnten sich gegen das allzu „brave" Theater und die zu starren Theaterkonventionen auf, die die neue Welt, in der sie lebten, nicht mehr widerspiegelten. Deshalb begannen sie, nach neuen, freieren, seltsameren und intensiveren Themen, Formen und szenischen Sprachen zu suchen.

2. Eine der großen Ideen des modernen Theaters ist, dass eine Aufführung nicht nur eine Geschichte erzählen muss, sondern auch eine Frage stellen, provozieren, beunruhigen oder die Art und Weise verändern kann, wie wir die Welt betrachten.

3. Im modernen Theater ist der gewöhnliche Mensch auf die Bühne getreten und wurde genauso wichtig wie der Held. Auf der Bühne tauchten immer häufiger Familienkonflikte, innere Krisen, soziale Probleme und Fragen der Identität auf.

4. Eine der großen Herausforderungen des modernen Theaters bestand darin, das Publikum vom bloßen Zuschauer zum Mitdenker zu machen. Viele moderne Stücke bieten keine vorgefertigte Bedeutung oder Erklärung, sondern fordern das Publikum auf, diese zu ergänzen und zu interpretieren.

5. Im modernen Theater wurde der Regisseur nach und nach zu einer der wichtigsten Figuren der Aufführung. Früher lag der Schwerpunkt vor allem auf dem Text und den Schauspielern; dann begannen die Regisseure, die Aufführung als ein einheitliches Ganzes zu betrachten: Text, Schauspiel, Licht, Raum, Rhythmus, Bewegung.

6. Das moderne Theater hat nicht nur eine einzige Form – es kann realistisch, symbolisch, expressionistisch, episch, absurd oder experimentell sein, denn manche Künstler wollten mehr Realismus, andere mehr Symbolik, wieder andere bevorzugten Verzerrung, Übertreibung oder den Bruch mit Konventionen.

7. Im modernen Theater hat das Bühnenbild allmählich aufgehört, nur ein schöner Hintergrund zu sein, und ist zu einem aktiven Bestandteil der Bedeutung der Aufführung geworden. Einige moderne Bühnenbildner haben das Theater nicht durch aufwendigere, sondern durch einfachere Bühnenbilder verändert. Adolphe Appia und Gordon Craig gehörten zu den ersten Künstlern, die sagten, dass das Bühnenbild nicht

die Realität kopieren, sondern dem Schauspieler helfen und einen lebendigen Raum schaffen soll… manchmal können eine Treppe, eine Plattform und ein gut durchdachtes Licht mehr aussagen als ein riesiges Bühnenbild.

8. Mit der modernen Beleuchtung begann man, den Saal während der Vorstellung zu verdunkeln. Heute erscheint uns das selbstverständlich, doch diese Veränderung hat die Art und Weise, wie sich das Publikum auf die Bühne konzentriert, radikal verändert… das Licht ist zu einem echten künstlerischen Instrument geworden. Es hat nicht mehr nur die Aufgabe, die Bühne sichtbar zu machen, sondern kann Spannung, Geheimnis, Intimität oder Unruhe erzeugen.

9. Eine der wichtigsten Ideen, die das moderne Theater übernommen hat, ist, dass eine Aufführung nicht nur aus auf der Bühne gesprochenem Text besteht, sondern aus der lebendigen Begegnung zwischen Körper, Raum, Licht, Rhythmus und Publikum… Antonin Artaud hat das moderne Theater durch die Idee beeinflusst, dass Körper, Klang und Licht manchmal mehr sagen können als der Text.

10. Stanislawski hat nicht nur die Art und Weise verändert, wie Schauspieler spielen, sondern auch die Art und Weise, wie das Publikum die szenische Wahrheit wahrnimmt. Er bestand darauf, dass der Schauspieler die Umstände und die innere Logik der Figur tiefgreifend versteht.

11. Jerzy Grotowski reduzierte das Theater auf das Wesentliche: den Schauspieler und den Zuschauer. Er war der Ansicht, dass dies die Elemente sind, ohne die das Theater nicht wirklich existieren kann, und Peter Brook wurde auch für die Idee berühmt, dass Theater fast überall beginnen kann: Es reicht aus, wenn jemand einen leeren Raum durchquert und ein anderer ihn dabei beobachtet. Diese Sichtweise hat die Art und Weise verändert, wie viele Künstler die Bühne verstanden haben.

12. Einige moderne Theaterstücke wurden geradezu geschaffen, um dich daran zu erinnern, dass du im Theater bist. Bertolt Brecht wollte nicht, dass das Publikum emotional völlig in den Bann gezogen wird, sondern dass es auch klar bei Verstand bleibt und in der Lage ist, das Gesehene kritisch zu hinterfragen.

13. Einige moderne Stücke setzen bewusst technische Mittel in Szene – sichtbare Bühnenbildwechsel, Projektionen, Kommentare –, gerade um nicht zu verbergen, dass Theater eine Konvention ist.

* * * * *

14. Rainer Werner Fassbinder hatte eine sehr kurze, aber sehr produktive Karriere. Obwohl er vor seinem 40. Geburtstag starb, schuf er 19 Theaterstücke, 40 Filme und zwei Serien. Seine Produktivität stellt eine „Anomalie" der europäischen Nachkriegskultur dar.

15. Er war nicht nur Dramatiker, sondern ein vollständiger Künstler: Autor, Filmemacher, Schauspieler und Produzent. Diese Vielseitigkeit ist eine seiner Stärken: Theater und Film greifen bei ihm tief ineinander, und sein Schreiben zeichnet sich durch visuelle Präzision und hohe Spannung aus.

16. Er hat das *Antitheater* gegründet, das sich nicht gegen das Theater als Kunstform richtete, sondern ein künstlerisches Kollektiv darstellte, das einen ästhetischen und politischen Aufstand gegen die zeitgenössischen bürgerlichen Theaterkonventionen anstrebte. So inszenierte das Theater beispielsweise Texte literarischer Klassiker auf neue Art und Weise.

WAS BEDEUTET ALL DAS?

Zunächst einmal, dass das Theater nichts „Feststehendes" ist, das immer gleich bleibt. Es verändert sich mit der Welt, mit den Fragen der Menschen und mit der Art und Weise, wie jede Epoche ihre eigene Sprache sucht.

Das bedeutet auch, dass es beim Theater nicht nur darum geht, eine Geschichte von Anfang bis Ende zu erzählen. Eine Aufführung kann Fragen aufwerfen, Unruhe stiften, dich dazu herausfordern, Dinge zu bemerken, die du sonst nicht sehen würdest, oder dich dazu bringen, die Welt anders zu betrachten als vor dem Betreten des Saals.

Es bedeutet auch, dass Theater nicht nur durch den Text entsteht. Das Bühnenbild, die Kostüme, das Licht, der Körper des Schauspielers, der Rhythmus, der Ton und der Raum werden zu Elementen, die ebenso stark Bedeutung vermitteln wie die Dialoge.

Theater ist nicht nur „Literatur auf der Bühne", sondern eine lebendige Erfahrung. Man muss nicht alles auf Anhieb verstehen und auch nicht immer nach einer einzigen richtigen Antwort suchen. Manchmal ist es wichtiger zu beobachten, welche Frage dir im Gedächtnis bleibt, welches Bild dich verfolgt, welche Figur dich beunruhigt oder in welchem Moment du das Gefühl hast, dass die Vorstellung auch von dir handelt.

Mini-curiozități de teatru în epoca modernă

1. Teatrul modern nu a apărut doar pentru a inventa povești noi, ci și pentru a strica regulile vechi. Mulți creatori de la începutul secolului XX s-au revoltat împotriva teatrului prea „cuminte" și a convențiilor teatrale prea rigide, care nu mai exprimau lumea nouă în care trăiau. De aceea au început să caute teme, forme și limbaje scenice noi, mai libere, mai ciudate și mai intense.

2. Una dintre marile idei ale teatrului modern este că un spectacol nu trebuie doar să spună o poveste, ci poate și să pună o întrebare, să provoace, să neliniștească sau să schimbe felul în care privim lumea.

3. În teatrul modern, omul obișnuit a urcat pe scenă și a devenit la fel de important ca eroul. Pe scenă au început să apară tot mai mult conflicte de familie, crize interioare, probleme sociale și întrebări despre identitate.

4. Unul dintre marile pariuri ale teatrului modern a fost să transforme publicul din simplu privitor în partener de gândire. Multe spectacole moderne nu oferă un sens/o explicație gata proiectată, ci cer publicului să completeze și să interpreteze.

5. În teatrul modern, regizorul a devenit, treptat, una dintre cele mai importante figuri ale spectacolului. Înainte, accentul cădea mai ales pe text și pe actori; apoi, regizorii au început să gândească spectacolul ca pe un tot unitar: text, joc actoricesc, lumină, spațiu, ritm, mișcare.

6. Teatrul modern nu are o singură formă – poate fi realist, simbolic, expresionist, epic, absurd sau experimental, pentru că unii artiști au vrut mai mult realism, alții mai mult simbol, alții au preferat deformarea, exagerarea sau ruptura de convenții.

7. În teatrul modern, decorul a încetat treptat să fie doar un fundal frumos și a devenit o parte activă a sensului spectacolului. Unii scenografi moderni au schimbat teatrul nu prin decoruri mai bogate, ci prin decoruri mai simple. Adolphe Appia și Gordon Craig au fost printre primii artiști care au spus că decorul nu trebuie să copieze realitatea, ci să ajute actorul și să construiască un spațiu viu…uneori, o scară, o platformă și o lumină bine gândită pot spune mai mult decât un decor uriaș.

8. Odată cu iluminatul modern, sala a început să fie întunecată în timpul spectacolului. Astăzi ni se pare firesc, dar această schimbare a modificat radical felul în care publicul se concentrează asupra scenei… lumina a devenit un adevărat instrument artistic. Ea nu mai are doar rolul de a face scena vizibilă, ci poate crea tensiune, mister, intimitate sau neliniște.

9. Una dintre cele mai importante idei moștenite din teatrul modern este că un spectacol nu înseamnă doar text spus pe scenă, ci întâlnirea vie dintre corp, spațiu, lumină, ritm și public… Antonin Artaud a influențat teatrul modern prin ideea că uneori corpul, sunetul și lumina pot spune mai mult decât textul.

10. Stanislavski nu a schimbat doar felul în care actorii joacă, ci și felul în care publicul percepe adevărul scenic. El a insistat ca actorul să înțeleagă profund circumstanțele și logica interioară a personajului.

11. Jerzy Grotowski a redus teatrul la esențial: actorul și spectatorul. El considera că acestea sunt elementele fără de care teatrul nu poate exista cu adevărat, iar Peter Brook a devenit celebru și pentru ideea că teatrul poate începe aproape oriunde: e suficient ca cineva să traverseze un spațiu gol și altcineva să-l privească. Această viziune a schimbat felul în care mulți artiști au înțeles scena.

12. Unele spectacole moderne au fost create tocmai ca să te facă să nu uiți că ești la teatru. Bertolt Brecht nu voia ca publicul să fie complet absorbit emoțional, ci să rămână și lucid, capabil să gândească critic ceea ce vede.

13. Unele spectacole moderne folosesc intenționat afișarea mijloacelor tehnice – schimbări de decor la vedere, proiecții, comentarii – tocmai pentru a nu ascunde faptul că teatrul este o convenție.

* * * * *



14. Rainer Werner Fassbinder a avut o carieră fulgerătoare și uluitor de prolifică. Deși a murit înainte să împlinească 40 de ani, a scris 19 piese de teatru, a realizat 40 de lungmetraje și două mari seriale de televiziune. Productivitatea lui este una dintre marile „anomalii" fascinante ale culturii europene postbelice.

15. Nu a fost doar dramaturg, ci un artist total: autor, cineast, actor și producător. Tocmai această mobilitate între arte îl face interesant; la Fassbinder, teatrul și filmul comunică puternic, iar scrisul lui are adesea o precizie vizuală și o tensiune foarte scenică.

16. A fondat mișcarea *Antitheater* (antiteatru), care nu însemna „împotriva teatrului" ci era un colectiv teatral radical cu o revoltă estetică și politică împotriva convențiilor teatrale burgheze ale vremii. Monta texte originale și versiuni neobișnuite ale clasicilor.

CE ÎNSEAMNĂ ASTA?

În primul rând, că teatrul nu este ceva „fix", care rămâne mereu la fel. El se schimbă odată cu lumea, cu întrebările oamenilor și cu felul în care fiecare epocă își caută propriul limbaj.

Asta mai înseamnă și că teatrul nu este doar despre „a spune o poveste" de la început până la sfârșit. Un spectacol poate să pună întrebări, să creeze neliniște, să te provoace să observi lucruri pe care altfel nu le-ai vedea sau să te facă să privești lumea altfel decât înainte de a intra în sală.

Mai înseamnă și că teatrul nu se construiește numai prin text. Decorul, costumul, lumina, corpul actorului, ritmul, sunetul și spațiul devin elemente care transmit sens la fel de puternic ca replicile.

Teatrul nu este doar „literatură pusă pe scenă", ci și o experiență vie. Nu trebuie să înțelegi totul din prima și nici să cauți mereu un singur răspuns corect. Uneori este mai important să observi ce întrebare îți rămâne, ce imagine te urmărește, ce personaj te incomodează sau în ce moment simți că spectacolul vorbește și despre tine.

WIE MAN SICH DIE VORSTELLUNG ANSCHAUEN SOLLTE

Schau dir die Vorstellung nicht nur als Geschichte an, sondern achte auch auf die Spannung, die sich vor deinen Augen immer weiter erhöht. In *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* ist nicht nur das Geschehen wichtig, sondern auch die Art und Weise wichtig, wie die Unzufriedenheit, der Frust und die Feindseligkeit von Szene zu Szene wachsen. Es kommt nicht zu einer plötzlichen „Explosion", sondern die Spannung baut sich kontinuierlich auf, bis sie nicht mehr zu ignorieren ist.

Betrachte die Gruppe als Kollektivfigur und nicht nur die einzelnen Personen. In dieser Vorstellung zählen die Figuren auch als Gruppe. Die Gemeinschaft bedeutet mehr als einige Leute, die nebeneinander sitzen. Beobachte, wer die Konflikte beginnt, wer sie weiterführt und wer sich nicht dazu äußert. Beobachte, wie sich Gerüchte verbreiten, wie Reaktionen von einer Person zur anderen weitergegeben werden und wie eine kollektive Meinung entsteht. Einer der wichtigsten Punkte der Vorstellung ist die Verwandlung individueller Haltungen in eine kollektive Meinung.

Achte auf die Sprache. Die Repliken wirken einfach, direkt, repetitiv und scharf. Gerade diese Unkompliziertheit macht sie stark. Sprache ist nicht nur ein Medium der Kommunikation, sondern auch ein Instrument der Exklusion und der Gewalt. Beobachte, wie die Gewalt zuerst verbal auftritt und sich dann physisch manifestiert.

Beobachte, wie der „Andere" konstruiert wird. Jorgos ist eine neue Figur in der Stadt und eine Projektionsfläche für die Ängste, Neugier, Lust oder Abweisung der anderen. In der Vorstellung geht es nicht nur um die Frage „Wer ist Jorgos?", sondern auch um die Frage „Warum wollen die anderen ihn als Bedrohung sehen?".

Achte außerdem auf die visuelle und akustische Dimension der Aufführung. Diese Elemente sind keine bloßen Begleiterscheinungen der Handlung, sondern tragen zur Schaffung der Atmosphäre und der Bedeutung bei. Beobachte, wie Bild, Ton, Licht und die Präsenz der Schauspieler zusammenwirken, um eine angespannte, fragile Bühnenwelt zu erschaffen, die stets kurz davorsteht, zu zerbrechen.

Urteile nicht vorschnell, sondern versuche, die Mechanismen zu verstehen. Wichtiger, als die Figuren schnell in „gut" und „böse" einzuteilen, ist es, zu beobachten, was ihre Reaktionen antreibt. Die Vorstellung vereinfacht die Dinge nicht, aber vielleicht macht es sie sichtbarer.

CUM SĂ PRIVEȘTI SPECTACOLUL?

Privește spectacolul nu doar ca pe o poveste, ci ca pe o tensiune care se construiește treptat sub ochii tăi. În *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire*, important nu este doar ce se întâmplă, ci felul în care, scenă după scenă, se acumulează neliniștea, disconfortul și ostilitatea. Spectacolul nu „explodează" dintr-odată, ci lasă tensiunea să crească lent, până când devine imposibil de ignorat.

Privește grupul ca pe un personaj colectiv; nu doar personajele luate separat. În acest spectacol, personajele nu există doar individual, ci și ca parte a unui mecanism colectiv. Comunitatea este mai mult decât suma personajelor sale. Observă cine inițiază tensiunea, cine o amplifică, cine o preia și cine tace. Observă cum circulă vorbele, cum se copiază reacțiile și cum o suspiciune ajunge, treptat, să devină opinie comună. Una dintre mizele importante ale spectacolului este tocmai această transformare a individului în voce colectivă.

Ascultă limbajul. Replicile par simple, directe, uneori repetitive, aproape tăioase. Tocmai această simplitate le face puternice. Limbajul nu este aici doar mijloc de comunicare, ci și instrument de separare, etichetare și agresiune. Încearcă să observi cum violența apare mai întâi în cuvinte și apoi în fapte.

Fii atent la felul în care este construit „celălalt". Jorgos nu apare doar ca un personaj nou, ci ca o prezență asupra căreia ceilalți proiectează frică, curiozitate, dorință sau respingere. În acest spectacol, întrebarea nu este doar „cine este el?", ci și „de ce au ceilalți nevoie ca el să devină o amenințare?".

Fii atent la dimensiunea vizuală și sonoră a spectacolului. Aceste elemente nu sunt simple însoțiri ale acțiunii, ci participă la construcția atmosferei și a sensului. Privește cum imaginea, sunetul, lumina și prezența actorilor lucrează împreună pentru a crea o lume scenică tensionată, fragilă, mereu pe punctul de a se rupe.

Nu căuta un verdict rapid, ci încearcă să înțelegi mecanismele. Mai important decât să împarți repede personajele în „bune" și „rele" este să observi ce alimentează reacțiile lor. Spectacolul nu simplifică lucrurile, dar poate le face mai vizibile.

VORSCHLÄGE FÜR FRAGEN ZUR AUFFÜHRUNG

Thema und Aktualität: Was sagt die Vorstellung darüber aus, wie eine Gemeinschaft reagiert, wenn jemand auftaucht, der als „Fremder" wahrgenommen wird? Wie aktuell erscheint dir das Thema? In welchen Situationen der Gegenwart erkennst du ähnliche Mechanismen der Ausgrenzung, Etikettierung oder Ablehnung? Glaubst du, dass die Vorstellung nur von Fremdenfeindlichkeit handelt oder auch von anderen Formen der Marginalisierung? Was sagt die Vorstellung über die Beziehung zwischen Individuum und Gruppe aus? In welchen Momenten hattest du das Gefühl, dass die Figuren nicht mehr individuell denken, sondern als Masse reagieren?

Regie: Wie wird die Spannung zwischen den Figuren aufgebaut? Hast du das Gefühl, dass sich die Spannung in der Vorstelllung allmählich steigert, oder dass sie eher durch sukzessive Anhäufungen entsteht? Wie wird der szenische Rhythmus eingesetzt? Gab es Momente der Wiederholung, Blockade oder Stagnation, die dir wichtig erschienen? Welche Art von Welt schafft die Vorstellung: eine realistische, eine stilisierte oder eine, die dazwischen liegt? Wie wird der Konflikt zwischen der Gemeinschaft und dem „Anderen" inszeniert?

Schauspiel: Wie bauen sich die Beziehungen zwischen den Schauspielern auf der Bühne auf? Was ist dir aufgefallen, wie sie sich annähern, abweisen, imitieren oder ignorieren? Wie tragen die Körper/Bewegungen der Schauspieler über den Text hinaus zur Bedeutung des Stücks bei? Hattest du das Gefühl, dass das Spiel der Schauspieler mehr Wert auf Individualität oder auf Gruppendynamik legt? Wie ist die Figur des Jorgos im Verhältnis zu den anderen aufgebaut? Welche Art von Bühnenpräsenz hat er? Gab es Figuren, die dir schwerer zu deuten oder mehrdeutiger erschienen? Warum?

Bühnenausstattung (Kostüme und Bühnenbild): Wie ist der Bühnenraum gestaltet und was sagt er über die Welt der Figuren aus? Kam er dir offen vor oder im Gegenteil bedrückend, geschlossen, kontrolliert? Wie werden die Kostüme eingesetzt, um die Figuren oder ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe zu definieren? Inwiefern trägt das Bühnenbild zum Thema Ausgrenzung oder Isolation bei?

Über dich: Was hat dich während der Aufführung am meisten gestört? Gab es einen Moment, in dem du das Gefühl hattest, dass die Aufführung auch von der heutigen Welt handelt, von der Schule, von Gruppen, sozialen Netzwerken oder dem Druck, „wie die anderen" zu sein?

SUGESTII DE ÎNTREBĂRI DESPRE SPECTACOL

Temă și actualitate: Ce spune spectacolul despre felul în care o comunitate reacționează atunci când apare cineva perceput ca fiind „străin"? Cât de actual ți se pare subiectul spectacolului? În ce situații din prezent recunoști mecanisme asemănătoare de excludere, etichetare sau respingere? Crezi că spectacolul vorbește doar despre xenofobie sau și despre alte forme de marginalizare? Ce spune spectacolul despre relația dintre individ și grup? În ce momente ai simțit că personajele nu mai gândesc individual, ci reacționează ca o mulțime?

Regie: Cum se construiește tensiunea dintre personaje? Simți că spectacolul crește treptat sau că lucrează mai degrabă prin acumulări succesive? Cum este folosit ritmul scenic? Există momente de repetiție, blocaj sau stagnare care ți s-au părut importante? Ce fel de lume construiește spectacolul: una realistă, una stilizată sau una aflată între cele două? Cum este pus în scenă conflictul dintre comunitate și „celălalt"?

Actorie: Cum se construiesc relațiile dintre actori pe scenă? Ce ai observat în felul în care se apropie, se resping, se imită sau se ignoră? Cum contribuie corpurile/mișcarea actorilor la sensul spectacolului, dincolo de text? Ai simțit că jocul actorilor pune accent mai mult pe individualitate sau pe dinamica de grup? Cum este construit personajul lui Jorgos în raport cu ceilalți? Ce tip de prezență scenică are? Există personaje care ți s-au părut mai greu de citit sau mai ambigue? De ce?

Scenografie (costume și decor): Cum este construit spațiul scenic și ce spune el despre lumea personajelor? Ți s-a părut un spațiu deschis sau, dimpotrivă, apăsător, închis, controlat? Cum sunt folosite costumele pentru a defini personajele sau apartenența lor la grup? Cum participă scenografia la tema excluderii sau a izolării?

Despre tine: Ce te-a incomodat cel mai mult în timpul spectacolului? A existat un moment în care ai simțit că spectacolul vorbește și despre lumea de azi, despre școală, grupuri, rețele sociale sau presiunea de a fi „ca ceilalți"?

Vorschläge für Fragen an das künstlerische Team

Allgemeine Fragen

1. Welches Thema aus *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* finden Sie sollte man am ehesten heutzutage auf der Bühne ansprechen: Die Xenophobie, die Gewalt/soziale Aggressivität, Einsamkeit, Erotik, die Art und Weise, wie sich Gemeinschaften „Sündenböcke finden, oder alle diese Themen zusammen?
2. Was wollten Sie am meisten in dieser Inszenierung betonen, die Geschichte von Jorgos oder die Mechanismen der Gemeinschaft, ihn zum Feind zu machen?
3. Wenn man an den Untertitel der Vorstellung denkt, wie verbindet sich die Liebe mit Macht, Angst, Neid, Gewalt und Aggressivität?
4. Wollten Sie, dass das Publikum Empathie für die Figuren hat oder, dass es die Mechanismen beobachtet, durch welche sie andere ausgrenzen und misshandeln?
5. Denken Sie, dass die Figuren aus Furcht oder aus Überzeugung grausam werden?
6. Vervollständigt das Video-Design die Realität auf der Bühne, kommentiert es sie oder soll es als selbstständiges Medium verstanden werden, das eine andere Geschichte erzählt?
7. Was war das Schwierigste an dem Arbeitsprozess für diese Inszenierung?
8. Wenn Sie die Energie in dieser Vorstellung durch ein einziges Wort beschreiben solltet, welches Wort wäre es?
9. Was sollte das Publikum am Ende der Vorstellung mitnehmen? Welche Fragen sollten sich die Zuschauenden auf dem Heimweg stellen?

Für den Regisseur

1. Welche war die schwierigste Entscheidung, was den Text betrifft? Was musste für die Bühne daran verändert werden?
2. Welche war der Gedanke hinter dem Rhythmus der Vorstellung? Soll das Publikum eine progressive Eskalation der Situation fühlen oder einen ständigen Druck?
3. Wie wichtig ist für Sie, dass Jorgos weniger „erklärt" wird, sondern mehr von den anderen Figuren beobachtet, kommentiert und projiziert wird?
4. Warum haben Sie die Entscheidung getroffen, keine Pause in die Vorstellung einzubauen? Damit die Spannung des Publikums erhalten bleibt?
5. Sollte das Publikum mit den Figuren mitfühlen oder eher eine gewisse kritische Distanz ihnen gegenüber bewahren?
6. Welche Bedeutung haben das Video – und Sound-Design in der Vorstellung?
7. Inwiefern denken Sie, dass das Theater das Bewusstsein für soziale Mechanismen

wie die Exklusion, die Vorurteile oder die kollektive Gewalt erweitern kann?
8. Warum haben sie diesen Untertitel gewählt? Inwiefern macht **Liebe** die Gewalt komplizierter, potenziert sie oder stellt sich dagegen?
9. Wenn sie den Text in zehn Jahren wieder inszenieren würden, was würde sich bei der Lektüre des Textes am meisten ändern?

Für die Schauspieler

1. Wie haben Sie die Konstruktion Ihrer Figur angegangen?
2. Was war das Schwierigste an Ihrer Rolle?
3. Für den Schauspieler, der Jorgos verkörpert: Wie spielt man eine Figur, die so wenig spricht und in der die anderen so viel hineinprojizieren?
4. Was ist für Sie das Wichtigste an dieser Vorstellung: die Repliken, der Rhythmus oder die Beziehungen zueinander auf der Bühne?
5. Wie gehen Sie mit Momenten um, in denen Ihre Figur scheinbar etwas denkt, aber etwas Anderes sagt, weil sie in der Logik der Gruppe gefangen ist?
6. Was war der schwierigste Bereich beim Spielen: Grausamkeit, Angst, Verlangen, das Bedürfnis nach Zugehörigkeit usw.?
7. Gibt es einen Moment in der Aufführung, den Sie jedes Mal anders empfinden, wenn Sie ihn spielen? Gibt es Szenen, die sich von einer Aufführung zur nächsten anders anfühlen, je nach der Reaktion des Publikums?
8. Was haben Sie während der Proben über Ihre Figur entdeckt?
9. Wie hat Sie die Auseinandersetzung mit diesem Text und diesen Themen beeinflusst?
10. Gibt es ein Detail im Bühnenbild oder im Kostüm, das den Zuschauern vielleicht nicht auffällt, das aber für die Bedeutung des Stücks und Ihrer Rollen sehr wichtig ist?
11. Wie kann das Theater sich mit Gewalt auseinandersetzen, ohne sie selbst zum Gegenstand der Aufführung zu machen?
12. Gab es einen bestimmten Moment, in dem Sie das Gefühl hatten, dass es in der Aufführung nicht mehr nur um „sie“, sondern auch um „uns“, um die Gegenwart geht?

Sugestii de întrebări pentru echipa artistică

Întrebări generale

1. Ce anume din *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire* vi s-a părut cel mai urgent de pus în scenă astăzi: tema despre xenofobie, depre violența/agresivitatea socială, despre singurătate, despre erotism, despre felul în care o comunitate își inventează un dușman sau toate acestea împreună?
2. Ce ați vrut să devină cel mai vizibil în această montare: povestea lui Jorgos sau mecanismele comunității care îl transformă într-o amenințare?
3. Titlul spectacolului include subtitlul „Dacă n-ar fi vorba despre iubire“. În spectacolul vostru, cum se leagă iubirea de putere, frică, gelozie, posesie și violență/agresivitate?
4. V-a interesat mai mult să construiți empatie pentru personaje sau să faceți publicul să observe mecanismele prin care ele ajung să excludă și să agreseze?
5. Credeți că personajele din spectacol sunt crude din convingere sau din slăbiciune?
6. Video design-ul completează realitatea scenică, o comentează sau creează un al doilea nivel de lectură?
7. Ce a fost cel mai dificil în procesul de lucru la acest spectacol?
8. Dacă ar trebui să definiți într-un singur cuvânt energia centrală a acestui spectacol, care ar fi acel cuvânt?
9. Ce v-ați dori să rămână cu spectatorii după finalul spectacolului? Ce întrebări sperați să își pună publicul după ce iese din sală?

Pentru regie

1. Ce a fost cel mai greu de păstrat din text și ce a trebuit regândit scenic pentru spectatorul propus?
2. Ce ați urmărit prin ritmul spectacolului? Ați vrut ca publicul să simtă o escaladare treptată sau mai degrabă o apăsare continuă?
3. Cât de importantă a fost pentru tine ideea că Jorgos este mai puțin „explicat“ și mai mult privit, comentat, proiectat de ceilalți?
4. De ce ați ales ca spectacolul să se joace fără pauză? A fost și un mod de a nu lăsa spectatorul să iasă din tensiunea grupului?
5. În această montare, ați simțit că publicul trebuie să se apropie afectiv de personaje sau să păstreze o anumită distanță critică?
6. Ce rol au video design-ul și sound design-ul în viziunea dumneavoatră pentru spectacol?
7. În ce fel credeți că teatrul poate face vizibile mecanisme sociale precum excluderea,

prejudecata sau violența colectivă?
8. Cum ați lucrat cu titlul-subtitlu al montării, „Dacă n-ar fi vorba despre iubire"? În ce sens **iubirea** complică, maschează sau intensifică violența/agresivitatea din spectacol sau dimpotrivă?
9. Dacă ați monta din nou spectacolul peste zece ani, ce credeți că s-ar schimba cel mai mult în lectura lui?

Pentru actori

1. Cum v-ați construit personajul și de unde ați pornit?
2. Ce a fost cel mai greu în interpretarea rolului dumneavoatră?
3. Pentru actorul care îl interpretează pe Jorgos: cum construiești prezența unui personaj care vorbește mai puțin, dar asupra căruia se proiectează atât de mult?
4. În acest spectacol, ce este mai important pentru voi: replica, ritmul sau relația cu ceilalți colegi de pe scenă?
5. Cum lucrați cu momentele în care personajul vostru pare să gândească ceva, dar spune altceva pentru că este prins în logica grupului?
6. Care a fost cea mai dificilă zonă de jucat: cruzimea, frica, dorința, nevoia de a aparține etc?
7. Există un moment din spectacol pe care îl simțiți diferit de fiecare dată când îl jucați? Există scene care se simt diferit de la o reprezentație la alta, în funcție de reacția publicului?
8. Ce ați descoperit despre personajul vostru în timpul repetițiilor?
9. Cum v-a influențat întâlnirea cu acest text și cu aceste teme?
10. Există un detaliu de decor sau de costum pe care spectatorii poate nu îl observă, dar care e foarte important în construcția sensului spectacolului, al rolurilor voastre?
11. Cum poate teatrul să vorbească despre violență fără să o transforme într-un spectacol în sine?
12. Există un moment anume în care ați simțit că spectacolul nu mai este doar despre „ei", ci și despre „noi", despre prezent?

DISKUSSIONSTHEMEN NACH DER AUFFÜHRUNG

1. **Zugehörigkeit versus Exklusion.** In *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* geht es in erster Linie darum, wie eine Gruppe entscheidet, wer zu ihr gehört und wer nicht. Jorgos verändert nicht nur die Dynamik der Gruppe, sondern durch seine Präsenz werden auch ihre unsichtbaren Regeln offenbar: Wer ist „einer von uns", wer wird nur toleriert und wer wird zum Opfer der Gemeinschaft?

Reflexion: Was bedeutet es, einer Gruppe zuzugehören? Wer stellt die Regeln dieser Zugehörigkeit fest? Was passiert mit den Menschen, die sich nicht anpassen?

2. **Die Angst vor dem „Anderen" und die Mechanismen von Vorurteilen.** Die Figuren kennen Jorgos gar nicht, reden aber über ihn, definieren ihn, kommentieren sein Verhalten und sehen ihn als Bedrohung. In diesem Sinne geht es in der Vorstellung auch darum, wie Vorurteile entstehen können: aufgrund von mangelndem Wissen, aufgrund von Angst oder aufgrund von Spannungen, die es schon vorher innerhalb der Gruppe gab. „Der Fremde" wird so zur Projektionsfläche, auf der sich der Frust und die Unzufriedenheit der Gemeinschaft entladen.

Reflexion: Warum haben wir manchmal Angst vor Menschen, die wir gar nicht kennen? Wie kommt es dazu, dass Unterschiede zwischen Menschen als Gefahr wahrgenommen werden?

3. **Das Individuum und der Gruppendruck.** Die Figuren reagieren nicht nur als Individuen, sondern auch als Teil einer kollektiven Entität. Ihre Meinungen stärken sich gegenseitig, ihre Reaktionen übertragen sich von einer Person zur anderen und die persönliche Verantwortung beginnt innerhalb der Gruppe zu verschwinden. Die Aufführung zeigt, wie die kollektive Meinung das selbstständige Denken überwältigen kann und wie Menschen dazu gebracht werden können, andere nicht nur durch Taten, sondern auch durch Schweigen, Zögern und Konformität zu verletzen.

Reflexion: Was passiert, wenn ein Individuum die Mentalität der Gruppe übernimmt? Wie einfach ist es, das zu machen, was andere in der Gruppe tun, auch wenn man weiß, dass es falsch ist?

4. **Die Sprache als Form der Gewalt.** Die Sprache als Form der Gewalt. Eine der Stärken dieser Vorstellung ist, dass sie zeigt, dass Gewalt nicht nur physisch sein kann, sondern auch sprachlich in Form von Beleidigungen, Vorurteilen und der Zuschreibung von Identitäten.

Reflexion: Kann die Sprache jemanden verletzen, bevor es die physische Gewalt es tut? Was für eine Verantwortung tragen wir für die Art und Weise, wie wir mit anderen sprechen?

5. **Verantwortung, Schweigen und Komplizenschaft.** In dieser Vorstellung sind nicht nur diejenigen wichtig, die direkt angreifen, sondern auch diejenigen, die zuschauen, mitmachen, nichts dagegen unternehmen oder so tun, als ob nichts passieren würde. Es wird die Problematik der kollektiven Verantwortung im Vergleich zur schweigenden Komplizenschaft untersucht.

Reflexion: Was bedeutet es, Zeuge einer Ungerechtigkeit zu sein? Ist Schweigen eine Form der Neutralität oder der Teilnahme?

6. **Der Blick des Anderen und das Selbstbild.** In der Aufführung wird Jorgos vor allem durch den Blick der anderen definiert. Aber auch die anderen Figuren werden ihrerseits dadurch geprägt, wie sie betrachtet, beurteilt, begehrt oder abgelehnt werden. In diesem Sinne ist *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* auch eine Aufführung darüber, wie sehr unsere Identität vom Spiegelbild der anderen abhängt.

Reflexion: Wie viel unseres Selbstbildes kommt von innen und wie viel wird durch die Art und Weise geprägt, wie andere uns sehen? Was passiert, wenn ein Mensch auf ein Etikett reduziert wird?

Fragen zur persönlichen Reflexion: Wann hast du im Leben gespürt, dass eine Gruppe beginnt, das Bild eines „Fremden" zu konstruieren? Gab es Situationen, in denen du mit der Gruppe mitgegangen bist, auch wenn du nicht ganz damit einverstanden warst? Was ist schwieriger: ausgeschlossen zu werden oder den Mut zu haben, andere nicht auszuschließen?

TEMATICI DE DISCUȚIE DUPĂ VIZIONAREA SPECTACOLULUI

1. **Apartenență versus excludere.** În *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire*, una dintre teme este felul în care o comunitate decide cine aparține și cine rămâne în afara ei. Apariția lui Jorgos nu schimbă doar dinamica grupului, ci scoate la iveală regulile lui invizibile: cine are dreptul să fie „de-al nostru", cine este suspectat, cine este tolerat și cine devine ținta colectivului.

Direcție de reflecție: Ce înseamnă să aparții unui grup? Cine stabilește regulile apartenenței? Ce se întâmplă cu cei care nu se încadrează?

2. **Frica de celălalt și mecanismele prejudecății.** Personajele nu îl cunosc cu adevărat pe Jorgos, dar vorbesc despre el, îl definesc, îl comentează și îl transformă într-o amenințare. În acest sens, spectacolul este o reflecție a modului în care se nasc prejudecățile: din necunoaștere, din teamă, din tensiuni deja existente în interiorul grupului. „Străinul" devine suprafața pe care o comunitate își proiectează propriile frustrări și propriile neliniști.

Direcție de reflecție: De ce ne temem uneori de cineva pe care nu îl cunoaștem? Cum ajunge diferența dintre oameni să fie percepută ca pericol?

3. **Individul și presiunea grupului.** În spectacol personajele nu reacționează doar individual, ci și ca parte a unui mecanism colectiv. Vocile se confirmă reciproc, reacțiile se copiază, iar responsabilitatea personală începe să se dizolve în interiorul grupului. Spectacolul arată cum vocea colectivă poate deveni mai puternică decât gândirea personală și cum oamenii ajung, uneori, să participe la rău nu doar prin acțiune, ci și prin tăcere, ezitare sau conformare.

Direcție de reflecție: Ce se întâmplă cu un individ atunci când începe să gândească doar în interiorul grupului? Cât de ușor este să mergi cu mulțimea chiar și atunci când simți că ceva este greșit?

4. **Limbajul ca formă de violență.** Una dintre forțele acestui spectacol stă în felul în care arată că agresivitatea nu începe doar cu gesturi extreme, ci mult mai devreme, în cuvinte, în etichete, în repetarea unor formule, în felul în care cineva este numit și redus la o identitate impusă.

Direcție de reflecție: Poate limbajul să rănească înainte ca agresivitatea/violența să devină vizibilă? Ce responsabilitate avem pentru felul în care vorbim cu și despre ceilalți?

5. **Responsabilitate, tăcere și complicitate.** Nu doar cei care atacă direct sunt importanți într-un astfel de spectacol, ci și cei care asistă, care repetă, care nu intervin sau care preferă să nu vadă. Spectacolul pune problema responsabilității colective și a complicității tăcute.

Direcție de reflecție: Ce înseamnă să fii martor al unei nedreptăți? Este tăcerea o formă de neutralitate sau poate deveni o formă de participare?

6. **Privirea celuilalt și imaginea de sine.** În spectacol, Jorgos este definit mai ales prin privirea celorlalți. Dar și celelalte personaje sunt, la rândul lor, modelate de felul în care sunt privite, judecate, dorite sau respinse. În acest sens, *Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire* este și un spectacol despre cât de mult depinde identitatea noastră de oglinda celorlalți.

Direcție de reflecție: Cât din imaginea noastră vine din interior și cât este construită de felul în care ne văd ceilalți? Ce se întâmplă atunci când un om este redus la o etichetă?

Întrebări de reflecție personală: Când ai simțit, în viața reală, că un grup începe să construiască imaginea unui „străin"? Există situații în care ai mers cu grupul, chiar dacă nu erai pe deplin de acord? Ce este mai greu: să fii exclus sau să ai curajul să nu excluzi pe altcineva?

Kreative Übungen

- **Das Tagebuch des „Fremden".** Schreibe eine Tagebuchseite aus der Perspektive von Jorgos. Du kannst eine der folgenden Situationen wählen: den ersten Tag an diesem Ort, den Moment, in dem er die Feindseligkeit der Gruppe spürt, den Moment, in dem er begreift, dass er als Bedrohung angesehen wird, oder den Moment, in dem er darüber nachdenkt, zu gehen. Versuche, nicht nur zu beschreiben, was ihm widerfährt, sondern auch, was er versteht, was er aus den Blicken, Gesten und Worten der anderen herausliest.
- **Der Monolog, der im Stück nicht vorkommt.** Wähle eine Figur aus und schreibe einen kurzen Monolog, den diese niemals laut ausspricht. Es kann ein Monolog über Angst, Scham, Sehnsucht, Schuld, Wut oder Einsamkeit sein. Die Ausgangsfrage könnte lauten: „Was kann ich vor den anderen nicht sagen?"
- **Wie ein Gerücht entsteht.** Schreibe in 8–10 kurzen Zeilen den Verlauf eines Gerüchts auf, das in der Gruppe zirkuliert. Wer sagt als Erster etwas? Wer verzerrt es? Wer fügt etwas hinzu? Wer schweigt, lässt das Gerücht aber weitergehen? Beobachte am Ende, wie weit die Aussage vom ursprünglichen Moment entfernt ist.
- **Der Gemeinschaftsprozess.** Stellt euch vor, dass die Gemeinschaft nach dem Ende des Stücks in einen symbolischen Prozess eintritt. Mögliche Rollen: der Anwalt der Gemeinschaft, Jorgos' Anwalt, Zeugen, Beobachter. Die Frage des Prozesses: „Wird die Gewalt von einem einzelnen Menschen oder von der gesamten Gruppe ausgeübt?" Ihr könnt mit Beispielen aus der Vorstellung argumentieren.
- **Gespräch zwischen „Ich" und „Wir".** Schreibe einen Dialog zwischen zwei Stimmen. „Ich" = die persönliche Stimme, die noch selbstständig denken kann, und „Wir" = die Stimme der Gruppe, die Konformität und die Ablehnung des Anderen fordert.
- **Was sieht die Gruppe / was sieht der Zuschauer?** Teile das Blatt in zwei Spalten auf. Schreibe in die erste Spalte: „Was sagt die Gruppe über Jorgos?", in die zweite: „Was sieht der Zuschauer tatsächlich?" Vergleiche dann die beiden Perspektiven. Wo treten Unterschiede auf? Wie entsteht Vorurteil?
- **Der WhatsApp-Chat der Gruppe.** Stell dir die Gruppe der Figuren in einem gemeinsamen Chat vor. Wer schreibt viel? Wer setzt Emojis ein? Wer lässt die Nachrichten auf „seen" stehen? Wer verschickt Sprachnachrichten? Wer wirft wen aus der Gruppe raus?
- **Unmögliches Interview mit der Gruppe.** Stell dir vor, du interviewst nicht eine Figur, sondern die Gruppe als Ganzes. Welche Fragen würdest du stellen? Schreibe auch die Antworten der Gruppe auf.

Exerciții creative

- **Jurnalul „străinului”.** Scrie o pagină de jurnal din perspectiva lui Jorgos. Poți alege una dintre următoarele situații: prima zi în acel loc, momentul în care simte ostilitatea grupului, momentul în care înțelege că este privit ca o amenințare sau clipa în care se gândește să plece. Încearcă să scrii nu doar ce i se întâmplă, ci și ce înțelege, ce simte el din privirile, gesturile și cuvintele celorlalți.
- **Monologul care nu există în spectacol.** Alege un personaj și scrie un monolog scurt pe care acesta nu îl spune niciodată cu voce tare. Poate fi un monolog despre frică, rușine, dorință, vinovăție, furie sau singurătate. Întrebarea de pornire poate fi: „Ce nu pot spune în fața celorlalți?”
- **Cum se naște un zvon.** Scrie, în 8–10 replici scurte, traseul unui zvon care circulă prin grup. Cine spune primul ceva? Cine deformează? Cine adaugă? Cine tace, dar lasă zvonul să meargă mai departe? La final, observă cât de departe a ajuns afirmația față de momentul ei inițial.
- **Procesul comunității.** Imaginați-vă că, după finalul spectacolului, comunitatea ajunge într-un proces simbolic. Roluri posibile: avocatul comunității, avocatul lui Jorgos, martori, juriu, observatori. Întrebarea procesului: „Este violența produsă de un singur om sau de întregul grup?” Puteți argumenta folosind exemple din spectacol.
- **Conversație între „eu” și „noi”.** Scrie un dialog între două voci. „Eu” = vocea personală, care încă mai poate gândi singură și „Noi” = vocea grupului, care cere conformare și respingerea celuilalt.
- **Ce vede grupul / ce vede spectatorul.** Împarte pagina în două coloane. În prima coloană scrie: „Ce spune grupul despre Jorgos”, în a doua: „Ce vede, de fapt, spectatorul”. Compară apoi cele două perspective. Unde apar diferențele? Cum se construiește prejudecata?
- **WhatsApp-ul grupului.** Imaginează-ți grupul personajelor într-un chat comun. Cine scrie mult? Cine pune emoji? Cine lasă mesajele în „seen”? Cine trimite voice note? Cine scoate pe cine din grup?
- **Interviu imposibil cu grupul.** Imaginează-ți că iei interviu nu unui personaj, ci grupului ca entitate. Ce întrebări ai formula? Scrie și răspunsurile grupului.

Antwortet mit Hilfe der Hinweise:

1. Figur aus dem Ausland, welche die Gruppe beeinflusst.
J _ _ _ _ _
2. Der Autor des Texter *Katzelmacher*.
F _ _ _ _ _ _ _ _ _
3. Der Regisseur der Inszenierung *Katzelmacher. Wenn das mit der Liebe nicht wär'* am Deutschen Staatstheater Temeswar.
E _ _ _ _ J _ _ _ _ _ _ _ _
4. Diskriminierung der einer Person aus dem Ausland.
X _ _ _ _ _ _ _ _ _
5. Was wird konstruiert, indem eine Gruppe zwischen „uns“ und den „anderen“ unterscheidet?
I _ _ _ _ _ _ _ _
6. Die Objekte, Requisiten, Kostüme und sonstige visuellen Bühnenelemente.
B _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
7. Das Klanguniversum einer Vorstellung.
S _ _ _ _ - D _ _ _ _ _
8. Videoprojektionen, die im Bühnenbild integriert sind.
V _ _ _ _ - D _ _ _ _
9. Der Text, den der Schauspieler auf der Bühne ausspricht.
R _ _ _ _ _
10. Die Pause zwischen den Repliken, wenn nichts gesagt wird, aber vieles mitgeteilt werden kann.
S _ _ _ _ _ _ _ _
11. Der Raum, in dem die Vorstellung stattfindet. B _ _ _ _
12. Die Person, sie eine Rolle spielt. S _ _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
13. Die Person, die für die künstlerische Vision einer Inszenierung verantwortlich ist.
R _ _ _ _ _ _ _ _
14. Situation, in der ein Individuum von einer Gruppe ausgeschlossen wird.
E _ _ _ _ _ _ _ _
15. Wahre oder falsche Information, die sich rasch in einer Gruppe verbreitet.
G _ _ _ _ _ _
16. Die Emotion, welche den Fremden zu einem Feind scheinen lässt.
A _ _ _ _

Completați folosind indiciile de mai jos:

1. Personajul străin a cărui apariție tulbură echilibrul grupului.
J _ _ _ _ _
2. Autorul textului „Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire."
F _ _ _ _ _ _ _ _ _
3. Regizorul montării „Katzelmacher. Dacă n-ar fi vorba despre iubire" de la Teatrul German de Stat Timișoara.
E _ _ _ _ J _ _ _ _ _ _ _
4. Reacție de respingere față de cel perceput ca străin.
X _ _ _ _ _ _ _ _
5. Ceea ce construiește un grup atunci când spune „noi" în opoziție cu „ceilalți".
I _ _ _ _ _ _ _ _ _
6. Totalitatea obiectelor, decorurilor și spațiului vizual ale unui spectacol.
S _ _ _ _ _ _ _ _ _ _
7. Ansamblul sunetelor și al atmosferei sonore dintr-un spectacol.
S _ _ _ _ D _ _ _ _ _ / S _ _ _ _
8. Proiecția de imagine folosită în construcția scenică.
V _ _ _ _ D _ _ _ _ _ / V _ _ _ _
9. Ceea ce spune un actor pe scenă.
R _ _ _ _ _
10. Pauza încărcată de sens dintre două replici. / Momentul în care nu se spune nimic, dar se poate înțelege foarte mult.
T _ _ _ _ _
11. Spațiul în care se desfășoară spectacolul. S _ _ _ _
12. Persoana care interpretează un rol. A _ _ _ _
13. Persoana care coordonează viziunea artistică a spectacolului.
R _ _ _ _ _ _
14. Situație în care un personaj este împins spre marginea unui grup.
I _ _ _ _ _ _ / E _ _ _ _ _ _ _ _
15. Ceea ce circulă rapid într-un grup și deformează adevărul.
Z _ _ _
16. Emoția care poate transforma necunoscutul într-o amenințare.
F _ _ _ _

Anstatt des Endes (de)

LIEBE UND GEWALT
ELOISE
ELOISE
Ich sitze in dieser engen Wohnung nachts gegenüber der Kathedrale, und ich schaue
all diese Fassbinder Filme nachts auf meinem MacBook Air und
all diese Beziehungen sind so klaustrophobisch, so eng, so unglücklich,
so brutal.
Immer geht es darum, den anderen zu vernichten,
ihn zu besiegen,
ihn zu verachten.
Alles Unglück, all der Hass, der sich in den Körpern eingelagert hat, muss ausagiert werden.
Muss raus aus den Körpern.
Und dauernd schlagen die Männer auf die Frauen ein.
Und die Frauen werden depressiv und wahnsinnig.
Sie ersticken in diesen bürgerlichen Ehegefängnissen,
das Glück darüber, den anderen leiden zu sehen,
den anderen zu verunsichern,
dem anderen zuzuschauen wie er sich nach Liebe verzehrt aber keine Liebe bekommt,
scheint all diese Fassbinder Figuren mehr zu befriedigen, als den Partner glücklich zu machen,
ihn lachen zu sehen.
Alle wirken wie ferngesteuert,
als spielten sie Skripte nach die in der Vergangenheit geschrieben wurden,
im Faschismus,
Skripte, die sie nie hinterfragen,
wie Schauspieler, die einfach das ausführen, was ihnen gesagt wird ohne nachzudenken, ohne zu rebellieren,
weil sie einfach nur eine möglichst gute Performance abliefern wollen.
Und ich frage mich wie wir heute leben,
welche Skripte wir heute nachspielen,
wieso wir uns nie entscheiden können,
nie genau wissen, was das richtige für uns sein könnte,
immer alles wieder in Frage stellen,
nie sicher sind,
die Nähe des anderen immer als Bedrohung als Gefahr wahrnehmen
oder wieso wir uns so wenig aushalten,
und immer versuchen, uns einander fern zu halten,
welches System da in unseren Körpern waltet, dass uns immer davor zurückschrecken lässt, uns wirklich exzessiv voll und ganz in die Beziehung mit einem anderen Menschen zu stürzen.
Warum wir auch in der Liebe immer allein bleiben.

* Fragment von *Je suis Fassbinder (Deutschland im Herbs 2016)* de Falk Richter



Foreword

Sometimes a play doesn't just tell a story; it holds up a mirror to us. "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" is such a show. It starts in a seemingly small and mundane world—a few young people, fragile relationships, a lot of boredom, simmering frustrations, and dreams that seem to lead nowhere—and very quickly ends up addressing big issues: fear, exclusion, violence, the need to belong, and the way a group seeks out a "scapegoat" when it doesn't know how to confront its own discontent. The moment the "stranger" appears, the fragile balance of this world shatters, and what was hidden begins to surface.

The power of the text and the performance lies precisely in the fact that it speaks not only of "the other," but especially of those who observe him. About how prejudices are born. About how frustration turns into suspicion, suspicion into labeling, and labeling into rejection and aggression. In "Katzelmacher. If It Wouldn't Be AboutLove," evil does not appear spectacularly, nor is there anything out of the ordinary about it. It creeps in through small gestures, through words spoken offhand, through jokes, through glances, through gossip, through the silences of those who choose not to intervene. That is precisely why the play remains so powerful; because it shows how easily an enemy can be constructed and how quickly a community can unite not around solidarity, but against someone.

The performance is not merely a story about xenophobia and marginalization, but also a reflection on identity, on the relationship between the individual and the community, and on the violent reactions that can be triggered by the arrival of someone perceived as a "stranger." In this interpretation, the play also enters into a necessary dialogue with today's realities, addressing the themes of migration, labor, and the ways in which societies often end up exploiting those whom they simultaneously keep at a distance.

For teenagers, “Katzelmacher. If It Wouldn’t Be About Love” can mean more than just seeing a play. It can be an experience that raises very timely questions: how peer pressure works, how exclusion arises, why difference sometimes provokes fear, and how easily violence can begin with language.

For teachers, the play opens up a fertile space for dialogue about identity, responsibility, power, solidarity, and the courage not to always go with the crowd. Spectacolul nu oferă răspunsuri și nici soluții. În schimb, pune întrebări incomode și necesare.

This booklet is intends to accompany this performance. Not to decipher the meanings of the show, but to open them up. Not to offer a ready-made “lesson,” but to transform the act of watching into an exercise in reflection. Because “Katzelmacher. If It Wouldn’t Be About Love” isn’t just about those who come from outside. It is, perhaps above all, about who we become when someone different enters our world.



PERSPECTIVES • THE • ARTISTIC • TEAM

DANIELA TÖRÖK

For me, Rainer Werner Fassbinder’s “Katzelmacher. If it Wouldn’t Be About love” speaks to the fear of the other and how easily hatred arises from boredom and frustration. The characters seem trapped in a meaningless existence, and the stranger’s arrival brings deep-seated prejudices to the surface. It makes me think about how fragile tolerance is when people lack clear guidelines or goals. The play has a harsh, almost cold simplicity that accentuates the latent violence. For me, it’s a warning about how communities can become aggressive for no real reason.

OLGA TÖRÖK

Marie believes in love. She falls in love at first sight with the Greek man Jorgos. Despite her friends, who begin to hate and humiliate Jorgos because he is a migrant worker, Marie sees only his kindness—and perhaps her ticket out of a nationalistic society. I really enjoyed working on this character. I pushed myself but also discovered certain limits; I dance to “Fernando de la Caransebeș,” I love the costume and the set, and I adore the filmed scenes.

ISA BERGER

What is love? And how does it manifest itself in human relationships when it comes up against tolerance, respect, patience, trust, and violence?! The answers to these questions are subtly reflected in the play “Katzelmacher. If it Wouldn’t Be About love”.

PERSPECTIVES • THE • ARTISTIC • TEAM

HARALD WEISZ

I would like to begin by clarifying the meaning of the name Katzelmacher. “Katzelmacher” is a German term, originating from the Bavarian dialect, with a historically derogatory and xenophobic connotation, used to describe immigrants, particularly those from Southern Europe (Italy, Greece) who came to work in Germany. In the postwar period, the term became a derogatory nickname for “gastarbeiter” (guest workers), often implying that they were unwanted foreigners, “thugs,” or troublemakers.

Our show addresses the lack of empathy, tolerance, and acceptance among a small group of people who feel disturbed in their own little world by the presence of a hard-working foreign worker from Greece. What at first seemed interesting, perhaps even intriguing to them, quickly turns into an obstacle—even a problem. Through a glaring lack of education and the toxic way in which gossip and lies spread, misunderstandings, tensions, conflict, and violence ensue. The victim-perpetrator dynamicBecause of our own frustrations, shortcomings, or dissatisfactions, we end up finding victims on whom we can take revenge, “to get justice,” even though there is no real injustice or anyone to blame for our personal dissatisfactions or frustrations other than, I believe, ourselves, but why take on the blame and reflect on your own existence when it’s easier to blame someone else—especially if it’s a stranger with whom you can’t even communicate in your own language. A common front is artificially created among people who ally themselves against him, creating an illusion of belonging and validation.



OANA VIDONI

“Katzelmacher. If It Wouldn’t Be About love” remains one of the most powerful productions in the TGST repertoire, as it explores how the arrival of a stranger within a community brings to the surface and influences the already toxic dynamics of that community—composed of fragmented individuals, confused about their identity, disconnected from their authentic selves, living lives that seem not entirely their own.

Even though the story takes place in the late 1970s in a Bavarian community, with a Greek worker as the scapegoat, this community functions like any bubble today, where the arrival of a stranger reveals how hatred is born and operates, where the lack of real connection leads to the normalization of fear, control, and aggression. Everyone tries to dominate the other, to make them suffer, to suffocate the other, all yearning for the love that none of them actually receives. Each of them is, in turn, both victim and executioner, depending on the context. And I think most of us can relate to this, especially since many of the attitudes we end up reinforcing as adults have their roots in adolescence. For me, working on this show has prompted this self-reflection, and perhaps it is one of the main lines of thought the show can inspire.

ALEXANDRU MIHĂESCU

In “Katzelmacher. If It Wouldn’t Be About love” what captivated me most was the dynamic of the group of friends living in the suburbs of a big city. They’re underdogs—without decent jobs, without hope—and the arrival of a stranger, a Greek man who’s come to work, suddenly makes them feel superior. They won’t rest until they’ve punished the intruder, revealing in the process that their own group is nothing more than an illusory panacea for killing time. Stories like this happen far too often—it’s human nature—and it’s worth doing a little self-reflection after the show: when have you, too, fallen into the trap of ingroup/outgroup psychology and wronged others?

About the Performance

by **Rainer Werner Fassbinder**
Direction and dramaturgy: **Eugen Jebeleanu**

Sets and costumes: **Velica Panduru**
Videodesign: **Marius Panduru**
Sounddesign: **Alex Halka**

* * * * *

Duration: 2h 15 min, without breaks
Surtitles: RO/EN
Premiere: 11th of June 2021

* * * * *

Cast:

Helga: **Isa Berger**
Gunda: **Ioana Iacob / Silvia Török**
Elisabeth: **Daniela Török**
Marie: **Olga Török**
Ingrid: **Oana Vidoni**
Paul: **Harald Weisz**
Jorgos: **Niko Becker**
Bruno: **Rareș Hontzu**
Erich: **Alexandru Mihăescu**
Franz: **Daniel Ghidel**

Synopsis

Bruno works for Elisabeth, at her company which produces miracle bags, bags of sweets, and toys, like those sold in Germany decades after the Second World War. Bruno dreams, in fact, of a different life, but he stays with Elisabeth. Ingrid wants to be a pop singer, Marie is with Erich, and Helga is with Paul. Frustration and boredom reign in the German suburb where the young people live. But when the Greek Jorgos shows up, the little world turns upside down, sparking xenophobia, envy and hatred.

„Katzelmacher" is the derogatory term used to describe the foreign workers Germany recruited to Europe in the 1960s. Originally probably derived from „Kesselmacher", from the itinerant craftsmen of southern Europe, the play written in 1968 by author and director Rainer Werner Fassbinder paints a sober and radical picture of a society that uses foreign workers but excludes them from society. Katzelmacher is considered his first independent play. The film of the same title was a breakthrough for Fassbinder, who was only 24 at the time.

"My desire to stage this play stemmed from the need to examine the construction of identity in relation to the territory in which we live, to analyze the violent and primal reactions of a community toward a new element that is not (yet) part of it, and to explore the mechanisms of conflict between the individual and the collective, as well as how collective identity is formed." (Eugen Jebeleanu)

Jebeleanu has skillfully created a rich context around his performance, alternating between filmed sequences and live-action scenes. The performance unfolds on multiple levels, with images flowing seamlessly together; it explores loneliness, senseless violence, and the everyday racism of ordinary people, from one close-up to the next. It is fascinating how Jebeleanu managed to address, in this text written in Germany 50 years ago, the violence and cruelty of today's Europe—through bloody and squalid images filmed in slaughterhouses, alongside immigrant workers from the impoverished and cheap Eastern bloc. Once again, Eugen Jebeleanu's performance impresses, but above all, it convinces—lucid and fierce. (Mirella Patureau in: *Dilema veche*)

Context

40 feature films, 19 stage plays, two television series, several documentaries, and radio plays. This is just a fraction of the artistic legacy Rainer Werner Fassbinder left behind after only 37 years of life. Not only is the volume of his work impressive, but so is its impact, which made Fassbinder notorious, beloved, yet also controversial for his lifestyle and the themes he addressed. Born in 1945 in the western part of a divided and war-torn Germany, Fassbinder, the son of a doctor and a translator, felt the hardships of the postwar period quite acutely, as he was often a sickly child due to the harsh postwar conditions. After his parents' divorce in 1951, he grew up with his mother in Munich. At age 16, Fassbinder dropped out of high school and moved in with his father in Cologne. Already during this period, he began writing plays and radio plays, screenplays, poetry, and prose. Because he had been passionate from an early age about reading philosophy, politics, and sociology, as well as the plight of marginalized groups in his society, Fassbinder's texts focus on themes such as social exclusion, homosexuality, and systemic oppression. Despite his young age, these early works are very powerful and serious. After being rejected by several institutions of higher education despite having received private acting training, Fassbinder abandoned an academic career and began making films as a self-taught filmmaker. He soon gained recognition for his meticulous work ethic, which allowed him to produce films in remarkably short periods of time. In 1966 and 1967, his first films, *The Vagabond* and *Little Chaos,* produced by Christoph Roser, were released. As a bisexual man in the public sphere, Fassbinder himself was part of a marginalized group, channeling his experience into his art. Also in 1967, he joined Action-Theater, a collective of theater artists for whom he spent the next few years of his life writing numerous plays, such as Freedom in Bremen and The Bitter Tears of Petra von Kant. After Action-Theater disbanded a year later, Fassbinder founded the Anti-Theater alongside many of his former colleagues. In fact, this was a more or less conventional theater, for which Fassbinder wrote plays and occasionally acted, which had a troupe of actors, and where, as in any other theater, performances were staged. And yet, Antitheater was a powerful form of protest against theater as a public institution. Through the themes it addressed and the way they were staged—unvarnished and often shocking —Antitheater was a reaction to the subordination of culture to the needs of the state and to conformity with classical theatrical forms, which, especially in the postwar period, seemed to be remnants of a rigid world that everyone was trying to forget. Fassbinder did not abandon his passion for cinema either, founding, during the same period, antitheater-X-film, a film production company, in which, for the most part, the same actors from the Anti-Theater starred. The film Katzelmacher, which marked Fassbinder's first major commercial success, was also produced at this studio. However, in 1971, both Antitheater and antitheater-X-film closed due to tax irregularities, and Fassbinder, as director of both institutions, took full responsibility and bore the substantial financial losses himself. He spent the following years collaborating with WDR (Westdeutscher Rundfunk), a radio and television broadcaster, where he wrote screenplays and produced both films and television series. At the same time, he continues to produce independent films and documentaries, either on his own or in collaboration with various studios. Even though he was still viewed critically in Germany for his work, abroad he was recognized and appreciated for his direct style. His most significant work, Despair—A Journey Toward the Light (1977), was invited to the Cannes Film Festival and received various other awards. In 1982, while working on a new project, Fassbinder was found dead in his home following an accidental overdose. To carry on his legacy, his parents established a foundation in his name, which continues to this day to archive his work.

You live in a small town, the kind where everyone knows each other and where nothing goes unnoticed. The town's situation is dire. Although several years have passed since the war, the economy has not yet fully recovered, and people are still haunted by historical events, even though some of them did not experience them firsthand. Overall, it seems like things are going badly both nationally and personally: your salary is low, you're facing unemployment, your town and home are ugly and shabby, and your relationship isn't working out either. And it's not just you—pretty much all your friends find themselves in the same situation. Some dream of moving to other cities and making a career in music, others resign themselves to their lot, but somehow you all end up meeting every night at the bar in the city center. The days pass you by until, out of nowhere, a rumor spreads that a foreigner has been hired at the city's bag factory. An Italian, they say. You haven't seen him yet, but the rumor is that he's black, that he has strange habits, that he doesn't wash, that he harasses the women in town, and that he doesn't even speak your language. Even before you lay eyes on him, the people around you are convinced that he is a criminal—and, more than that, that he is a criminal who has come to steal your jobs. Gradually, this man becomes the cause of all the city's problems. People are convinced that nothing works because of him, and after you run into him one evening, the situation becomes even more tense. You didn't think the stranger was bad in any way—he didn't even speak the language that poorly. And yet, your friends are trying to band together against this newcomer. What will you do? You have nothing against the stranger, but if you're not with your friends, you're against them. Is that what you want? Do you want to take the stranger's side and be just as socially excluded as he is? Or will you choose not to get involved and be a sort of objective witness? But aren't witnesses accomplices too?

Mini Theatre Dictionary

When you enter a theatre hall or begin discussing a performance, there are a few basic terms that help you better understand what is happening on stage.

A **character** is the identity that an actor creates and performs. The main character of the story is called the **protagonist,** while the one who opposes them is the **antagonist**. Between them there is usually a **conflict**, the tension that moves the story forward and keeps the audience engaged.

Characters communicate through **dialogue**, but sometimes an actor may speak alone in a **monologue**. If the monologue is long and the character is alone on stage, it is called a **soliloquy**. Even when characters seem to say everything, there is always a **subtext**—the hidden thoughts and intentions that are not expressed directly but can be felt through tone, pauses, or gestures.

Theatrical stories always reach a **climax**, the moment of greatest intensity, after which things start becoming clearer. Everything that happens takes place within a certain **context**: a historical period, a place, a culture, or a social situation. From this context and from the relationships between characters arise the **themes** of the performance—the major ideas about life and the world, such as love, freedom, friendship, fear, or war.

A performance also has an **atmosphere**, the overall emotion you feel, which can be tense, mysterious, playful, or romantic. Within a scene there can also be **dramatic tension**, the suspense that keeps you on the edge of your seat.

The entire story is told under the "sign" of a theatrical convention called the **fourth wall**. This is the invisible barrier between the stage and the audience. If it is maintained, you feel as if you are looking through a window into the characters' lives. If it is "broken," the actor speaks directly to you and you become part of the performance.

Theatre = the place where stories come to life. It is a living art, created by and for people, emotions, and encounters. On stage, actors transform words into gestures, ideas into feelings, and reality into dreams. Theatre is both a **mirror** and a **window**: a mirror in which we see the world we live in, and a window toward imaginary worlds where everything is possible. It is not just a show but also a meeting—between actors and the audience, between past and present, between thought and emotion. Every performance is unique because it is born from the energy of the people who are present at that moment. Theatre makes us laugh, cry, and think. It teaches us to look more carefully at the world and to understand it a little better.

Modern theater = a form of theater that challenges traditional conventions and seeks new artistic expressions. Instead of idealized characters and clearly defined conflicts, modern theater often features contradictory characters, language closer to reality, less rigid structures, and themes related to the anxieties of modern man: loneliness, alienation, freedom, identity, and the difficulty of communication. In many cases, the emphasis is not only on the story but also on how it is staged**.**

Comedy = the art of transforming life's chaos into moments of laughter that bring us together and help us breathe more easily. In other words, comedy is not just entertainment; it is an essential tool through which society can examine and recalibrate its norms, offering both social reintegration for individuals and a critique of social conventions. Comedy, by its dual nature—pleasurable but also profound—allows a detailed examination of the human condition, highlighting the ironies and absurdities of social life.

Drama = a subgenre of the dramatic genre that depicts intense conflicts, tense relationships, and complex, realistic life situations. Characters often face difficult choices, inner crises, or social and family problems, and the focus is on emotions, transformation, and the consequences of their decisions. Unlike comedy, drama does not primarily seek a comic effect, and unlike tragedy, it does not necessarily involve a fatal fate or a tragic ending. In theater, drama invites the audience to reflect on human behavior, relationships between people, and how we react in extreme situations.

Tragedy = a subgenre of drama in which conflicts are profound, tension is intense, and the action typically leads to a painful, irreversible, or catastrophic ending. Characters are faced with extreme choices and forces beyond their control: fate, power, the laws of society, etc. Often, the main character possesses great inner strength, but it is precisely this intensity that can lead to their downfall. Tragedy does not merely focus on an individual's suffering but highlights essential questions about freedom, guilt, responsibility, justice, truth, and the human condition. In theater, tragedy evokes powerful emotions and invites the audience to reflect on the limits of humanity and the consequences of one's choices.

Theatrical performance = a performance is more than just **actors**. Behind it is an entire team. **The director** coordinates everything and provides the artistic vision. **The set designer** creates the visual universe—sets, props, and space. **The lighting designer** creates the atmosphere with intensity, color, and shadows. **The sound designer** adds music and effects that enhance emotion. **The costume designer** defines historical period, status, and personality of characters. **The hair and makeup team** transforms actors physically. To all this **the text** is added, the script spoken by actors. Every role matters. Together, these elements make the story come alive.

The complete moment = actors + audience + set + lights + sound + text. Unlike film, theatre exists only *here and now*, making each evening unique.

Stage = the space where the performance happens; where everything comes to life, though its form radically changes the experience. In an **Italian stage**, the audience sits up front and watches as if through a window.

Backstage (wings) = the hidden area behind the stage where actors prepare.

Acting = everything related to the actor's performance: voice, movement, gestures, expressions, rhythm, energy; actors bring characters to life and create a direct connection with the audience.

Actor = the person who gives life to a character; they do more than speak lines—they transform written text into a living, emotional, meaningful experience. The actor is the bridge between the story and the audience, using voice, body, expression, gaze, and energy.

Character = the fictional identity lived by the actor.

Voice = one of the actor's most powerful tools. An actor can raise or lower their voice, speed up or slow down, speak loudly or in a whisper. They can emphasize words, make meaningful pauses, or change tone to express different emotions. A well-projected voice fills the theatre; clarity and intonation make lines not only heard but understood and felt.

If the voice conveys emotion through sound, movement conveys it through image.

Movement = An actor communicates a lot through body language—how they stand, move, or look. A simple facial expression can say more than a line of dialogue. Gestures give the character identity. Movement can be realistic or stylized, like dance or slow-motion sequences. All of these add dynamism and expressiveness to the performance.

Direction = the artistic coordination of a performance.

Director = the person responsible for the artistic vision of the production; coordinates the entire show: interpretation of the text, actors' movements, pacing, and final message. The director is both the "coach" of the acting team and the "architect" of the entire performance.

Scenography = the set, props, and space; defines the location and atmosphere of the story. It can be realistic (an apartment room) or symbolic (an empty space with a few suggestive elements); it builds the visual and emotional universe of the performance.

Set designer / scenographer = the person who designs sets, costumes, lights, or sounds.

Choreography = movements and dance steps specially designed for a performance.

Choreographer = an artist who tells stories through movement. Working with the director, set designer, and actors, the choreographer creates the visual harmony of the performance—a wordless language full of meaning.

Lighting = creates atmosphere, focus, and symbolism; shows where to look, changes the emotion of a scene, and can indicate time and space (day/night, warm/cold, magical/realistic).

Sound = music, effects, atmosphere; can amplify emotions, mark changes, or add realism.

Costume = the clothing and accessories of the characters; shows historical period, social status, personality, and character development.

Makeup and hair = transform the actor; strengthen character portrayal (e.g., wrinkles for an old person, special colors for fantastical characters); can be realistic or stylized.

Props = objects used by actors during the performance (a book, a weapon, a phone); can be functional (actually used) or symbolic.

Dramaturgy = the "invisible architecture" of the performance; the story, conflicts, characters, and how everything is arranged together.

Playwright = the author of the play, of the text.

Play = the written text that forms the basis of the performance. But the play is only the beginning; through direction, actors, and scenography, the text becomes alive and complete.

Stage directions = the written instructions by the playwright in the text of a play that explain what happens on stage beyond the characters' lines. They can describe the location of the action, the actors' movements, the tone of a line, the atmosphere of a scene, and so on. In this way, stage directions act as the invisible guide of the performance: they are not spoken on stage, but they help directors and actors understand how the story should come to life.

Audience / spectator = not just "the one who watches"; spectators influence the performance through their reactions—laughter, silence, applause. That's why every performance is unique.

Applause = the live "like" of theatre; applause closes the circle between actors and audience and shows that the energy of the stage reached its destination.



Mini curiosities... theater in the modern era

...modern theater did not emerge merely to invent new stories, but also to break the old rules. Many artists at the beginning of the 20th century rebelled against theater that was too "well-behaved" and against theatrical conventions that were too rigid, which no longer reflected the new world in which they lived. That is why they began to seek out new, freer, stranger, and more intense themes, forms, and theatrical languages.

...one of the great ideas of modern theater is that a performance need not merely tell a story, but can also ask a question, provoke, unsettle, or change the way we view the world.

...in modern theater, the ordinary person has taken the stage and become just as important as the hero. Family conflicts, inner crises, social issues, and questions of identity began to appear on stage more and more frequently.

...one of the great challenges of modern theater has been to transform the audience from mere spectators into partners in thought. Many modern plays do not offer a pre-determined meaning or explanation, but ask the audience to fill in the gaps and interpret.



...in modern theater, the director has gradually become one of the most important figures in the production. Previously, the emphasis was mainly on the text and the actors; then, directors began to conceive of the production as a unified whole: text, acting, lighting, space, rhythm, and movement. ...modern theater does not have a single form—it can be realistic, symbolic, expressionist, epic, absurd, or experimental, because some artists sought more realism, others more symbolism, while still others preferred distortion, exaggeration, or a break with convention.

...in modern theater, the set gradually ceased to be merely a beautiful backdrop and became an active part of the play's meaning. Some modern set designers have transformed theater not through richer sets, but through simpler ones. Adolphe Appia and Gordon Craig were among the first artists to argue that the set should not copy reality, but rather assist the actor and create a living space...sometimes, a staircase, a platform, and well-designed lighting can convey more than a massive set.

...with the advent of modern lighting, the auditorium began to be darkened during the performance. Today it seems natural to us, but this change radically altered the way the audience focuses on the stage...light has become a true artistic tool. It no longer serves merely to make the stage visible, but can create tension, mystery, intimacy, or unease.

...one of the most important ideas inherited by modern theater is that a performance is not merely text spoken on stage, but a living encounter between the body, space, light, rhythm, and the audience... Antonin Artaud influenced modern theater with the idea that sometimes the body, sound, and light can convey more than the text.

...Stanislavski did not just change the way actors perform, but also the way the audience perceives theatrical truth. He insisted that the actor deeply understand the circumstances and inner logic of the character.

...Jerzy Grotowski reduced theater to its essentials: the actor and the spectator. He believed that these are the elements without which theater cannot truly exist, and Peter Brook became famous for the idea that theater can begin almost anywhere: it is enough for someone to cross an empty space and for someone else to watch. This vision changed the way many artists understood the stage.

...some modern plays have been created precisely to ensure you don't forget you're at the theater. Bertolt Brecht didn't want the audience to be completely emotionally absorbed, but rather to remain clear-headed, capable of critically analyzing what they see.

...some modern plays intentionally make use of technical elements—visible set changes, projections, commentary—precisely so as not to hide the fact that theater is a convention.

******

1. ...Rainer Werner Fassbinder had a meteoric and astonishingly prolific career. Although he died before turning 40, he wrote 19 plays, directed 40 feature films, and created two major television series. His productivity is one of the great fascinating "anomalies" of postwar European culture.

2. ...He was not just a playwright, but a total artist: author, filmmaker, actor, and producer. It is precisely this mobility between the arts that makes him interesting; in Fassbinder's work, theater and film communicate powerfully, and his writing often possesses a visual precision and a highly theatrical tension.

3. ...He founded the Anti-theater movement, which did not mean "against theater" but was a radical theater collective engaged in an aesthetic and political revolt against the bourgeois theatrical conventions of the time. He staged original texts and unconventional versions of the classics. Thus, with this type of theater, he wanted to break with conventional formulas, shake up the classics, and make the audience actively participate in the creation of meaning, rather than just passively consume a performance.

4. ..."Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" stands at the very beginning of this artistic direction. Fassbinder wrote the play in 1968 for anti-theater.

What does this mean?

First of all, theater isn't something "fixed" that always stays the same. It changes along with the world, with people's questions, and with the way each era seeks its own language.

This also means that theater isn't just about "telling a story" from beginning to end. A performance can ask questions, create unease, challenge you to notice things you wouldn't otherwise see, or make you look at the world differently than you did before entering the theater.

It also means that theater isn't built solely through text. The set, the costumes, the lighting, the actor's body, the rhythm, the sound, and the space all become elements that convey meaning just as powerfully as the lines.

Theater isn't just "literature brought to the stage," but a living experience. You don't have to understand everything right away, nor do you always have to look for a single correct answer. Sometimes it's more important to notice what question remains, what image haunts you, which character makes you uncomfortable, or at what moment you feel that the performance speaks to you as well.

Stories such as "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" embody many of the hallmarks of modern theater: a focus on the everyday person, on identity, on dynamic stage forms, and on an active relationship with the audience. That is why seeing such a performance can mean not only following a story, but also understanding that theater is a place where the world can be called into question.



HOW TO WATCH THE PERFORMANCE

View the performance not merely as a story, but as a tension that gradually builds before your eyes. In "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love," what matters is not just what happens, but the way in which, scene by scene, anxiety, discomfort, and hostility accumulate. The play doesn't "explode" all at once, but lets the tension grow slowly until it becomes impossible to ignore.

View the group as a collective character; not just the characters taken separately. In this play, the characters exist not only individually but also as part of a collective mechanism. The community is more than the sum of its characters. Notice who initiates the tension, who amplifies it, who takes it on, and who remains silent. Notice how words circulate, how reactions are copied, and how a suspicion gradually becomes a shared opinion. One of the play's key themes is precisely this transformation of the individual into a collective voice.

Pay attention to the language. The lines seem simple, direct, sometimes repetitive, almost cutting. It is precisely this simplicity that makes them powerful. Language here is not merely a means of communication, but also a tool for separation, labeling, and aggression. Try to notice how violence first appears in words and then in actions.

Pay attention to how "the other" is constructed. Jorgos does not appear merely as a new character, but as a presence onto which others project fear, curiosity, desire, or rejection. In this performance, the question is not just "who is he?", but also "why do the others need him to become a threat?".

Observe the actors' bodies and movements and the way they inhabit the stage space. In theater, meaning lies not only in the lines, but also in the way bodies align, separate, draw near, or exclude someone from the shared space. Notice who occupies the center and who remains on the margins, who easily enters into a relationship and who seems pushed outside the group, who dominates the space and who traverses it with difficulty. In a performance about belonging and exclusion, the space itself becomes a sign.

Notice the rhythm, the repetitions, and the sense of stagnation. Repetition is not random. It can suggest the routine of a world closed in on itself, the characters' lack of perspective, and the way prejudices take root, repeat themselves, and eventually come to seem "normal."

Pay attention to the visual and auditory dimensions of the performance. These elements are not mere accompaniments to the action, but contribute to the construction of atmosphere and meaning. Observe how image, sound, light, and the actors' presence work together to create a tense, fragile stage world, always on the verge of breaking.

Also pay attention to what remains unsaid. Not everything that matters is spoken. Sometimes, meaning lies in the silences, in the pauses, in the glances, in the hesitations, or in the distances between characters. Theater speaks even when it doesn't explain. That's why it's worth paying attention not only to the dialogue, but also to what the dialogue leaves out.

Don't look for a quick verdict; instead, try to understand the mechanisms at play. More important than quickly dividing the characters into "good" and "bad" is observing what fuels their reactions. The play doesn't simplify things, but it may make them more visible.

Let the show stay with you long after it ends. "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" doesn't offer answers, but raises questions about prejudice, belonging, fear, and responsibility. What matters most is to reflect on what you felt, what moved you, and what questions remain in your mind after the show.



SUGGESTED QUESTIONS ABOUT THE PERFORMANCE

Theme and Relevance: What does the play say about how a community reacts when someone perceived as a "stranger" appears? How relevant do you find the play's subject matter? In what current situations do you recognize similar mechanisms of exclusion, labeling, or rejection? Do you think the play addresses only xenophobia, or does it also address other forms of marginalization? What does the play say about the relationship between the individual and the group? At what moments did you feel that the characters were no longer thinking as individuals, but were reacting as a crowd?

Direction: How is the tension between the characters built? Do you feel that the play builds gradually, or does it work more through successive accumulations? How is the stage rhythm used? Are there moments of repetition, blockage, or stagnation that struck you as significant? What kind of world does the performance create: a realistic one, a stylized one, or one that lies between the two? How is the conflict between the community and "the other" staged?

Acting: How are relationships between actors built on stage? What have you noticed about the way they approach, repel, imitate, or ignore one another? How do the actors' bodies and movements contribute to the meaning of the performance, beyond the text? Did you feel that the actors' performance emphasized individuality or group dynamics more? How is Jorgos's character constructed in relation to the others? What kind of stage presence does he have? Were there any characters you found harder to read or more ambiguous? Why?

Language and text: How does language function in the performance? Did it seem natural, harsh, repetitive, cold, or tense to you? How does the meaning of certain lines change when they are spoken in a certain tone, rhythm, or context? At what moments did you feel that language became an instrument of control, humiliation, or exclusion?

Music and the soundscape: What atmosphere does the show's soundscape create? How does the sound design contribute to tension, discomfort, or a sense of oppression? Are there moments when the music or sound changes the way you view a scene?

Set Design: How is the stage space constructed, and what does it reveal about the characters' world? Did it feel like an open space, or, on the contrary, oppressive, closed off, and controlled? How are costumes used to define the characters or their group affiliation? How does the set design contribute to the theme of exclusion or isolation?

Lighting and video: How does the lighting influence the atmosphere of the performance? Are there changes in lighting that mark tensions, ruptures, or significant transformations? How is the video design used, and what does it add to the actors' performance and the stage space? Do you feel that the video imagery complements, comments on, or contrasts with what you see on stage?

About yourself: Which character or situation did you feel you could most easily relate to? What bothered you the most during the performance? Was there a moment when you felt that the performance also spoke to today's world—about school, peer groups, social media, or the pressure to be "like everyone else"? What question remained with you after the performance? What would you continue to discuss after leaving the theater?



Suggested Questions for the Artistic Team

General Questions

1. What aspect of "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" did you feel was most urgent to bring to the stage today: the theme of xenophobia, social violence/aggression, loneliness, eroticism, the way a community invents an enemy, or all of these together?

2. What did you want to make most visible in this production: Jorgos's story or the mechanisms of the community that turn him into a threat?

3. The title of the play includes the subtitle "If It Wouldn't Be About Love." In your play, how does love relate to power, fear, jealousy, possessiveness, and violence/aggression? Were you more interested in building empathy for the characters or in making the audience aware of the mechanisms through which they end up excluding and harming others?

4. Do you think the characters in the play are cruel out of conviction or out of weakness?

5. Does the video design complement the stage reality, comment on it, or create a second level of interpretation?

6. What was the most difficult part of the process of working on this play?

7. If you had to describe the core energy of this show in a single word, what would that word be?

8. What would you like the audience to take away from the show? What questions do you hope they'll ask themselves after leaving the theater?

For the director / assistant director

1. What was the most difficult part of the text to preserve, and what had to be reimagined for the stage for the intended audience?

2. What were you aiming for with the show's pacing? Did you want the audience to feel a gradual escalation, or rather a continuous sense of tension?

3. How important was it to you that Jorgos is less "explained" and more observed, commented on, and projected by others?

4. Why did you choose to stage the play without an intermission? Was this also a way to keep the audience from losing the tension of the group?

5. In this production, did you feel that the audience should connect emotionally with the characters or maintain a certain critical distance?

6. What role do video design and sound design play in your vision for the show?

7. In what way do you think theater can make social mechanisms such as exclusion, prejudice, or collective violence visible?

8. How did you approach the production's title and subtitle, "If It Wouldn't Be About Love"? In what way does love complicate, mask, or intensify the violence/aggression in the play—or is it the opposite?

For the actors

1. How did you develop your character, and where did you start?

2. What was the most challenging part of playing your role?

3. For the actor playing Jorgos: how do you establish the presence of a character who speaks little but onto whom so much is projected?

4. In this play, what is most important to you: the lines, the rhythm, or the relationship with your fellow actors on stage?

5. How do you handle moments when your character seems to be thinking one thing but says another because they're caught up in the group dynamic?

6. What was the most difficult aspect to portray: cruelty, fear, desire, the need to belong, etc.? Is there a moment in the show that feels different every time you perform it? Are there scenes that feel different from one performance to the next, depending on the audience's reaction?

7. What did you discover about your character during rehearsals?

8. How did encountering this text and these themes influence you?

9. Is there a detail in the set or costumes that the audience might not notice, but which is very important in constructing the meaning of the show and your roles?

10. How can theater address violence without turning it into a spectacle in itself?

11. Is there a specific moment when you felt that the play was no longer just about "them," but also about "us," about the present?

DEBATE TOPICS AFTER WATCHING THE PERFORMANCE

1. **Belonging versus exclusion.** In "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love," one of the themes is how a community decides who belongs and who remains outside it. Jorgos's arrival not only changes the group's dynamics but also reveals its invisible rules: who has the right to be "one of us," who is suspected, who is tolerated, and who becomes the target of the group.

Food for thought: What does it mean to belong to a group? Who sets the rules for membership? What happens to those who don't fit in?

2. **Fear of the Other and the Mechanisms of Prejudice.** The characters do not truly know Jorgos, yet they talk about him, define him, comment on him, and turn him into a threat. In this sense, the play is a reflection of how prejudices arise: from ignorance, from fear, from tensions already existing within the group. "The stranger" becomes the surface onto which a community projects its own frustrations and anxieties.

Food for thought: Why do we sometimes fear someone we don't know? How does the difference between people come to be perceived as a threat?

3. **The Individual and Group Pressure**. In the play, the characters react not only as individuals but also as part of a collective mechanism. Their voices reinforce one another, their reactions mirror each other, and personal responsibility begins to dissolve within the group. The play shows how the collective voice can become stronger than personal thought and how people sometimes end up participating in evil not only through action, but also through silence, hesitation, or conformity.

Reflection: What happens to a person when they start thinking only within the group? How easy is it to go along with the crowd even when you feel that something is wrong?

4. **Language as a form of violence.** One of the strengths of this performance lies in the way it shows that aggression does not begin with extreme gestures alone, but much earlier—in words, in labels, in the repetition of certain phrases, and in the way someone is named and reduced to an imposed identity.

Reflection: Can language cause harm before aggression or violence becomes apparent? What responsibility do we have for the way we speak to and about others?

5. **Desire, jealousy, and power.** The play addresses not only social rejection but also the intimate tensions that fuel the conflict: attraction, possessiveness, jealousy, frustration, and the need for validation. The relationships between the characters are neither simple nor pure; they are intertwined with desire and power dynamics, and love does not appear as a safe space, but as a fragile and contradictory one, a territory of insecurity and power.

Food for thought: How are love and power connected? Can affection also become a form of possession, control, or rivalry?

6. **Boredom, stagnation, and latent violence.** The characters' world is one weighed down by routine, discontent, and a lack of prospects. In this world, the appearance of the other provokes not only curiosity but also a disproportionate reaction, as if the tensions were already there and merely needed a pretext to erupt.

Food for thought: What is the connection between a sense of meaninglessness, boredom, and aggression? What is the connection between frustration, inner emptiness, and the need to find someone to blame? Might a frustrated person or community seek someone to blame for their own discomfort?

7. **Responsibility, silence, and complicity.** It is not only those who attack directly who matter in such a spectacle, but also those who watch, who repeat, who do not intervene, or who choose to look the other way. The spectacle raises the issue of collective responsibility and silent complicity.

Topic for reflection: What does it mean to witness an injustice? Is silence a form of neutrality, or can it become a form of participation?

8. **The gaze of others and self-image.** In the play, Jorgos is defined primarily by the way others see him. But the other characters, too, are shaped by the way they are viewed, judged, desired, or rejected. In this sense, "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" is also a play about how much our identity depends on the mirror of others.

Food for thought: How much of our self-image comes from within, and how much is shaped by how others see us? What happens when a person is reduced to a label?

9. **The relevance of the play.** Although Fassbinder's text was written within a specific historical context, the play speaks very directly to the present. The theme of the migrant worker, of the community that exploits him and, at the same time, rejects him, remains extremely relevant today. The production also offers a reflection on contemporary realities related to migration, labor, and the rights of the vulnerable.

Food for thought: In what situations today do we recognize similar mechanisms? How does exclusion manifest itself today—in communities, at school, online, and in everyday language?

Questions for personal reflection: When have you felt, in real life, that a group was beginning to create the image of an "outsider"? Have there been situations where you went along with the group, even though you didn't fully agree? Which is harder: being excluded, or having the courage not to exclude someone else?



Creative exercises

The "Stranger's" Diary. Write a diary entry from Jorgos's perspective. You can choose one of the following situations: his first day in that place, the moment he senses the group's hostility, the moment he realizes he is seen as a threat, or the moment he thinks about leaving. Try to write not only about what happens to him, but also what he understands, what he feels from the looks, gestures, and words of others.

The monologue that doesn't exist in the show. Choose a character and write a short monologue that they never say out loud. It can be a monologue about fear, shame, desire, guilt, anger, or loneliness. The starting question could be: "What can't I say in front of others?"

How a Rumor Starts. Write, in 8–10 short lines, the path of a rumor circulating through the group. Who says something first? Who distorts it? Who adds to it? Who remains silent but lets the rumor spread? At the end, observe how far the statement has strayed from its original form.

The community trial. Imagine that, after the show ends, the community enters a symbolic trial. Possible roles: the community's lawyer, Jorgos's lawyer, witnesses, jury, observers. The trial's question: "Is the violence caused by a single person or by the entire group?" You can argue your case using examples from the show.

A conversation between "I" and "we." Write a dialogue between two voices. "I" = the personal voice, which can still think for itself, and "We" = the voice of the group, which demands conformity and the rejection of the other.

What the group sees / what the viewer sees. Divide the page into two columns. In the first column, write: "What the group says about Jorgos"; in the second: "What the viewer actually sees." Then compare the two perspectives. Where do the differences appear? How is prejudice formed?

The group's WhatsApp. Imagine the group of characters in a shared chat. Who writes a lot? Who uses emojis? Who leaves messages as "seen"? Who sends voice notes? Who kicks whom out of the group?

An impossible interview with the group. Imagine that you're interviewing not a single character, but the group as a whole. What questions would you ask? Write down the group's answers as well.

Word collage. Pick out 10–15 keywords you associate with the performance (for example, fear, group, desire, rejection, silence, rumor, closeness, violence, shame, power). Using these words, compose a short text or a visual collage.

Meme / poster / slogan. Create a meme, a poster, or a slogan inspired by the performance.

What does the light say? What does the sound say? Write two very short texts: one from the perspective of the light in the performance; one from the perspective of the sound. What does the light "see"? What does the sound "know" about the characters?

The costume of fear. Imagine that the fear carried by the community became a stage costume. What would it look like? What colors would it have? What texture? Would it be stiff, fragile, shiny, dirty, elegant? You can describe the costume or draw it. Then explain why.

The Anatomy of a Glance. Choose a moment when one character looks at another and describe that glance as precisely as possible. Is it a look of curiosity? Fear? Contempt? Desire? Defense? Write 8–10 lines about what a glance can convey without words.

Letter to Someone Excluded. Write a letter to a person who is treated as an "outsider" or excluded from a group. It could be Jorgos, but it could also be an imaginary or real person. What would you say to them if you wanted them not to be left alone in front of the group?

For me, "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" is about... Try not to summarize the story, but to articulate what truly stayed with you: a feeling, a question, an image, an idea.

Rewrite the title. The show's title includes the subtitle "If It Wouldn't Be About Love." Suggest 5 alternative subtitles. Then choose one and explain why you chose it.

Fill in the blanks using the clues below

1. The outsider whose arrival disrupts the group's balance. J_ _ _ _ _
2. The author of the text "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love." F_ _ _ _ _ _ _ _ _
3. The director of the production "Katzelmacher. If It Wouldn't Be About Love" at the German State Theater in Timișoara. E_ _ _ _ J_ _ _ _ _ _ _
4. Rejection towards those perceived as outsiders. X_ _ _ _ _ _ _ _ _
5. What a group defines when it says "we" as opposed to "them." I_ _ _ _ _ _ _ _ _
6. All the props, sets, and visual elements of a performance. S_ _ _ _ _ _ _ _ _ _
7. The combination of sounds and the overall soundscape of a performance.
8. S_ _ _ _ D_ _ _ _ _ / S_ _ _ _
9. The image projection used in stage design. V_ _ _ _ D_ _ _ _ _ / V_ _ _ _
10. What an actor says on stage. L _ _ _
11. The meaningful pause between two lines. / The moment when nothing is said, but so much can be understood. S _ _ _ _ _ _ _
12. The space where the performance takes place. S_ _ _ _
13. The person playing a role. A_ _ _ _
14. The person responsible for the artistic direction of the performance. D _ _ _ _ _ _ _
15. A situation in which a character is pushed to the margins of a group. I_ _ _ _ _ _ _ _ / E_ _ _ _ _ _ _ _
16. Something that spreads quickly within a group and distorts the truth. R _ _ _ _
17. The emotion that can turn the unknown into a threat. F_ _ _

Instead of an ending...

Erich Who are you talking about?
Paul The Italian.
Erich **E**xactly.
Gunda So? What's the deal?
Paul An Italian. Nothing more.

Bruno enters.

Paul So. What is it?
Bruno He's not Italian.
Paul No?
Bruno He's Greek. From Greece.
Erich Really? But Elisabeth has never been to Greece.
Bruno That has nothing to do with it, because he's a migrant worker.
Gunda What is he?
Bruno Just what I said. A migrant worker.
Erich What do you mean! What, aren't there enough workers around here?
Paul A Greek from Greece.
Erich That can't be, because it's not fair.
Gunda Exactly.
Erich We work too, and not just a little.
Paul So? Has he already taken Elisabeth?

[...]

Paul Did he talk to you?
Bruno He doesn't know how to talk. But he takes his clothes off when he goes to sleep. All of them.
Paul I don't believe it!
Bruno It's true.
Gunda Right in front of you?
Bruno He has no shame.
Erich And what does he look like?
Bruno Better than us.

În loc de final

(ro)

IUBIRE ȘI VIOLENȚĂ
ELOISE
ELOISE
Stau noaptea în locuința asta îngustă de vizavi de catedrală și mă uit
la toate filmele astea ale lui Fassbinder, noaptea, pe MacBook Air-ul meu și
toate relațiile astea sunt atât de claustrante, atât de înguste, atât de nefericite,
atât de brutale.
Mereu e vorba despre a-l anihila pe celălalt,
a-l învinge,
a-l neglija.
Totul e nefericire, toată ura care s-a strâns în corpurile lor trebuie
Dată afară.
Trebuie să iasă afară din corpurile lor.
Și bărbații lovesc încontinuu femeile.
Și femeile devin depresive și nebune.
Se sufocă în aceste căsnicii-închisori burgheze,
se bucură să-i facă pe alții să sufere,
să-i facă nesiguri,
să se uite la alții cum se distrug pentru dragoste și cum
nu primesc dragoste,
toate astea par să mulțumească personajele lui Fassbinfer mai multe decât
să-și facă propriul partener fericit,
să-l vadă râzând.
Toți par teleghidați,
ca și cum ar juca după niște scenarii scrise în trecut,
în fascism,
scenarii pe care nu le pun sub semnul întrebării,
ca actorii, ci pe care le joacă pur și simplu, așa cum li s-a zis, fără să
se gândească, fără să fie rebeli,
pentru că vor doar să dea un spectacol bun.
Și mă întreb cum trăim noi astăzi,
după ce scenarii jucăm,
de ce nu ne putem decide niciodată,
nu putem ști niciodată, ce este bine pentru noi,
de ce mereu ne punem întrebări,
nu suntem niciodată siguri,
percem mereu apropierea celuilalt ca pe o amenințare, ca pe un pericol
sau de ce ne suportăm atât de puțin
și încercăm mereu să ne ținem departe unii de alții,
ce sistem operează în corpurile noastre, de ne face mereu
să ne temem să ne lăsăm pradă excesiv și complet
unei relații cu un alt om.
De ce suntem mereu singuri chiar și in iubire.

* fragment din *Je suis Fassbinder (Deutschland im Herbs 2016)* de Falk Richter

Redaktion / Redactarea: **Diana Sârbu, Mira Țâra,**
Sarah Malekshahian, Cristian Vicol
Übersetzung ins Deutsche / Traducere în limba germană: **Mira Țâra**
Fotos / Fotografiile: **Ovidiu Zimcea**
Grafische Gestaltung / Realizarea grafică: **Andor Szabó**
Produktion / Producția: **Diana Sârbu, Mira Țâra**
Übersetzung ins Englische für die Online-Version / Traducere în limba engleză pentru varianta online: **Sarah Malekshahian**

Im Rahmen des Projekts „Theater im Dialog": Konzept und Leitung /
În cadrul proiectului „Teatru în dialog": concept și coordonare **Diana Sârbu**

Deutsches Staatstheater Temeswar / Teatrul German de Stat Timișoara
Intendant / Manager: **Lucian Vărșăndan**
Stellvertretender Intendant / Director general adjunct: **Laurence Rippel**
Stellvertretender Intendant und künstlerischer Leiter /
Director adjunct artistic: **Clemens Bechtel**
Leitung der Abteilung für Dramaturgie und Öffentlichkeitsarbeit /
Șef serviciu dramaturgie și organizare spectacole: **Cristian Vicol**

Str. Mărășești 2, 300080 Timișoara, România
E-Mail: sekretariat@dstt.ro / secretariat@dstt.ro / www.teatrulgerman.ro

„Theater im Dialog" – kulturelles Projekt kofinanziert vom AFCN /
„Teatru în dialog", proiect cultural co-finanțat de
Administrația Fondului Cultural Național

Bibliographie / Bibliografie:
Pavis, Patrice: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*
(Dicționar de termani teatrali: termeni, concepte și analiză). Tradus de
Christine Shantz. Toronto, Buffalo 1998.

Das Projekt spiegelt nicht zwangsläufig die Position der Nationalen Kulturfondsverwaltung wider. AFCN übernimmt keine Verantwortung für den Inhalt des Projekts oder die Verwendung der Projektergebnisse. Dies liegt ausschließlich in der Verantwortung des Fördermittelempfängers.

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

Druck / Print:
Ornella Design SRL, 04.2026

PROIECT CO-FINANȚAT DE:
Administrația Fondului Cultural Național

DE

RO

