

DIE deutsche BÜ H NE

DAS MAGAZIN FÜR
SCHAUSPIEL, TANZ
UND MUSIKTHEATER



TITELPORTRÄT Das Kollektiv Glossy Pain

SCHWERPUNKT Klassiker neu schreiben: Wie Oper, Schauspiel
und Ballett den Kanon modernisieren

NINO HARATISCHWILI Interview mit der deutsch-georgischen Dramatikerin
SALZBURGER FESTSPIELE Durchwachsene Bilanz
für Musiktheater und Schauspiel

T
● 10 2023

94. Jahrgang | Oktober 2023 | H 4724 E
Deutschland 8,40 €
Österreich 8,50 € | Schweiz 12,60 CHF

STREITEN?



Ein Theater der Stadt



SCHAUBURG - THEATER
FÜR JUNGES PUBLIKUM
SPIELZEIT 2023/2024

SCHAUBURG.NET

GESCHAFFT!

Liebe Leser:innen, liebe Abonnent:innen,

dieses Heft erreicht Sie erst Mitte Oktober, was uns wirklich leidtut. Dass Sie dieses Heft *überhaupt erreicht*, ist dennoch mehr, als wir vor wenigen Wochen zu hoffen gewagt haben. Die plötzliche Insolvenz des Verlages, der uns fast zehn Jahre lang Partner war, hat uns in akute Organisationsnöte gestürzt. Finden Sie mal innerhalb von einem Monat einen neuen Verlag!

Mit der nimmermüden Unterstützung von Claudia Schmitz, der Geschäftsführenden Direktorin des Deutschen Bühnenvereins, und dem Kölner Verleger Sascha Piprek, der DIE DEUTSCHE BÜHNE zukünftig verlegen wird, haben wir das Erscheinen dieser Ausgabe und der folgenden Doppelausgabe für November/Dezember doch noch realisieren können – wenn auch mit etwas zeitlicher Verzögerung. Sehen Sie es uns bitte nach. Nun aber blicken wir voller Elan nicht nur in die begonnene Spielzeit, sondern auch ins kommende Jahr. (Zum neuen Konzept dieses Heftes ab Januar 2024 mehr auf Seite 50).

Und während die ersten großen Premieren in Hamburg (siehe Seite 58) oder Weimar (siehe Seite 52) die Saison gebührend eingeläutet haben, toben andernorts hinter den Kulissen Grabenkämpfe: Am Staatstheater in Wiesbaden wird der offen ausgetragene Konflikt zwischen künstlerischer Leitung, Geschäftsführung und zuständigem Ministerium immer bizarrer – mit negativen Folgen fürs Image der Theaterlandschaft insgesamt.

Besinnen wir uns lieber aufs Miteinander und darauf, wie es sich konstruktiv gestalten lässt. Im Schwerpunktthema, dem Zentrum dieses Heftes, beschreiben wir künstlerische Ansätze zum kreativen Umgang mit Werken des Kanons: *Klassiker neu schreiben* zeigt, wie sehr sich das Theater mit aktuellen gesellschaftlichen Diskursen verbinden kann.



Foto: Anne Fritsch

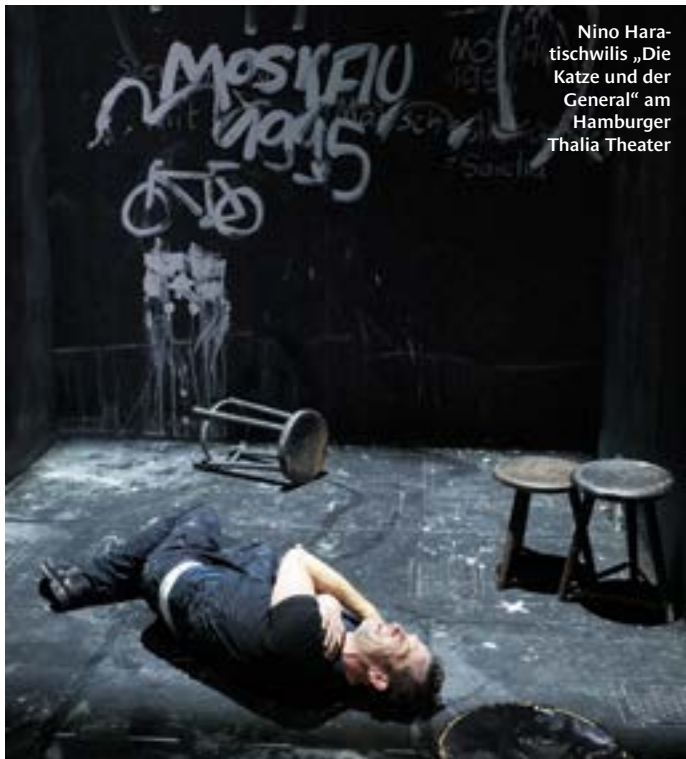
Making-of Cover

Auf dem Tempelhofer Feld in Berlin begegnete unsere Fotografin Annette Hauschild von der Agentur Ostkreuz drei Mitgliedern des Kollektivs *Glossy Pain*: Angelika Schmidt (weiße Hose), Riah Knight (rote Hose) und Katharina Stoll (grüne Jacke).

Und auf dem Cover sind von links nach rechts zu sehen: Angelika Schmidt, Katharina Stoll und Riah Knight



Ulrike Kolter, Detlev Baur
Chefredaktion DIE DEUTSCHE BÜHNE



Nino Haratischwili „Die Katze und der General“ am Hamburger Thalia Theater



Mozarts „Zauberflöte“ an der Oper Wuppertal

BÜHNENWELT

09

FEMINISMUS IN WECHSELNDER BESETZUNG 10
Das Kollektiv *Glossy Pain* im Porträt

GRUNDVERSORGER ODER FEINKOSTLADEN? 16
Über die erfolgreiche Kooperation zwischen dem Schauspiel Hannover und dem niederländischen Theater *NITE*

„ALLE WOLLEN GESCHICHTEN“ 20
Die Dramatikerin und Regisseurin Nino Haratischwili im Gespräch über ihre Heimat Georgien

REICHE KULTURSZENE IM NORDEN 24
Ein Stadtbesuch in Flensburg, wo die Kulturinstitutionen mehr miteinander reden könnten

SCHWERPUNKT

26

EINLEITUNG 28
Werküberschreibungen als Phänomen im System?

AUS ALT MACH NEU 30
Gegenüberstellung eines alten und eines neu geschriebenen Librettoteils von Carl Maria von Webers „Der Freischütz“

NICHT MEHR GOETHES „FAUST“ 32
Über die Uraufführung von Fatma Aydemirs feministischer „Doktormutter Faust“ am Schauspiel Essen

LIBRETTI EINFACH UMSCHREIBEN?! 36
Das Projekt *Critical Classics* will Opern zeitgemäß neu betexten. Eine Zwischenbilanz von vier Beteiligten

GISELLE LIEBT JETZT BATHILDE 44
Demis Volpis Neudeutung des klassischen Balletts „Giselle“

SKRIPT UND AGENCY 47
Thomas Oberender über den Trend zu Klassikerüberschreibungen und die fragile Rolle von Texten



Das Ensemble im Regenguss von „Noch wach?“ am Thalia Theater Hamburg. Mehr zur Uraufführung des Skandalromans lesen Sie ab Seite 58.



Joachim Meyerhoff, Schauspieler des Jahres, in der „Möwe“ an der Berliner Schaubühne

AUFFÜHRUNGEN

51

ZUGABE

62

„ESCHENLIEBE“ BEIM KUNSTFEST WEIMAR

52

Der Schauspieler Steve Karier über die Zusammenarbeit mit der Dramatikerin Theresia Walser bei der Entwicklung des Monodrams „Eschenliebe“

RESÜMEE DER SALZBURGER FESTSPIELE

54

Das Schauspielprogramm überzeugt, während im Musiktheater viele Fragen offen bleiben

STUCKRAD-BARRES „NOCH WACH?“ AUF DER BÜHNE

58

Das Thalia Theater Hamburg zeigt die Uraufführung des Skandalromans. Eine Kritik im Dialog von Ulrike Kolter mit Andrea Huss, die Frauen in Führungspositionen coacht

NEWS

63

Baustellen, Auszeichnungen, Abschiede

FORUM

65

Leserbrief, Impressum, Vorschau

MEIN THEATERMOMENT

66

von Veronika Schroeder-Hohenwarth, Ankleiderin am Schauspiel Köln

EDITORIAL

03

THEATERFOTO

06

WER KOMMT, WER GEHT?

08



AKTUELLE PREMIERENKRITIKEN
AUS ALLEN SPARTEN FINDEN SIE
AUF UNSERER HOMEPAGE



Fotos: Camille Blake

Theaterfoto des Monats Oktober von Camille Blake:

Dieses musikalische Stillleben nahm die US-amerikanische Fotografin bei „Shared Landscapes“ auf, einer Produktion von Rimini Protokoll und Théâtre Vidy-Lausanne im Rahmen der Berliner Festspiele. Sie erklärt zu diesem Bild, das eine Installation von Ari Benjamin Meyers abbildet: „While I was shooting this beautiful and tender work by Ari Benjamin Meyers, I was reminded of one of my favorite quotes by Yasutani Roshi: ‘The fundamental delusion of humanity is to suppose that I am here and you are out there.’ (...) It’s funny and somewhat bizarre that we’ve created a world where people stand in such high contrast to everything else. Watching the musicians in the forest really underscored the fragility of us as sensitive and interdependent creatures, neither separate nor alone from anything or anyone that surrounds us.“



WER KOMMT, WER GEHT?

Ulrich Greb, seit 2003 Intendant des Schlosstheaters Moers, gibt sein Amt zum Ende der Spielzeit 2024/25 ab, um in den Ruhestand zu gehen. Eine Nachfolge wird derzeit noch gesucht.



Seit Beginn dieser Spielzeit ist **Reinar Ortmann** neuer Chef dramaturg des Landestheaters Detmold, die Schauspielerin **Natascha Mamier** neue Leiterin der Jungen Theaters.



Der Vertrag der Leiter der Tanzcompagnie am Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau, **Marko E. Weigert** (l.) und **Dan Pelleg**, wird nicht über die Spielzeit 2023/24 hinaus verlängert. Beide leiten die Tanzsparte seit 2011.

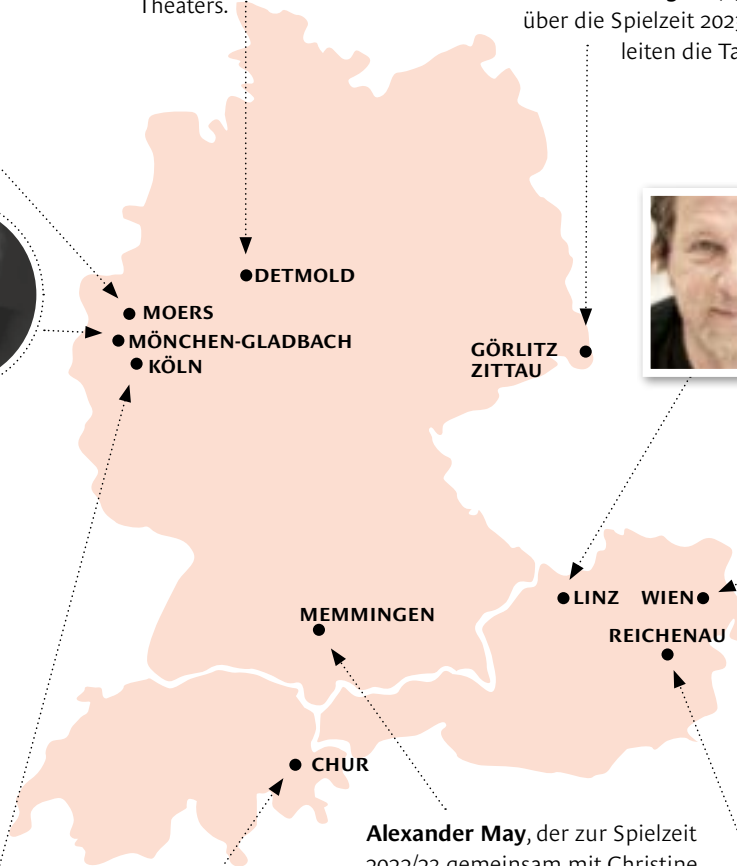
Michael Grosse, seit 2010 Generalintendant des Theaters Krefeld-Mönchengladbach, hat seinen Vertrag um drei weitere Jahre verlängert. Er bleibt damit bis Sommer 2028 Intendant und Geschäftsführer.



Hermann Schneider bleibt bis zur Spielzeit 2028/29 Intendant des Landestheaters Linz. Er leitet das Theater seit der Saison 2016/17.



Kay Voges, derzeit Direktor des Wiener Volkstheaters, wird ab der Spielzeit 2025/26 neuer Intendant des Schauspiels Köln. Er folgt auf den interimistischen Intendanten Rafael Sanchez bzw. auf Stefan Bachmann, der ans Wiener Burgtheater wechselt.



Ben Glassberg wird ab Januar 2024 neuer Musikdirektor der Volksoper Wien. Er folgt auf Omer Meir Wellber, der aus persönlichen Gründen zurücktritt.

Alexander May, der zur Spielzeit 2022/23 gemeinsam mit Christine Hofer interimistisch die künstlerische Leitung des Landestheaters Schwaben übernommen hatte, beendet seinen Vertrag als Intendant in Memmingen. May ist zudem Intendant der Burgfestspiele Mayen.



Maike Lex übernimmt ab der Spielzeit 2024/25 die Leitung des Theaters Chur von Roman Weishaupt.



Maria Happel hat ihren Vertrag als künstlerische Leiterin der Festspiele Reichenau bis 2027 verlängert.



BÜHNEN- WELT

Porträt | Hausbesuch | Interview | Stadtbesuch

André Szymanski in Nino Haratischwillis Stück „Die Katzen und der General“ am Thalia Theater Hamburg (Regie: Jette Steckel). Ein Interview mit der Dramatikerin Haratischwili lesen Sie ab Seite 20



Beim Covershooting auf dem Tempelhofer Feld in Berlin mit *Glossy Pain*: Angelika Schmidt (weiße Hose), Katharina Stoll (grüne Jacke), Riah Knight (rote Hose)

Das offene Feld der Theaterzukunft

Glossy Pain hat sich mit Klassiker-Überschreibungen einen Namen gemacht. In wechselnden Besetzungen trifft das Kollektiv mit seiner feministischen Perspektive den Nerv der Zeit

TEXT ANNE FRITSCH



Das Tempelhofer Feld. Ein weiter, offener Ort. Gleichzeitig fast schon ein Klischeebild von Berlin. Kurz: ein passender Ort für das Fotoshooting mit dem Kollektiv *Glossy Pain*, das sich die Offenheit zum Prinzip gemacht hat und humorvoll mit Klischees aller Art spielt. Mit auf dem Feld sind die Regisseurin Katharina Stoll, die Dramaturgin Angelika Schmidt sowie die Singer-Songwriterin und Schauspielerin Riah Knight. Drei wichtige Gesichter dieses Kollektivs, das in wechselnden Konstellationen arbeitet. Schmidt und Stoll kennen sich von der Schaubühne, wo sie als Referentin in der Dramaturgie beziehungsweise als Regieassistentin arbeiteten. Während der Arbeit im festen Engagement wuchs in beiden die Sehnsucht, alternative Arbeitsstrukturen zu finden und das freie Arbeiten auszuprobieren. Dass sie ein Kollektiv gründen würden, war nicht von Anfang an der Plan. Eher die Folge: Weil der Sprung ins Neue sich zusammen einfach besser anfühlt, so riefen sie 2020 mit anderen Mitstreiter:innen *Glossy Pain* ins Leben.

Auf die Frage, wer eigentlich alles dazugehört, lachen beide. „Es ist ein bisschen kompliziert“, gibt Stoll zu. Die Gruppe ist gewachsen. Und verändert sich weiter. „Was uns verbindet, ist die Art, wie wir arbeiten wollen“, erklärt Schmidt. „Da müssen wir gar nicht immer alle an jeder Produktion beteiligt sein.“ Eingebunden in die Strukturen eines großen Hauses hat ihnen ein bisschen die Leidenschaft gefehlt, da war so viel Angst und Druck. „Ich wollte die Lust und den Spaß am Theater wieder entdecken und als Motor nehmen“, so Stoll. „Nicht nur gegen etwas sein, sondern für etwas, für ein schönes und freundschaftliches Miteinander.“ Sich aufeinander verlassen können, auf die Ideen und den Input der anderen. Menschen um sich wissen, auf deren Meinung man vertraut: „Wir leben eine sehr offene, radikal zärtliche Beziehung zueinander.“

Der Schritt aus dem Engagement war ein bewusster. Allen Unsicherheiten zum

Trotz. Sie alle haben mehrere Standbeine, jede auch ihre eigenen Projekte. Sie wirklichen Produktionen an Stadttheatern und in der freien Szene. Angefangen haben sie 2021 mit der Stückentwicklung „BANG!“ über weibliche Lust, dann folgte 2022 Anne Leppers „Seymour“ (beide am Theaterdiscounter Berlin). Die Coronazeit hat ihnen einen sanften Start ermöglicht, ein allmähliches Einarbeiten in die bürokratischen Prozesse des selbstständigen Arbeitens, ins Formulieren von Anträgen und Beantragen von Fördergeldern. Auch wenn sie nie wissen, wie das nächste Jahr wird: Ihre Freiheit ist es ihnen wert.

Dass sich all die Mühe lohnt, zeigte sich 2022 mit „Sistas!“, einer Bearbeitung von Anton Tschechows „Drei Schwestern“ von der Autorin Golda Barton. Isabelle Redfern und Katharina Stoll inszenierten das Stück an der Berliner Volksbühne. Entstanden ist ein augenzwinkerndes Spiel mit Wirklichkeiten und Möglichkeiten, das sich selbst und alles andere auf die Schippe nimmt. Diese drei Schwestern haben eine schwäbische Mutter und einen amerikanischen GI als Vater. Sie wachsen als Schwarze im Nachwende-Berlin auf, anhand ihrer Geschichte entfaltet sich das Panorama einer Gesellschaft voller Vor-

Fotos: Franziska Götzen (o.), Sebastian Pircher (u.)



„Was uns verbindet, ist die Art, wie wir arbeiten wollen, da müssen wir gar nicht immer alle an jeder Produktion beteiligt sein.“

Angelika Schmidt



Glossy Pains
„Woyzeck“ am
Mülheimer
Theater an der
Ruhr

urteile. Gegen Schwarze Deutsche, Ostdeutsche und Noch-nicht-Deutsche. Eine Hackordnung der Privilegien und Ausgrenzungen. Mit viel Humor und einer großen Lust wirft sich das BPoC-Ensemble in gesellschaftliche Debatten, springt hemmungslos und selbstironisch vom Privaten ins Politische und zurück.

Die Produktion wurde ein voller Erfolg. Sie ist nominiert für den Friedrich-Luft-Preis 2023, wurde eingeladen zum Festival *Radikal jung* in München (wo sie den Publikumspreis gewann) und den Mülheimer Theatertagen. Diese Tschechow-Überschreibung traf nicht nur einen Nerv, sondern ganz viele. Mit einer erfrischenden Nonchalance zeigt sie, dass es sehr wohl anders geht. „Es macht einfach Spaß, bestehende Strukturen zu smashen“, so Stoll. „In unseren Stücken versuchen wir, uns mit Humor an relevante gesellschaftliche Themen heranzuwagen, sodass man als Zuschauer:in mit einem positiven Gefühl rausgeht und Lust bekommt, sich mit Sexismus, Rassismus und Patriarchat auseinanderzusetzen. Es wäre toll, wenn wir es schaffen würden, miteinander im Gespräch zu bleiben.“

„BANG!“ mit
Riah Knight (l.)
und Claude
Breton-Potvin (r.)



Eine junge weibliche Perspektive auf alte weiße männliche Klassiker also? Lässt sich der Impuls von *Glossy Pain* so zusammenfassen? Jein. Teilweise war die Ballung an Klassiker-Überschreibungen Zufall. Büchners „Woyzeck“, den Stoll 2023 am Theater an der Ruhr inszenierte, war zum Beispiel ein konkreter Auftrag. Aber die Idee, nicht nur ein Stück, sondern gewissermaßen auch die Geschichte neu zu schreiben, gefällt ihnen schon. Den „Woyzeck“ versetzten sie in eine Freundinnen-WG: Amanda Babaei Vieira spielt die Marie, Riah Knight die Margret, die hier zur besten Freundin geworden ist. Diese beiden bilden das Zentrum. Woyzeck, der Mann, kommt hinzu und zerstört letztendlich alle Harmonie.

„Das sind tolle Werke, aber da herrscht eben eine weiße männliche Perspektive vor“, so Stoll. „Die zu erweitern und den Zugang zu vergrößern, das finde ich spannend. Wie spielt man mit dieser Theatertradition? Und wie können wir uns die aneignen?“ Der „Woyzeck“ zum Beispiel: Das Stück lesen viele in der Schule. Ohne zu hinterfragen, dass der Titelheld am Ende seine Freundin umbringt: „Er gilt als das arme Opfer der Strukturen. Ist er auch. Aber er ist genauso ein Täter und Mörder. Und Femizide sind ein strukturelles Problem und kein individueller Einzelfall“, stellt Stoll klar. „Was erzählt das, wenn wir so ein Stück machen und den armen Täter in Schutz nehmen? Die Frauenbilder in der älteren Dramatik sind unterirdisch. Wenn wir versuchen, diesen Frauen eine Stimme zu geben, kämpfen wir auch für das Überleben dieser Werke.“ Wahrscheinlich hätte Büchner selbst das Stück heute anders geschrieben, vermutet die Regisseurin: „Vermutlich tun wir ihm einen Gefallen damit, ihn ein bisschen umzuinterpretieren.“ Im Oktober hat Katharina Stolls Inszenierung „Spring Awakening“ nach Frank Wedekind am Badischen Staatstheater in Karlsruhe Premiere, auch das eine Neuinterpretation.

Ausschließlich Übersetzungen alter Stücke zu machen aber ist und war nie das

„Wir sind Frauen, und lange Zeit kamen Frauen im Theater eben nicht so vor. Drum ist allein unser Vorhandensein schon feministisch.“

Angelika Schmidt

Ziel des Kollektivs: Für die Zukunft ist sowohl eine Adaption der Graphic Novel „Erdoğan“ von Can Dündar und Mohamed Anwar geplant als auch eine Stückentwicklung über Disney-Prinzessinnen mit dem Arbeitstitel „Waking Beauty“: eine deutsch-kanadische Koproduktion mit der Quebecker Schauspielerin und Choreografin Claude Breton-Potvin, die bereits bei „BANG!“ und „Seymour“ mitwirkte und ebenfalls zum Kollektiv gehört.

Bei aller inhaltlichen Vielfalt ist ihr Name ihnen immer Prinzip, die Widersprüchlichkeit zwischen finsternen Themen und Humor. „Glossy Pain“ eben, „glänzender Schmerz“. Und natürlich: der feministische Blick. Denn auch wenn sich im erweiterten Kreis des Kollektivs durchaus Männer finden wie der Musiker Hannes Gwisdek und der Videodesigner Sebastian Pircher: *Glossy Pain* ist ein weibliches Kollektiv. Und der Feminismus ein Thema, um das sie gar nicht herumkommen wollen: „Was sollen wir sonst machen?“, fragt Schmidt. „Wir sind Frauen, und lange Zeit kamen Frauen im Theater eben nicht so vor. Drum ist allein unser Vorhandensein schon feministisch.“ Und Stoll fügt hinzu: „Wir müssen radikal feministisch sein, solange wir in der Welt leben, in der wir nun mal leben. Das ist gar keine aktive Entscheidung. Man kann im Theater gar nicht unpolitisch sein: Sobald man sich raushält, reproduziert man den Status quo, und der ist nun mal misogyn und patriarchal, rassistisch und antifeministisch.“

Natürlich treffen sie als junges feministisches Kollektiv gerade einen Nerv in der Theaterlandschaft, die sich auch außerhalb von Quoten endlich um mehr weibliche Handschriften bemüht. Ob die feministische Entwicklung sich auch in der Gesellschaft außerhalb der Theater wiederfindet? „Grundsätzlich glaube ich schon, dass einige Sachen, die vor zehn Jahren durchgegangen sind, heute nicht mehr gehen“, so Schmidt. „Es gibt eine andere Schmerzgrenze. Und im Theater wird es wohl immer schwieriger, sich dem zu verwehren und alles beim Alten zu belassen.“ Auf der anderen Seite sehen sie auch, wie ein neuer Konservatismus aufkommt, wie die AfD an Zuwachs gewinnt. „Da kriege ich dann schon eine kleine Krise und denke: Scheiße, war das eigentlich alles nur Fake? Sind wir gar nicht weitergekommen?“, gibt Stoll zu. Dem deutschen Theater jedenfalls kommt dieses junge, frische, weltoffene Kollektiv gerade recht. Vor allem in Zeiten wie diesen. Nicht nur, weil es wieder einmal zeigt, dass Unterhaltung auch ernst und Ernst auch unterhaltsam sein kann. Sondern weil man den Produktionen von *Glossy Pain* anfühlt, dass die Werte, für die sie stehen, alles andere als Fake sind.

Was sie sich für die Zukunft wünschen? „Ich würde mich freuen, wenn wir es schaffen, an unserer Freund:innenschaft und unserer Zusammenarbeit festzuhalten, gleichzeitig künstlerisch zu wachsen und uns treu zu bleiben, auch unsere Naivität und Positivität zu bewahren“, so Stoll. Und fügt hinzu: „Cool wäre es natürlich auch, mal mit mehr Zeit und Geld arbeiten zu können.“ Aufgeben jedenfalls kommt nicht in Frage. Oder, wie es in „Sistas!“ einmal heißt: „Hoffnung, Hoffnung, Hoffnung. Und alles dazwischen.“

GLOSSY PAIN

Das Kollektiv bezeichnet sich selbst als „multilingual theatre collective that works with international artists on feminist, anti-capitalist and antiracist issues“. Gegründet wurde es 2020 in Berlin. Feste Mitglieder sind Riah Knight, Claude Breton-Potvin, Angelika Schmidt und Katharina Stoll.

„Ich würde mich freuen, wenn wir es schaffen, an unserer Freund:innenschaft und unserer Zusammenarbeit festzuhalten, gleichzeitig künstlerisch zu wachsen und uns treu zu bleiben, auch unsere Naivität und Positivität zu bewahren.“

Katharina Stoll



Grundversorger oder Feinkostladen?

Die Kooperation zwischen dem Staatstheater Hannover und NITE, dem „National Interdisciplinary Theatre Ensemble“ im niederländischen Groningen, ist erfolgreich gestartet. Dabei werden die strukturellen Unterschiede beider Theatersysteme deutlich

TEXT MICHAEL LAAGES

Die Kisten waren Anfang Juli gepackt, die Spielzeit am Staatsschauspiel in Hannover endete gerade. Und Friederike Schubert, Dramaturgin aus dem Team von Sonja Anders, machte sich auf den Weg: zu neuen Ufern. So wird ein Berufswechsel nicht nur am Theater gern beschrieben – aber die junge Frau aus Dresden begibt sich nun tatsächlich in eine andere Theaterwelt, und sie übernimmt Verantwortung in einem Theatersystem, das sich vom heimischen Kultur- und Theaterbetrieb grundsätzlich unterscheidet. Friederike Schubert wechselt von Hannover nach Groningen. In den Niederlanden folgt das Theater ganz anderen Gesetzen als hier.

Nach ersten Theatererfahrungen daheim in Dresden, Regiestudium in Hamburg und Assistenzen in Bremen erwarb

die Dramaturgin den Masterabschluss in Maastricht. In Hannover hat sie die erste Gastarbeit des aus Israel stammenden Regisseurs Guy Weizman und dessen choreografischer Partnerin Roni Haver dramaturgisch begleitet. Weizman und Haver leiten mittlerweile das Produktionshaus, das ehemals *Noord Nederlands Toneel* hieß (also „Nord-Niederländisches Schauspiel“), sich mittlerweile aber *NITE* nennt: *National Interdisciplinary Theatre Ensemble*.

THEATER IN GRONINGEN UND DEN NIEDERLANDEN

Auf dessen Webseite finden sich überwiegend Tänzerinnen und Tänzer und nur je zwei Schauspielerinnen und Schauspieler; Tanz und Musik sind genauso wichtig wie dramatisches Theater. Rik van den Bos gehört als Autor zur Truppe, Mohamedou

Ould Slahi als *Writer in Residence*; beide schrieben mit im Kollektiv, das im Frühjahr „Yaras Hochzeit“ erarbeitete, ein Stück nach Motiven von „Orientalismus“, dem schon 1978 erschienenen visionären Nahost-Buch von Edward Said. Dessen Gedanken werden im Stück über mehrere Zeitebenen gehievt: im Blick zehn Jahre zurück, als gerade erinnert wurde an den noch mal zehn Jahre zurückliegenden „Nine-Eleven“-Anschlag, und von dort aus wieder zehn Jahre vorwärts, in die Gegenwart anhaltender multikultureller Missverständnisse. Die Hochzeit von Yara könnte endlich die Versöhnung stiften, auf die alle hoffen.

Hoffnung? Zuversicht? Ja, sagt Weizman – und gegen jeden Naivitätsvorwurf zitiert er John Lennon: „You may say I'm a dreamer.“ Zu träumen wagen sei doch das Einzige, was helfe: gegen den allgegen-



Das Schauspiel Hannover (o.) und die Stadsschouwburg in Groningen (u.)



Fotos: Kerstin Schomburg (o.), Niels Kneils (u.)

wärtigen Zynismus. Die Aufführung der beiden Theater wurde zu einem Jubelfest.

Weizmans Maß an Unbeirrbarkeit muss sich im Nachbarland allerdings unter schärferem Druck behaupten, als es hierzulande der Fall wäre. Nach der legendären „Aktie Tomaat“ anno 1969, als Schauspielstudierende immer wieder angammeltes Gemüse auf die Akteurinnen und Akteure der verwitterten Stadt- und Staatstheater im Lande warfen, wurde das System strukturell entkernt: Nur zwei Häuser in den Niederlanden haben noch feste Ensembles. Wie freie Gruppen in Deutschland finanzieren niederländische Gruppen die Produktionen selber, durch Fundraising oder mithilfe von Stiftungen, und verkaufen sie an regionale oder lokale Kuratoren. *Spot* etwa heißt die Firma, die Kultur jeder Art einkauft für die Bühnen in der 200000-Menschen-Stadt Groningen. Auch die *Stadsschouwburg*, deren Teil das *Noord Nederlands Toneel* einst war, wird von *Spot* mit Programm versorgt. *NITE* verkauft an *Spot* und entsprechende andere Agenturen, hat zwar ein eigenes Produktions- und Probenhaus, mit sparsamer technischer Ausstattung, aber im Grunde keine eigene Bühne. „Wir verkaufen, und unsere Marke muss so wiedererkennbar sein, dass die Kunden immer wieder bei uns kaufen“, sagt Friederike Schubert über ihr neues Theater. Und alles muss laufen: „Wir haben keinen Raum für Fehler!“

„In Hannover“, sagt Schubert, „sind wir Grundversorger in einem großen Flächenland; das ist kein Feinkostladen. Den haben wir zwar auch – auf den kleinen Bühnen. Aber im Großen Haus sind wir Lidl oder Edeka.“ An ihrem neuen Arbeitsplatz hingegen wird kein Repertoire produziert, nur fünf oder sechs Stücke pro Jahr; Tanz, Schauspiel, Show. Die Produktionen unterliegen auch keinem technisch-betrieblichen Schichtsystem. Das ermöglicht familiäres, erfordert aber auch extrem diszipliniertes Arbeiten. Alle Produktionen reisen: Zehn Vorstellungen in Groningen sind die Regel, drei weitere Dutzend ringsherum in den Niederlan-



Guy Weizman



Friederike Schubert



Anja Herden

den. Das Land ist strukturiert wie eine einzige Landesbühnenregion oder wie ein Land voller INTHEGA-Häuser... Wie hat sich diese Struktur zum Alltag des koproduzierenden Staatstheaters in Hannover gefügt?

GEGENSEITIGES KENNENLERNEN

Gegenseitigen Kennenlernen stand am Beginn – und obendrein die Pandemie. *NITE*-Chef Weizman war eingeladen, sich auf die Spuren des antiken „Bakchen“-Stoffes zu begeben; auf dem hannoverschen Spielplan stand „Bitch! I’m a Goddess“, die Euripides-Überschreibung von Anne Carson. An die Realisierung aber

war vorerst nicht zu denken. Weizman drehte zunächst in Groningen einen Theaterfilm. Und in Hannover entstand ein szenisches „Bakchen“-Fragment, das zwar schon ansatzweise mit dem Stoff umging, aber tatsächlich nur im Videostream zu sehen war. In der komplett und vor Publikum gezeigten Bühnenversion des Stückes um die Göttin Dionysos, verkörpert von Anja Herden, einer der herausragenden Protagonistinnen in Hannover, war deutlich die Handschrift des Weizman-Teams zu spüren: die Lust am rituellen Spiel, für die der Regisseur und die choreografische Partnerin Roni Haver stehen, die kraftvollen Zeichen in den Bühnen von Ascon De Nijs, die spektakulären Kostüme des Duos *Maison the Faux*. „Bitch! I’m a Goddess“ war ein Ereignis.

DIE KOOPERATION UND IHRE ZUKUNFT

Doch erst „Yaras Hochzeit“ wurde zur wirklichen Kooperation. Auf beiden Seiten der Grenze und in mehreren Sprachen entwarf ein sechs Köpfe starker *Writers' Room* die schmerzhaft-multikulturelle Fabel, die Bühne wurde in Hannover entworfen, passgerecht nicht nur für Groningen, sondern flexibel auch für die anderen Spielorte in den Niederlanden; wie überhaupt die Ausführung technischer Arbeiten den stärker ausgestatteten Werkstätten in Hannover vorbehalten blieb. Drei hannoversche Ensemblemitglieder, darunter wieder Anja Herden, wurden in den Groninger Probenprozess integriert. Schauspielerinnen und Schauspieler, Tänzerinnen und Tänzer aus dem holländischen Team bilden den Kern des Ensembles. Potenziale aus beiden Häusern wurden miteinander kombiniert, ohne dass die beiden Häuser die jeweils eigenen Arbeitsstrukturen infrage gestellt hätten. Ob sich die Abläufe in Hannover oder die in Groningen nach dieser gemeinsamen Anstrengung verändern könnten oder sollen, bleibt in beiden Städten offen. Aber die Bindung wird konstant und kompakt bleiben – dafür steht nun Friederike Schubert.

Fotos: Martijn Hallie (Weizman, Schubert), Kerstin Schomburg (Herden)

„Alles in Groningen ist durchdrungen von Liebe, Vertrauen und Loyalität: Wie fremd du auch bist, du kriegst immer ein ‚Ja‘ – willkommen ist jeder und jede.“

Anja Herden, Schauspielerin

„Yaras Hochzeit“ ist vor allem und auch durch die durchweg populäre Musik ein wildes Fest, lustvoll und entspannt trotz aller Fokussierung auf die immer wieder und trotz allen guten Willens ungelösten Fragen im Zusammenleben der Kulturen; vor allem der arabischen mit der mitteleuropäischen. Immer wird klar, auch und gerade an Spielorten in der niederländischen Provinz, dass sich die Produktion immer noch auf tendenziell vermintem Gelände bewegt; auch Holland hat rechte, fremdenfeindliche Bewegun-

gen. Und natürlich erleichtert die weniger fest im staatlichen Kulturbetrieb verankerte Struktur in Groningen jeden politisch motivierten Angriff auf die letzten öffentlichen Kulturgelder. Das war vor wenigen Jahren der Fall. Guy Weizman weiß darum sehr gut, dass die Theatertruppen immer die Ersten sein werden, deren Arbeit als überflüssiger Luxus definiert wird.

Da kann Anja Herden, die jetzt mit „Yaras Hochzeit“ kreuz und quer durchs Nieder-Land unterwegs gewesen ist, gar nicht genug staunen über die unermüdliche Energie in Groningen: „Sie sind so viel härter dran als wir hier – aber vielleicht ist darum die Entscheidung für diese Art von Arbeit dort so wichtig!“ Durchdrungen sei alles von „Liebe, Vertrauen und Loyalität: Wie fremd du auch bist, du kriegst immer ein ‚Ja‘ – willkommen ist jeder und jede.“

Kunst entstehe ja nicht aus Unter-, sondern fast immer aus Überforderung, und in der wachse auch ein anderer Typ von Schauspielerin und Schauspieler. Wer Bien De Moor aus dem *NITE*-Ensemble zuschaut, versteht sofort, was Herden meint. Groningen sei ein Fundamental-Erlebnis: „So sexy, open-minded und großzügig ohne Ende!“

ANZEIGE


FAST FORWARD

▶▶ EUROPÄISCHES FESTIVAL FÜR JUNGE REGIE
EUROPEAN FESTIVAL FOR YOUNG STAGE DIRECTORS

2.-5. NOVEMBER 2023

WWW.STAATSSCHAUSPIEL-DRESDEN.DE WWW.FASTFORW.ART



A portrait of Nino Haratischwili, a woman with dark hair pulled back, wearing black sunglasses on her head and a black top. She is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a plain, light grey color.

„Es gibt hier keinen Mahatma Gandhi oder Nelson Mandela. Irgendwann verlieren alle den Bezug zur Realität, und das Machtstreben artet aus, sodass jeder, der gegenüber der Regierung kritisch ist, als Gegner betrachtet wird.“

Nino Haratischwili

„Alle wollen Geschichten“

Die georgisch-deutsche Regisseurin und Dramatikerin Nino Haratischwili verarbeitet konkrete politische Ereignisse in ihren Stücken, hat aber zugleich ein Faible für antike Stoffe. Ein Gespräch über das politische Bewusstsein ihres Heimatlandes in Zeiten des Ukrainekrieges

INTERVIEW UND TEXT DORTE LENA EILERS

Nino Haratischwili, Sie stammen aus Georgien und haben sich in Ihren Romanen und Theaterstücken intensiv mit der sowjetischen und postsowjetischen Geschichte auseinandergesetzt. In „Die Katze und der General“ geht es konkret um den Tschetschenienkrieg und die Recherchen der russischen Oppositionellen Anna Politkowskaja. Trotzdem hat Sie, wie Sie 2022 in einem Artikel in der ZEIT schrieben, der Überfall Russlands auf die Ukraine überrascht. Haben auch Sie die Entwicklungen unterschätzt?

NINO HARATISCHWILI Ich war in dem Sinne nicht überrascht, dass ich Putins Regime einen solchen Überfall nicht zugetraut hätte. Solche Angriffe gibt es ja nicht erst seit 2022, sondern seit seinem Amtsantritt. Tschetschenien, Syrien, die Krim, Georgien. Überrascht hat mich, dass dieser Überfall – Panzer, die auf Kiew zurollen – so offensiv geschieht, war Putins Taktik doch bislang das Verschleiern. Das Ummanteln kriegerischer Aktionen hinter Begriffen wie Antiterrorkampf zum Beispiel – so wurde der Tschetschenienkrieg genannt.

In Ihrem Stück „Radio Universe“ haben Sie den Einmarsch russischer Truppen 2008 in Georgien verarbei-

tet. Es ging bei dem Konflikt um die abtrünnigen, von Russland unterstützten Gebiete Südossetien und Abchasien. Nach einer Militäroffensive Georgiens griff Russland sowohl aus der Luft als auch über Land und von See an. Sie waren zu der Zeit in Tbilissi. Wie haben Sie die Situation damals wahrgenommen?

NINO HARATISCHWILI Ich war während meiner Sommerferien dort und übernachtete bei meiner Cousine, deren Kinder mich nachts plötzlich weckten mit den Worten „Es ist Krieg! Es ist Krieg!“. Am Abend zuvor haben wir zusammen gegessen und gefeiert. Man wusste zwar, dass es in den Grenzgebieten zu Russland immer wieder Spannungen gab, aber daraus einen Krieg abzuleiten? Ich dachte zunächst, das passiert gerade nicht hier. Die Realität, die ich im Fernsehen sehe, ist nicht jene vor der Tür. Ein reiner Selbstschutzmechanismus. Und trotzdem ist man plötzlich mittendrin. Menschen rennen hin und her, machen Hamsterkäufe, irgendwann kamen die Flüchtlinge, die man einquartieren musste. Ich habe auch ein, zwei Artikel geschrieben, um zu versuchen, die Situation in Worte zu fassen. Dann gingen die Bombardements los. Spätestens als ich nachts die Bombe hörte, die am Flughafen von Tbilissi einschlug, dachte ich, okay,

jetzt ist der Krieg hier. Ich war wie gelähmt, dann stellte sich plötzlich eine komische Funktionstüchtigkeit ein. Decken sammeln, Artikel schreiben – man gibt sich selbst Aufgaben, damit man nicht komplett wahnsinnig wird.

Die Gefahr eines längeren Krieges war damals sehr real.

NINO HARATISCHWILI Ja, absolut, es war unklar, ob der Krieg in fünf Tagen endet oder das Land, wie Tschetscheniens Hauptstadt Grosny, in Schutt und Asche gelegt wird. Man hat mit allem gerechnet. Zum Glück endete der Einmarsch im Gegensatz zur Ukraine in wenigen Tagen. Georgien hätte nicht einmal ansatzweise die Ressourcen besessen, Widerstand zu leisten.

Wie ist die Situation in Georgien heute? Im Mai verkündete die georgische Regierung, zwischen Tbilissi und Moskau wieder Direktflüge zuzulassen. Die Tochter des russischen Außenministers Sergej Lawrow soll sich in Georgien aufgehalten haben. Der georgische Ministerpräsident Irakli Gharibaschwili, heißt es, sei eher russlandfreundlich, Präsidentin Salome Surabischwili will in die EU. Ist die georgische Gesellschaft ebenso gespalten? »

NINO HARATISCHWILI Total. Seit dem Krieg Russlands gegen die Ukraine wird der Abgrund jeden Tag größer. Was die Regierung betrifft: Es gibt diesen Oligarchen, Bidsina Iwanischwili, der in Russland zu Geld gekommen ist, zwar in Georgien kein offizielles Amt bekleidet, aber der inoffizielle Strippenzieher ist. Aus der von ihm gegründeten Bürgerbewegung ist die regierende Partei *Georgischer Traum* entstanden, die ihm komplett unterstellt ist. Würde die Partei offen aussprechen, dass sie für Russland sei, würde es zu einer Revolution kommen. Deswegen verschleierte sie ihre Russlandnähe hinter der Behauptung, dass man pro Europa wäre. Aber absurderweise handeln sie genau gegenteilig. Es ging damit los, dass sie sich gegen die Sanktionen gegen Russland aussprachen. Das führte sofort zu Protesten. Die Georgier sind ja extrem demonstrationsfreudig. Dann versuchte die Regierung, das russische Anti-Spionage-Gesetz einzuführen...

...welches in Russland zu einer Komplettüberwachung geführt hat...

NINO HARATISCHWILI ...aber auch da stürmten die Georgier die Straßen, und das Gesetz wurde gecancelt. 90 Prozent der Menschen, die ich in Georgien kenne, wissen, dass es keine Alternative zum Westen gibt. Die Alternative ist der Norden, und da waren wir lange genug. Die Bevölkerung wird immer wütender und überforderter. Leider gibt es keine wirkliche Opposition. Es gibt zwar viele kleine Parteien, aber die sind alle untereinander zerstritten. Die demokratische Kultur, die besagt, dass ich nicht befreundet sein muss, um gemeinsam eine Entscheidung zu treffen, existiert nicht. Auch nach 30 Jahren Unabhängigkeit nicht.

Immerhin gibt es landesweite Demonstrationen und also ein politisches Bewusstsein.

NINO HARATISCHWILI Ja, die Zivilgesellschaft wächst immer mehr. Insbesondere die Jüngeren, die nach der Unabhängigkeit geboren wurden, sind sehr aktiv, gründen NGOs, zeigen mehr Eigeninitiative, was

vielen Menschen, die in der Sowjetunion aufgewachsen sind, fehlt. Wir sind jetzt in einer Situation, in der man nicht, wie es unsere Regierungspartei praktiziert, „dazwischen“ sein kann. Was makaber ist: Es sind auch viele Flüchtlinge aus Russland in Georgien, also aus dem Land, das auch uns okkupiert. Hinzu kommen die Geflüchteten aus der Ukraine. Allein das ist eine solche Absurdität. Sehr überfordernd.

Theoretisch würde man natürlich sagen, es sind alles Menschen, die vor einem Krieg geflohen sind.

NINO HARATISCHWILI Natürlich finde ich es richtig, dass man Oppositionelle aufnimmt. Absolut. Es sind aber auch viele russische Touristen in Georgien. Sie kommen, um hier gut zu essen, guten Wein zu trinken und die Sonne zu genießen. Georgien war immer das Klischee der Côte d'Azur der Sowjetunion, das Dolce Vita. Als Russe fuhr man früher nach Sotschi, heute nach Batumi, lässt es sich gut gehen, und die Georgier singen, tanzen und kochen für dich. Das ist ein bisschen die Grundhaltung. Ich habe einen ganzen Sommer in Tbilissi inszeniert, das Theater liegt im Herzen der Altstadt, einem Touristenviertel. Immer wenn ich die Straße lang bin, habe ich nur Russisch gehört. Und da saßen tatsächlich auch Typen mit Putin-T-Shirts. Den Mumm muss man echt haben! Auf keinen Fall sind das alles Oppositionelle.

Die Pendelpolitik der georgischen Regierung erinnert auch ein wenig an Serbiens Ministerpräsidenten Aleksandar Vučić, während es aus dem Kosovo heißt, dass mit Ministerpräsident Albin Kurti nun ein neuer Typus von Politiker angetreten ist, der weniger in das alte System verstrickt ist. Haben Sie Hoffnung für Georgien?

NINO HARATISCHWILI Die Hoffnung läge meiner Meinung nach nur in einer Koalition aus Oppositionsparteien. Alle Parteien, die bislang angetreten sind, das Land zu reformieren, wurden mit großem Pomp

gewählt, nur um dann doch wieder in alte Bahnen zu geraten. Es gibt hier keinen Mahatma Gandhi oder Nelson Mandela. Irgendwann verlieren alle den Bezug zur Realität, und das Machtstreben artet aus, sodass jeder, der gegenüber der Regierung kritisch ist, als Gegner betrachtet wird. Zugegeben nicht mit solchen Folgen wie in Russland. Zum Glück herrscht hier Meinungsfreiheit, die Menschen können auf der Straße demonstrieren.

Sie haben sich in Ihrem jüngsten Theatertext mit einem antiken Stoff beschäftigt: „Phädra, in Flammen“, erster Teil einer Trilogie, der im Mai bei den Ruhrfestspielen zur Uraufführung kam und nun am Berliner Ensemble gespielt wird. Auch hier treffen wir auf einen Mann, The-seus, der von der Macht nicht lassen kann. Sie haben schon mehrfach antike Stoffe bearbeitet. Was interessiert Sie daran?

NINO HARATISCHWILI Antike Stoffe sind für mich eine besondere Inspirationsquelle. Bereits meine Diplomarbeit war eine Übersetzung von „Medea“, „Elektra“ habe ich für das Junge Schauspielhaus in Hamburg bearbeitet. Als ich anfing, an „Phädra“ zu arbeiten, im Juli 2021, war ich gerade in Tbilissi. Wieder gab es Demonstrationen, diesmal für die Rechte der LGBTQ*-Community, bei denen es zu schweren Ausschreitungen kam. Rechte und Konservative, unterstützt von der orthodoxen Kirche, hatten gegen die Demos mobil gemacht. Sogar ein Journalist kam zu Tode. Mich haben diese Ereignisse sehr aufgewühlt, weshalb vieles davon in das Stück geflossen ist. Die Liebesgeschichte findet nicht mehr zwischen Hippolytos und Phädra statt, sondern zwischen zwei Frauen, Phädra und ihrer Schwiegertochter in spe Persea.

Reagieren Sie in Ihrem Schreiben häufiger auf tagesaktuelle Ereignisse?

NINO HARATISCHWILI Kommt darauf an. Ich halte nichts von einer Tagesaktualität,

die unbedingt ins Theater soll. Eine gewisse Distanz brauche ich schon. Bei „Phädra“ waren die Ereignisse eher wie das Salz auf die Wunde, sie haben Themen berührt, die mich schon lange tangieren. Mit dem Krieg gegen die Ukraine war es ähnlich, er ist in den zweiten Teil der Trilogie geflossen. Gerade aber wenn man universelle Stoffe bearbeitet, interessiert mich daran viel mehr das ewig Währende oder Universelle, als auf Teufel komm raus Medea in irgendeinem Plattenbau zu verankern, wodurch man den Stoff, finde ich, klein macht. Ich gehe davon aus, dass die Leser oder Zuschauer selbst die Fähigkeit haben, Erzählungen zu abstrahieren oder mit der Gegenwart zu verlinken.

Der universelle Anspruch wird derzeit auch kritisch hinterfragt, weil es sich oftmals um einen westlichen Universalismus handelt. Gibt es in Ihren Augen noch universelle Geschichten, die unabhängig von geografischen Kontexten und Herkünften alle verbinden?

NINO HARATISCHWILI Absolut. Alle wollen Geschichten! Sie sind das Webmaterial, das uns alle verbindet. Egal, wie wir uns verändern und fortentwickeln. Die größte Bezeugung dessen ist ja gerade das, was in der Ukraine passiert: Wir befinden uns im 21. Jahrhundert und haben auf europäischem Boden Krieg. So traurig die Feststellung ist, aber wir sehen, dass wir wenig

dazugelernt haben. Und das kann man auf sehr viele andere Themen übertragen. Gerade deshalb interessieren mich antike Stoffe. Die Weltanschauung ist zwar nicht mehr aktuell, die Götterinstanz mit ihrem Fatalismus des Vorgezeichneten, der unserer heutigen Illusion der absoluten Selbstbestimmung entgegensteht. Nichtsdestotrotz sind das Streben nach Macht, die Liebe, der Krieg, der Kampf zwischen den Geschlechtern oder die Suche nach individueller Freiheit Aspekte, die, egal in welcher Gesellschaft, in welchem Jahrhundert wir leben, sehr relevant sind. Natürlich müssen wir uns über Formen unterhalten. Aber der Mensch ist nun einmal der Mensch – mit allen guten und allen schlechten Eigenschaften.

Die Theatererzählerin

Über die Autorin und Regisseurin Nino Haratischwili

Alle wollen Geschichten“, sagt Nino Haratischwili. Und genau das ist es, womit die 1983 in Tbilissi (Tiflis) geborene Schriftstellerin, Dramatikerin und Regisseurin ihre Leserinnen und Leser seit vielen Jahren begeistert. Es sind Geschichten, die mit einem großen Gespür für die historische Determiniertheit menschlicher Schicksale Generationen, Jahrhunderte und Kontinente umspannen – sei es in Romanen wie „Das achte Leben (Für Brilka)“ (2014), „Die Katze und der General“ (2018) und „Das mangelnde Licht“ (2022) oder in Theaterstücken wie „Land der ersten Dinge“ (2014) oder „Schönheit“ (2016). Vielfach wurde Nino Haratischwili für ihr Schreiben ausgezeichnet, darunter mit dem Anna-Seghers-Preis (2014) und der Carl-Zuckmayer-Medaille (2023). Immer wieder sind es die Geschichten des postsowjetischen Raumes, dessen Brüche, Verwerfungen und Hoffnungen, die sich in ihren Figuren spiegeln. Sie selbst gründete bereits als Jugendliche in ihrer Heimatstadt Tbilissi eine deutsch-georgische Theatergruppe, das *Fliedertheater*, für das sie von 1998 bis 2003 regelmäßig Stücke schrieb und inszenierte. Im Anschluss studierte sie Filmregie an der Staatlichen Schule für Film und Theater in Tbilissi sowie von 2003 bis 2007 Theaterregie an der Theaterakademie Ham-

burg. Ihr jüngstes Stück „Phädra, in Flammen“, eine Antikenbearbeitung, die sich in die Tradition von Stücken wie „Mein und dein Herz (Medea)“ (2007) und „Elektras Krieg“ (2012) einreicht und Teil einer Trilogie ist, kam im Mai 2023 bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen und dem Berliner Ensemble in der Regie von Nanouk Leopold zur deutschen Uraufführung. Als Regisseurin brachte Nino Haratischwili im April 2023 am Landestheater Marburg den Roman „Warum das Kind in der Polenta kocht“ von Aglaja Veteranyi zur Uraufführung – mit einem deutsch-georgischen Ensemble, welches die Suche der Romanheldin, Kind einer Artistenfamilie, nach einer eigenen Sprache und Identität ästhetisch berührend erfahrbar machte. „Der Zirkus ist immer im Ausland“, heißt es in dem Stück. Ein Zustand, der in seiner hellwachen Unbehaustheit auch dem Schreiben von Nino Haratischwili eigen ist. Am 23. September feierte die Theaterfassung ihres Romans „Das mangelnde Licht“ am Staatstheater Braunschweig Premiere. Darin geht es um drei Frauen, die sich 2019 in Brüssel treffen, um sich gemeinsam an die Zeit Ende der Achtzigerjahre in Georgien zu erinnern, als die Sowjetunion zusammenbrach und Platz für eine freie, aber auch gewaltvolle Zukunft machte. ■



Die Flensburger Förde und die Flensburger Spielstätte des Schleswig-Holsteinischen Landestheaters (in Klein)

BUNTE KULTUR-BUBBLES

Flensburg hat eine reiche Kultur- und Theaterszene. Bei der Kooperationsbereitschaft zwischen den Institutionen gibt es noch Luft nach oben

TEXT DETLEF BRANDENBURG

Ein Spaziergang an einem ganz normalen Donnerstagnachmittag in Flensburg. Der Startpunkt ist gleich ein Kultur-Hotspot: Das *Deutsche Haus*, im Jahr 1930 ein Geschenk der Weimarer Republik an die Stadt Flensburg als „Reichsdank für deutsche Treue“ bei der deutsch-dänischen Volksabstimmung (1920), heute optisch etwas muffig nachgedunkelt, akustisch aber einer der besten Konzertsäle des Landes mit 1400 Plätzen. Die Architektur ist sachlich gebändigter Expressionismus in Backstein, fürs Innenleben sorgen regelmäßig das Schleswig-Holsteinische Sinfonieorchester, aber auch das *Sønderjyllands Symfoniorkester* mit Sitz im dänischen Sønderborg oder das *Schleswig-Holstein Musik Festival*.

Von dort aus geht es nordwärts, vom Museumsberg links grüßen stattliche historistische Fassaden, dahinter sehenswerte Sammlungen zur Kunst- und Kulturgeschichte des ehemaligen Herzogtums Schleswig. Bei Überquerung der Rathausstraße grüßt links das Flensburger Haus des Schleswig-Holsteinischen Landestheaters: Sitz der Oper, die hier ihre Premieren herausbringt, das Schauspiel kommt aus Rendsburg. Und je näher die Sankt-Marien-Kirche kommt, desto bunter wird die Palette. Wenn die Fußgängerstraße dann in die Norderstraße mündet, macht sich Kiezatmosphäre breit. Hoch oben, an quergespannten Seilen, hängen Hunderte ausgelatschter Schuhe – nicht zum Trocknen, sondern das ist Kunst. *Shoefiti* heißt sie und hat sogar einen Wikipede-

dia-Eintrag. In den Fenstern präsentieren sich alternative Subkultur und exotische Küche, Kulturinitiativen wie das Atelier *Norder147* – aber auch die imposante dänische Zentralbibliothek oder das *Flensborg-hus* mit den Organisationen der südschleswigschen Minderheit, die ein ziemlich opulentes Programm mit Konzert, Theater und anderem bietet.

Nach diesem Stadtbummel wundert es nicht, dass Torge Korff, Leiter des Kulturamts der Stadt, auf die Frage nach dem prägenden Merkmal der Flensburger Kulturszene sofort die bunte Vielfalt nennt. Und dass Daniel Dürkop, Vorsitzender des städtischen Kulturausschusses, beim Treffen in den intimen Räumen von *Det lille Teater Flensborg*, das, wie unschwer zu vermuten, auf Dänisch spielt, diese Einschätzung fast wortgleich wiederholt. Dürkop sitzt für den *Südschleswigschen Wählerverband* (SSW) in der Ratsversammlung, die Partei der dänischen Minderheit, die bei der Kommunalwahl mit 24,8 Prozent stärkste Fraktion wurde, knapp vor den Grünen mit 23,6 Prozent. Die AfD spielt hier keine Rolle, sie ist 2023 noch nicht mal angetreten. Was, so vermuten Mitglieder anderer Fraktionen, auch daran liege, dass sich die bunte Flensburger Zivilgesellschaft in zahlreichen Netzwerken gegen sie organisiert hat. Wenn nun der SSW als stärkste Fraktion den für die Kultur zuständigen Ausschuss an sich zieht, ist das auch ein Bekenntnis zur dieser linksalternativ geprägten Szene.

Allerdings machen sich sowohl Daniel Dürkop wie auch Torge Korff Gedanken über den Klassenunterschied innerhalb der Szene. Auf der einen Seite all die Initiativen in einer kunterbunten Grauzone zwischen ehrenamtlichem Engagement und professioneller Ambition, die sich um Veranstaltungszentren wie die *Kulturwerkstatt Kühlhaus* oder das Kulturzentrum *Volksbad* gruppieren und teils unter prekären Bedingungen hochengagierte, klar auf die Stadt zielende Projekte auf die Beine stellen. Auf der anderen Seite die öffentlich getragene Hochkultur, vor allem das Schleswig-Hol-

steinische Landestheater mit seinem Sinfonieorchester und die Museen oben auf dem Berg, die zu den meistunterschätzten des Landes zählen. Und in der Mitte die Niederdeutsche Bühne mit einem Stamm von rund 2000 Abonnenten und 28000 Besuchern pro Jahr.

Für das Landestheater ist Flensburg neben Rendsburg ein wichtiger Sitzort – aber eben längst nicht der einzige. Zu den Gesellschaftern gehören 16 Kommunen und Kreise, elf Spielstätten werden regelmäßig mit Repertoire versorgt, dazu kommen Gastspielorte von Westerland auf Sylt bis zum dänischen Sønderborg. Und eben

„Kultur ist ein wichtiger Faktor im Selbstverständnis der Stadt und ihrer politischen Fraktionen.“

Torge Korff, Leiter des Kulturamts der Stadt Flensburg

weil es der Fläche verpflichtet ist, kann es sich nicht so mit den Graswurzeln der Flensburger Szene vernetzen wie all die freien Initiativen. Vor diesem Hintergrund fände Torge Korff den Gedanken an ein eigenes Stadttheater für Flensburg durchaus reizvoll.

Bis 1974 gab es tatsächlich ein eigenes Flensburger Stadttheater; aber dann war es nicht mehr bezahlbar. Auch aus dieser Not entstand das heutige Landestheater. Wer die Zeit jetzt zurückdreht, brächte das gesamte Kulturgefüge des Landes zum Einsturz, das durch beträchtliche Mittel aus dem kommunalen Finanzausgleich gestützt wird. Jetzt partizipiert Flensburg an einem Mehrspartenangebot mit hochprofessionellem Schauspiel, Oper und Ballett und mit einem Orchester, das durch die Zusammenarbeit mit dem *Sønderjyllands Symfoniorkester* Projekte auf die Beine stellt, die sonst nur an größeren Häusern möglich wären.

Ute Lemm, Intendantin des Landestheaters, äußert sich zur Rolle des Theaters in der Stadt: „Das Kulturbüro legt den Schwerpunkt immer sehr stark auf die freie Szene. Und wir müssen dann immer so ein bisschen den Finger heben und sagen: Achtung, das Landestheater ist auch Teil der Kulturlandschaft der Stadt Flensburg!“ Dabei gebe es doch die Vernetzung mit der Uni, mit der Musikschule, mit der Stadtbücherei ist etwas geplant... Ingo Stadtmüller, von 2022 bis 2024 interimistischer GMD am Landestheater, schätzt das skandinavische Flair, das in sein Haus hineinweht – und die lebendige Vielfalt der Flensburger Kulturszene.

Einen wichtigen Akteur, in seiner hohen Professionalität und internationalen Vernetzung singulär im gesamten Bundesland, habe ich verpasst auf meinem Spaziergang. Denn er ist auf der anderen Seite der Förde zu Hause: die *Theaterwerkstatt Pilken-tafel*, ein Produktionshaus mit eigenem Ensemble, Spielort für die internationale freie Szene und für die *Flensburger Kurzfilmtage*, Andockpunkt für alle Genres des freien Theaters. Die künstlerische Leiterin Elisabeth Bohde beschreibt die Flensburger Vielfalt durchaus ambivalenter als Korff oder Dürkop, spricht davon, dass deren Akteure oft nur in ihrer eigenen Bubble agieren; dass das Landestheater hoch über allem schwebt; dass für manchen konservativen Politiker die bunte freie Szene allenfalls ein *Nice-to-have* sei oder dass in der südschleswigschen Betonung des Dänischen durchaus nationalistische Töne mitklingen.

Und so nimmt man aus dieser sympathischen Stadt den Eindruck mit nach Hause, dass hier vieles gut – dass aber das Gute auch hier der Feind der Besseren ist. Besser wäre es, die Parallelwelten der Flensburger Vielfalt enger zusammenzuführen, die Bubbles zu durchbrechen, Kooperationen zu stiften, gerade auch in Hinsicht auf drohende Geldnöte im kommunalen Etat. Die Stadt stellt sich ja nach der Kommunalwahl gerade neu auf. Das ist eine Chance, auch für die Kultur. Es müsste halt nur einer in die Hand nehmen. ■

SCHWERPUNKT



Klassiker neu

Wie Oper, Schauspiel
und Ballett den
Kanon modernisieren



schreiben

„Die Zauberflöte“ an der Oper Wuppertal – ein Publikumshit, der bereits im September 2020 Premiere hatte. Hier eine Szene mit Elena Puszta, Joslyn Rechter, Iris Marie Sojer und Sangmin Jeon (v. l.)

Foto: Jens Grossmann

MUSIKTHEATER



Ab jetzt alles anders?

SCHAUSPIEL



Goethes „Faust“ heißt in Essen jetzt „Doktormutter Faust“, Mozarts „Zauberflöte“ kriegt ein diskriminierungsfreies Libretto, und beim Ballettklassiker „Giselle“ in Düsseldorf lieben sich zwei Frauen. Der Trend zur Überschreibung von Klassikern durchzieht alle Sparten

TEXT ULRIKE KOLTER

Wir wollen hier – in einem Schwerpunkt zu Werküberschreibungen – nicht über Werk-treue diskutieren, nicht (allein) über vermeintlich zu sehr ins Werk eingreifende zeitgenössische Regiekonzepte. Zentral soll vielmehr die Frage sein, wie weit das Werk eines Urhebers verändert werden darf, um noch als dasselbe Werk zu gelten: mit neuem Libretto oder neuer Textfassung, neuer dramaturgischer Szenenfolge oder Hinzufügung von Nummern, Figuren, Handlungssträngen.

Natürlich sind all diese Grenzen fließend: Ist schon die Umdeutung einer Figur in ein anderes Geschlecht als Werküberschreibung zu werten? Der Paradigmenwechsel im Schauspiel, dass Frauen zunehmend Männerrollen spielen – Hans Castorp jetzt eine Frau ist und Hamlet auch –, nur Interpretation oder schon Überschreibung? Oder wenn in Demis Volpis „Giselle“ an der Rheinoper in Düsseldorf die Titelfigur ihre weibliche Widersacherin Bathilde liebt, eines der bekanntesten Handlungsballette also nunmehr um die Liebe zweier Frauen kreist? Überschreibungen machen auch jenseits von geschlechtergerechten Besetzungsfragen dann Sinn, wenn ein Werk in seiner ursprüng-



Überall Überschreibungen:
„Der Freischütz“ in
Chemnitz (Seite 30),
„Giselle“ in Düsseldorf
(Seite 44) und „Doktor-
mutter Faust“ in Essen
(Seite 32)



lichen Sprache oder semantischen Form dem heutigen, in vielerlei Hinsicht sensitiveren und kritischeren Publikum nicht mehr zumutbar ist. „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“ lautet die vor über 200 Jahren als weise geltende Einschätzung von Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“. Wollen wir solche Geschlechterstereotypen im Theater weiter rezipieren? Oder lieber mit diskriminierungsfreier Sprache und toleranter Wertevermittlung ersetzen? Sollten heute nicht migrantische Perspektiven in unseren Kanon inkludiert werden?

Unsere Gesellschaft hat sich seit Schikaneders Libretto radikal verändert – mit ihr unsere Sprache, Hörgewohnheiten und sozialen Kategorien. Bedeutet das für Musiktheater und Schauspiel, dass der nach wie vor verlässlich gespielte (und wohl mit Grund auch beliebte) Kanon neu vertextet werden muss? WILL das Publikum das überhaupt, wo doch eine Werkkenntnis des Kanons nicht mehr vorausgesetzt werden kann? Oder sind gerade deshalb Neudeutungen bekannter Stoffe eine Chance? Und liegt die Zukunft in Zeiten von KI und ChatGPT nicht ohnehin in der rechtefreien kollektiven Nutzung von Text- und Tonmaterial und nicht mehr in der urheberrechtlich geschützten „originalen“ Fassung? Wir wollen hier darüber nachdenken.

Kennen wir uns?

Spielzeit 23/24

SCHAUSPIEL PREMIEREN

Nina Segal **Big Guns**

Juli Zeh **Über Menschen**

Dan Aykroyd / John Landis
Blues Brothers

Daniil Charms **Jelisaweta Bam**

Sophokles **Antigone**

Henrik Ibsen **Ein Volksfeind**

Monodramen 4 + 5

MUSIKTHEATER

Carl Maria von Weber

Der Freischütz

Johann Strauß **Die Fledermaus**

Freedman/Lutvak

Liebe, Mord und Adelspflichten

Igor Strawinsky **The Rake's
Progress (Der Wüstling)**

BALLETT

Giovanni Napoli und Sergei Vanaev
Schumann! (UA)

Sergei Vanaev **Romeo und Julia**,
Musik von Sergei Prokofjew

Sergei Vanaev **Pinocchio (UA) [6+]**

JUPZ! PREMIEREN

Friedrich Schiller

Kabale und Liebe [12+]

Max Kruse

Urmel aus dem Eis [5+]

Stückentwicklung **WIR [12+]**

Marc Becker

Die Glücksforscher [8+]

SOMMERTHEATER

Carlo Goldoni

Der Diener zweier Herren

LaZebnik/Kruschak/Cleary

Snow White and Me (DSE)

theater-plauen-
zwickau.de

THEATER
PLAUBEN
ZWICKAU

MUSIKTHEATER

Hier geht's zur
Onlinekritik:



Premiere: 29.4.2023
Theater Chemnitz
Inszenierung: Annika Haller
Dramaturgie, Bühne,
Textfassung: Wilfried Buchholz



Marie Hänsel als Ännchen (l.)
und Magdalena Hinterdobler als
Agathe in der zeitgenössischen
Chemnitzer „Freischütz“-Fassung

Foto: Nasser Hashemi

Aus Alt mach Neu

Nr. 13. ROMANZA ed ARIA

Andante (♩ = 60)

ÄNNCHEN
Kind trünte meiner armen Mutter, die Kammer-tür es öff-nete sich, und Kreis-dienst-ward fuhr
Na-ur, denn es-ber-fürchtbar über-achtlich ein Un-ge-bru-er, mit Au-gen wie Feuer, mit

Edison Peters 10471

Am Theater Chemnitz wurde letzte Saison Carl Maria von Webers romantische Oper „Der Freischütz“ mit neuen, zeitgenössischen Texten auf die Bühne gebracht. Die musikalische Partitur blieb unangetastet. Wir stellen eine Szene zwischen Ännchen und Agathe im Klavierauszug gegenüber

In der **Originalversion des Peters-Klavierauszuges** ist der Dialog zwischen Agathe und Ännchen deutlich länger. Agathe schildert ihren Albtraum, als weiße Taube abgeschossen zu werden (3. Akt, 3. Szene).

Dritter Auftritt

107

Agathe. Ännchen (geschmückt, doch nicht mit Blumen oder Zweigen).

ÄNNCHEN. Ei, du hast dich dazugehalten! **Aber du bist ja so wehmütig; ich glaube gar, du hast geweint?** Brauttränen und Frühregen, sagt das Sprichwort, währen nicht lange. Nun, das weiß der Himmel, Regen genug hat's gegeben. Oft dacht ich, der Sturm würde das alte Jagdschlößchen ganz über den Haufen blasen!

AGATHE. Und Max war in diesem schrecklichen Wetter im Walde. **Zudem habe ich so quälende Träume gehabt.**

ÄNNCHEN. Träume? Ich habe immer gehört, was einem vor dem Hochzeitstage träumt, muß man sich merken. Solche Träume sollen wie Laubfrösche das ganze liebe Ehestandswetter verkündigen. **Was träumtest du denn?**

AGATHE. Es klingt wunderbar. Mir träumte, ich sei in eine weiße Taube verwandelt und fliege von Ast zu Ast; Max zielte nach mir, ich stürzte; aber nun war die weiße Taube verschwunden, ich war wieder Agathe, und ein großer schwarzer Raubvogel wälzte sich im Blute.

ÄNNCHEN (klatscht in die Hände). Allerliebste, allerliebste!

AGATHE. Wie kannst du dich nur über so etwas freuen?

ÄNNCHEN. Nun, der schwarze Raubvogel – da hast du ja die ganze Bescherung: du arbeitetest noch spät an dem weißen Brautkleid und dachtest gewiß vor dem Einschlafen an deinen heutigen Staat; da hast du die weiße Taube! Du erschrakst vor den Adlerfedern auf Maxens Hut, es schauert dir überhaupt vor Raubvögeln; da hast du den schwarzen Vogel! Bin ich nicht eine geschickte Traumeuterin?

AGATHE. Deine Liebe zu mir macht dich dazu, liebes, fröhliches Kind! Gleichwohl – hast du nie gehört, daß Träume in Erfüllung gingen?

ÄNNCHEN (für sich). Fällt mir denn nichts ein, sie zu zerstreuen? (Laut, mit scheinbarer Ernsthaftigkeit und Furcht.) Freilich, alles kann man nicht verwerfen! **Ich selbst weiß da ein Grausen erregendes Beispiel.**

Dritter Auftritt

107

Agathe. Ännchen (geschmückt, doch nicht mit Blumen oder Zweigen).

Ännchen **Boa, siehst du fertig aus!**

Agathe **Hab nicht so gut geschlafen.**

Ännchen Du bist aufgeregt!

Agathe Ja. Auch. Und Alpträume...

Ännchen **Erzähl!**

Agathe Naja, einer kommt immer wieder, fast gleich ... einige Wochen schon.

Ännchen Hast du schon mal erwähnt ...

Agathe Also: Ich auf nem Hirsch.

Ännchen Bist du festgebunden?

Agathe Nee. Ach. Muss ich gar nicht. Ich bin wie erstarrt.

Ännchen (seufzt.)

Agathe Er bringt mich zum Einstand (...) als würde Rotwild fliehen und dann: Nichts; ich wache auf.

Ännchen Hast du das Gefühl ... davongekommen zu sein? (große Stille) **Hey, kennst du noch das Tantenlied ... ausm Schullandheim?**

Die neue Textfassung von Regisseurin Annika Haller und Dramaturg Wilfried Buchholz (2023) hat die Szene in kürzere, heutige Sprache übertragen. Eine Taube gibt es nicht, stattdessen reitet Agathe auf einem Hirsch.



SCHAUSPIEL

Gretchen abschaffen und befreien?

Die erfolgreiche Autorin Fatma Aydemir hat als erstes Theaterstück eine „Faust“-Überschreibung geschrieben. „Doktormutter Faust“ eröffnete in der Inszenierung der Co-Intendantin Selen Kara die neue Intendanz in Essen

TEXT MARTINA JACOBI



Faust (Bettina Engelhardt, links) und die Theaterdirektorin (Silvia Weiskopf) stehen sich in „Doktor-mutter Faust“ ganz neu gegenüber

Doktormutter Faust“ ist ein Auftragswerk der neuen Doppelintendanz von Selen Kara und Christina Zintl am Schauspiel Essen, die unter dem Slogan „Neues Deutsches Theater — under construction“ läuft. Der Slogan soll „eine neue Perspektive auf das als deutsch Gedachte werfen“, so Aydemir. In ihrem 2017 erschienenen Debütroman „Ellbogen“ schrieb die Autorin über eine wütende 17-jährige Migrantentochter, die einen deutschen Mann vor die U-Bahn schubst, ohne es zu bereuen. Ihr zweiter, 2022 erschiener Roman „Dschinns“ handelt von einem türkischen Familienvater, der 30 Jahre in Deutschland arbeitet, um nach seiner Rente ein neues Leben in Istanbul zu beginnen, doch noch bevor er sich seinen Traum erfüllen kann, stirbt er an einem Herzinfarkt, und anstatt das neue Zuhause zu feiern, trifft sich die Familie zur Beerdigung. Nun hat die Schriftstellerin und Enkeltochter türkischer Gastarbeiter erstmals fürs Theater geschrieben — und zwar die feministische Überschreibung eines der deutschen Bühnenklassiker schlechthin: „Faust“. Szenisch an Goethes „Faust I“ angelehnt, beginnt ihre Version der Tragödie mit einem Streitgespräch, das sich sowohl auf die Realsituation der Uraufführung als auch auf die Debatte um die Überschreibung von Theaterklassikern bezieht: Warum gerade mit einem misogynen Stück wie „Faust“ die Saison eröffnen? Und was ist denn eigentlich dieses „Neue Deutsche Theater“?

Dass Aydemir Themen wie Rassismus, Fremdenfeindlichkeit oder Feminismus als Schwerpunkte ihrer Werke setzt, wirkt auf den ersten Blick naheliegend. Fragt man Aydemir selbst, ist die Antwort nicht ganz so einfach: „Wahrscheinlich hätte ich das vor drei bis vier Jahren noch anders beantwortet, aber mittlerweile versuche ich mit der Idee, dass ich in dieser Hinsicht eine Verantwortung hätte, sehr vorsichtig umzugehen.“ In erster Linie sieht sich Aydemir als Künstlerin, aber auch als politischen Menschen: „Ich finde nicht, dass es irgendein Kunstwerk, Literatur oder ein Theaterstück gibt, das unpolitisch ist.“ Für die Journalistin bahnen sich Themen wie Gender so immer wieder den Weg in ihre Texte. Aydemir fokussiert sich dabei auf komplexe Figuren, aus denen heraus sie ihre Geschichten erzählen möchte: „Wenn ich mir in



Foto: Bahar Kaygusuz

Schriftstellerin und Journalistin FATMA AYDEMIR war Kolumnistin und Redakteurin bei der taz. Ihr Debütroman „Ellbogen“ von 2017 wurde zweifach ausgezeichnet und stand auf der Shortlist des Deutschen Buchpreises. Ihr Roman „Dschinns“ wurde noch im Erscheinungsjahr 2022 für den Deutschen Buchpreis nominiert, am Thalia Theater Hamburg uraufgeführt und 2023 zum Regietheaterfestival *Radikal jung* in München eingeladen. Auch „Ellbogen“ wurde erfolgreich auf zahlreichen Bühnen gezeigt, wie auch „Dschinns“ in der Regie von Selen Kara.

Goethes ‚Faust‘ Gretchen anschau, dann lese ich diesen Kindsmord als Konsequenz aus einem nicht existenten Abtreibungsrecht.“

Selen Kara umrahmt Aydemirs klugen Text mit einer bildhaften Inszenierung um den Kern der menschlichen Existenz und Verfehlungen: Zu Beginn sieht man einen sich drehenden menschlichen Körper im Embryohaltung auf schwarzem Vorhang und die riesige Projektion eines Granatapfels, symbolisch für Fruchtbarkeit, Religion oder Macht. Unter diesen riesenhaft schwebenden Bildern wirken die Schauspieler:innen wie in einem eigenen Universum unbedeutend und zufällig in ihrer konstruierten Realität. Genau das soll auch hinterfragt werden: das von der Gesellschaft konstruierte. „Für mich ist die große Herausforderung an dem Stoff die Gretchenfigur beziehungsweise wie Goethe sie angelegt hat“, so Aydemir. Die Gretchenfrage stellt sich bei der Autorin anders: Es gibt kein Gretchen, zumindest nicht die Figur, das Gretchen „als Projektionsfläche und Fantasieprodukt eines privilegierten Cis-Mannes aus dem 18. Jahrhundert“, wie es im Text heißt. So betont auch die Figur

der Dichterin im Stück: „Gretchen ist kein Mensch, den ich retten muss, Gretchen ist eine Figur, die ich abschaffen muss, damit wir alle frei sind.“

Also gar kein Gretchen mehr? Doch: „Ich wollte nicht einfach dieses Stück überschreiben und die Probleme des Originals unsichtbar machen, sondern genau mit diesen arbeiten“, so Aydemir. Ein bisschen Gretchen steckt in allen: in Prof. Margarete Faust, die von ihren Studierenden für ihre feministischen Sichtweisen gefeiert und von der Gesellschaft zur Verschwörerin denunziert wird, oder auch in ihrem schwulen migrantischen Studenten Karim, den sie begehrt und nicht haben kann. Aydemirs Mephisto stellt sich als einzig an der menschlichen Lust interessiert vor, als Satan, Lucifer und Höllenfürst oder auch als mit dem Satan vergleichbaren Gestalten des Islam: Shaytan und Iblis. Aufgetakelte Punk-Hexen sollen Faust in der Hexenküche dann nicht etwa verjüngen, sondern sie von ihrem eigentlichen Fluch befreien, dem „Auge“, das Äußerlichkeiten misst, objektifiziert und Menschen nach gesellschaftlichen Regeln in begehrenswert oder nicht einteilt. Im Spiegel erkennt Faust sich dann selbst – und Karim. In dem dichten Netz aus Beziehungen und Begegnungen birgt sich im Gegenüber immer die Reflexion und Projektion des eigenen Selbst: Was von dir erkenne ich in mir wieder?

Mit Karim will Aydemir das faustische Machtthema in die akademische Welt übersetzen: „Die Figur ist angelehnt an viele junge Menschen, die versuchen, an Universitäten Fuß zu fassen, an denen die hierarchischen Strukturen aus der Zeit gefallen scheinen und ihre ganze Karriere eigentlich vom Doktorvater oder der Doktormutter abhängt“, so die Autorin. Darin erklärt sich also auch der Begriff „Doktormutter“ im Stücktitel, hinter dem eine paternalistische Struktur steckt. Gleichzeitig ist der Autorin wichtig, Karims unsicheren Aufenthaltstitel zu thematisieren – nicht als strategische Überlegung, sondern um ihre eigene Lebensrealität aufzugreifen: „Ich schreibe keine Geschichten, in denen alle Leute weiße Deutsche sind, weil das einfach nicht meine Realität abbildet.“

Karim, der Faust schließlich wegen sexuellen Missbrauchs anzeigt, beginnt zu verstehen, dass er von einem Machtspielchen ins nächste stolpert, seine Geschichte wird instrumentalisiert, um wiederum jemand anderen, Faust, zu unterdrücken. Auch die Professorin möchte Karim vor der Abschiebung schützen, doch der rettet sich am Ende selbst und heiratet Fausts schwangere Assistentin Valeria – eine Win-win-Situa-

tion für beide. Derweil gelangt Faust am Ende zu der Erkenntnis, dass sie sich der Welt nicht entziehen kann. Sie begreift, dass ihr Inneres genauso ein Kerker sein kann wie ihre „freie“ Existenz auf der Welt. So dreht sich Macht in „Doktormutter Faust“ letztendlich um die Frage, warum und wie man sich andere zu eigen machen will. Zudem hält reine Vernunft nicht die Balance zum Begehren, was Bettina Engelhardt in der Titelrolle genauso streng wie nahbar verkörpert.

Aydemirs kurzweilige Überschreibung besticht durch eine gekonnt verschränkte Themendichte. Das Stück im Kontext der Zeit zu betrachten bedeutet für die Autorin auch, es im Kontext unserer Zeit zu betrachten. Aber wozu überhaupt ein „Neues Deutsches Theater“ mit alten Klassikern? Aydemir kann sich vorstellen, dass dadurch verschiedene gesellschaftliche Gruppen verbunden werden:

„Als Frischling am Theater kriege ich mit, dass an jedem Haus diskutiert wird, wie man neues Publikum ans Haus bringt.“ Und das Theater spreche nun mal nur sehr bestimmte soziale Schichten an.

Auch durch Karas sinnliche Inszenierung in Essen entsteht der Eindruck, dass Aydemir bei den grundlegenden Themen um Macht, Verführung und Begehren auf die Grauzonen hinauswill, die eben genau diese Grenzen zwischen Richtig und Falsch verwischen. So schreibt die Autorin im Stücktext: „Verführung ist immer eine Grenzüberschreitung. Okay? Ich formuliere eine Grenze. Und ich spüre, wie du dich dennoch dagegenschiebst, ja, gegen meine Grenze, und ich habe die Macht, zu beschließen, sie ein Stückchen weiter zurückzuziehen.“ Gerade bei moralisch heiklen Themen gibt das hoffentlich zu denken. So übt die Autorin auch Kritik an allen Seiten der Diskurse über Feminismus, Gender, Religion, Missbrauch oder auch Fremdenfeindlichkeit, die sich auf Extrempositionen festnageln. Aydemir übersetzt Goethe in den jetzigen Theaterdiskurs, schreibt „Faust“ aus ihrer Lebensrealität als tätige Autorin heraus in ein heutiges Deutschland, mit den Themen, die aktuell beschäftigen – und macht es das nicht gerade aus, dieses „Neue Deutsche Theater“?

„Ich wollte nicht einfach dieses Stück überschreiben und die Probleme des Originals unsichtbar machen, sondern genau mit diesen arbeiten.“

Fatma Aydemir

Libretti einfach umschreiben?!

Bis heute sind viele Libretti des Opernkanons politisch unkorrekt und rassistisch. Das Projekt „Critical Classics“ will das ändern und bringt Expert:innen der Bereiche Diversität, Sensitivity Reading, Dramaturgie, Libretto, Verlagswesen und musikalische Leitung zusammen, um die Texte zeitgemäß zu transformieren. Das erste Stück ist eine Neufassung von Mozarts „Zauberflöte“. Eine Zwischenbilanz von vier Beteiligten

72
36 Frau Mann und Mann und Frau und Mann Frau und
Pam. *sotto voce*
-Mann, -Mann, -und-Weib, -und-Weib, -und-Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann und
Pap. *sotto voce*
-Mann, -Mann, -und-Weib, -und-Weib, -und-Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann und
Clar. *p* *f* *p*
Archi *f* *p*
41 Frau und Frau und Mann
Pam. *f*
nd-Mann, rei - chen an die Gott - heit an.
Pap. *f*
nd-Mann, rei - chen an die Gott - heit an.
Clar. *f* *p*
Archi *f* *p*

DAS PROJEKT

Vor dem Hintergrund breiter gesellschaftlicher Diskurse über rassistische Stereotype in Kunst und Literatur will das Projekt „Critical Classics“ die Texte von Opernaufführungen umschreiben und damit aktuellen Standards annähern.

Derzeit plant das Projekt drei Umarbeitungen von Libretti des klassischen Opernrepertoires:

- „Die Zauberflöte“, Überarbeitung, Fertigstellung geplant für Herbst 2023
- „Madama Butterfly“, Neues Libretto, Fertigstellung geplant für 2024
- N.N. (Werk steht noch nicht fest)



Der Intendant: „Die Geschichten sind stark“

Ausgangspunkt für das Projekt „Critical Classics“ war für Berthold Schneider eine „Zauberflöten“-Inszenierung an der Oper Wuppertal, die er bis letzte Saison als Intendant leitete. Nun will er Theatern neue Operntextversionen in heutigen Standards zur Verfügung stellen

TEXT BERTHOLD SCHNEIDER

Im Herbst 2022 saß ich in einer Vorstellung unserer ganz auf Wuppertal zugeschnittenen Produktion von Mozarts „Zauberflöte“. Das Publikum amüsierte sich von Beginn der Ouvertüre an und erkannte sich in dem Bühnengeschehen wieder. Doch an einigen Stellen war deutlich zu spüren, dass das Publikum nicht mit uns lachte, sondern über uns. Es war bei Textzeilen wie „Ein Weib tut wenig, plaudert viel“, bei denen sich die Menschen durch

ein peinlich berührtes Lachen von uns distanzierten, uns als Operngenre trotz der zeitgemäßen Aufführung innerlich in eine entfernte historische Ecke schoben und uns im „besten“ Fall nachsichtig belächelten.

Bei der Erarbeitung der Aufführung hatten Dramaturgie und Regie wie gewöhnlich den Text nach bestem Wissen „geglättet“ und auch visuell „entschärft“. So wird Monostatos – bei uns mit einem

weißen Sänger besetzt – natürlich nicht als Schwarzer dargestellt. Gleichzeitig bedeutet dies, dass ein starker Kontrast, den die Autoren in dem Werk bewusst gesetzt haben, einfach ersatzlos wegfällt – gecancelt wird. Manche andere Dialogstelle ist geändert, viele sind gestrichen. Aber selbst dieses inzwischen übliche, kaum durch einschlägige Expertise unterfütterte Vorgehen des Verstümmelns und Flickens führte nicht zu einer Aufführung, deren Texte ein halbwegs kritisches Publikum als akzeptabel empfinden würde.

Aktuell gibt es eine breite gesellschaftliche Diskussion darüber, wie wir mit historischen Kunstwerken – seien es Romane, koloniale Raubkunst, Gemälde oder Theaterstücke – in Bezug auf Sexismus, Rassismus oder Kolonialismus umgehen sollen. Bücher werden für Neuauflagen verändert, Bronzen nach Benin zurückgegeben, im Sprechtheater dienen klassische Texte oftmals nurmehr als „Steinbruch“ für Autorenabende, und Gemälde verschwinden in Depots oder werden an ihrem Präsentationsort kontextualisiert. Die Oper scheint mir einer der letzten verbliebenen Orte der Kulturpräsentation zu sein, an dem politisch unkorrekt, oftmals sogar offen rassistisch und sexistisch gesprochen werden darf. Das tun wir natürlich nicht, weil in der Oper Rassist:innen arbeiten, sondern, klar, weil die Musik einen Höhepunkt menschlichen Kunstschaffens darstellt und die Geschichten stark sind.

Als Reaktion auf dieses Dilemma realisiert das Projekt *Critical Classics* derzeit Revisionen von Repertoirewerken der Oper, die nicht nur jeweils auf eine einzelne Aufführung abzielen. Vielmehr wollen wir all jenen Theatern, die sich für einen Eingriff entscheiden, eine Textversion zur Verfügung stellen, die durch ein hochqualifiziertes Team heutigen Standards angenähert wurde. Dafür bringt das Projekt erstmals ausgewiesene Expert:innen der Bereiche Sensitivity-Reading, Diversität, Dramaturgie, Libretto, Verlagswesen und musikalische Leitung zusammen.

Erscheint uns die Überarbeitung eines Librettos sinnvoll, werden Dialoge und Gesangstexte zunächst von unserem Team im Sinne des Sensitivity-Readings gemeinsam gelesen, sensible Aspekte identifiziert und intensiv diskutiert. Anschließend wird eine Strategie für Änderungen von Text, Personencharakterisierung und Handlungsverläufen entwickelt. Dabei versuchen wir die vielfach problematische Darstellung der Geschlechter in eine bessere Balance zu setzen und kritische Handlungsmomente, Personencharakterisierungen oder Textstellen nicht einfach zu streichen, sondern Alternativen zu entwickeln. Bei den Texten geschieht dies teils unter Zuhilfenahme von künstlicher Intelligenz, um so dem Duktus der Autoren möglichst nahezukommen.

Lassen bereits die Grundanlagen der Handlung ein befriedigendes Ergebnis nicht erreichbar erscheinen, so entwickeln wir ein vollständig neues Libretto auf die bestehende Musik. Dabei wird sowohl bei der Auswahl neuer Autor:innen als auch neuer Stoffe darauf geachtet, dass jene zu Wort kommen, deren Lebensrealität im Original vielleicht nur als Folie für die dargestellten Konflikte herhalten musste. Dabei kann auch die Gesangssprache geändert werden und eine italienischsprachige Oper ein englischsprachiges neues Libretto erhalten.

Alle genannten Überarbeitungen sollen ohne oder gegebenenfalls lediglich mit marginalsten Änderungen der Gesangslinien realisiert werden. Die Orchesterstimmen bleiben unangetastet. In unserer letzten Arbeitsphase wird das überarbeitete Libretto mit einem:r profilierten Operndirigent:in auf Sangbarkeit und musikalische Konsistenz überprüft und noch einmal gemeinsam vom gesamten Team gelesen. Für die Veröffentlichung sollen die gängigen Klavierauszüge, die mit der meistverbreiteten Partitur und Orchestermaterial kompatibel sind, verwendet werden. Unser Ziel ist es, den Theatern die überarbeiteten Versionen nach Fertigstellung rechtfrei zur Verfügung zu stellen. ■

UNSER AUTOR

BERTHOLD SCHNEIDER, geboren 1965 in Marburg an der Lahn, ist Intendant, Regisseur und Dramaturg. Nach einem Klavier- und Musiktheaterregie-Studium arbeitete er zunächst als Musiktheaterdramaturg. Es folgten Stationen als Operndirektor des Saarländischen Staatstheaters in Saarbrücken, als Referent für internationale Kooperationen für die English National Opera sowie als Operndirektor am Staatstheater Darmstadt. Von 2016/17 bis zur vergangenen Saison war er Operntendant der Wuppertaler Bühnen.

70

No 7. Duetto
Andantino

PAMINA

Bei Män-nern, wel-che Lie-be füh-len, fehlt auch ein

Clarinetten
Fagotti
Corni
Archi

Clar.
Cor.
Archi

simile

5

Pam. gu - tes Her - ze nicht.

PAPAGENO

Die sü - ßen Trie-be mit - zu - füh-len ist dann ^{des Andien} ~~des Weib-her~~ ers - te

ir wol - len uns der Lie - be freun, wir le-ben durch die Lieb' al -

ir wol - len uns der Lie - be freun, wir le-ben durch die Lieb' al -

Lieb' al - lein.



Foto: Oliver Hoogvliet

Der Diversity- Trainer: „Don't touch my Mozart!“

Aşkın-Hayat Doğan ist als Diversity-Trainer und Sensitivity-Reader beim Projekt „Critical Classics“ dabei. Wie kann ein grundsätzlich binäres Werk wie „Die Zauberflöte“ heute aussehen?

TEXT AŞKIN-HAYAT DOĞAN

Sehr geehrter Herr Doğan, professioneller Hochstapler, da kommt also ein türkischer Migrant ohne deutsche Muttersprache und Germanistikstudium daher und erfrecht sich, an unserer deutschen Sprache und ihren großen historischen Denkmälern inkompetent und aus seiner für die deutsche Bildungswelt völlig unerheblichen Opfer-subjektivität herumpzufuschen.“

In den letzten Jahren haben wir die Diskussionen über diskriminierende Sprache in der Literatur über Kinderbücher wie von Roald Dahl, Michael Ende, Astrid Lindgren bis zu den Romanen von Karl May verfolgt. Es herrscht eine „toxische Nostalgie“, sodass die Erwachsenen von heute die Bücher nicht angetastet sehen möchten, da es lieb gewonnene Kindheitserinnerungen stört, wenn die Bücher nun von ihren diskriminierenden Inhalten befreit werden. Als passionierter Leser kenne ich das selbst sehr gut. Aber nicht, wenn es um die Oper geht. Denn ich habe keine Ahnung von der Opernwelt. Daher war die Anfrage von Berthold Schneider, als fachfremde Person bei dem Projekt *Critical Classics*

The image shows a musical score for a vocal duet. The top system (measures 72-75) features a Soprano (Sop.) and a Bass (Bap.) part. The lyrics are: "Mann, Mann, und Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann, und". The bottom system (measures 76-79) features a Soprano (Sop.) and a Bass (Bap.) part. The lyrics are: "Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die G". The score includes piano (p) and forte (f) markings, and dynamic markings like *f* and *p*.

mitzumachen, überraschend und begrüßenswert zugleich. Ich verbinde weder nostalgische Gefühle mit der Oper noch Ehrfurcht vor den Werken der „alten Meister“ – hier bewusst genderisches Maskulinum.

Bei der Durchsicht kam mir als Erstes die Frage, wie in afrikanischen Ländern mit mehrheitlich Schwarzer Population „Die Zauberflöte“ aufgeführt wird. Wird Monostatos einfach weiß? Dazu gab es kaum Material, da die „Zauberflöte“ nahezu gar nicht in Afrika aufgeführt wird, wenn wir von Südafrika mal absehen.

In weiterer Ausführung ging es darum, stets eine Zielgruppe im Kopf zu haben, die nicht ethnisch, geschlechtlich, religiös usw. homogen imaginiert wird. Das Publikum war nicht rein weiß, christlich, cis und heterosexuell. Eins der Grundprinzipien, die diversitätssensibles Schreiben und Sensitivity-Reading voraussetzen. Die große Aufgabe bestand darin, das rassistische Alleinstellungsmerkmal von Monostatos zu entfernen. Doch wollten wir eine Diskriminierungsebene nicht durch eine andere ersetzen und haben Monostatos weder mit einer körperlich sichtbaren Behinderung noch einem Aussehen, das nicht den gängigen Schönheitsnormen entspricht, ausgestattet. So umgingen wir Ableismus und Lookismus und landeten mit Ilya Kulkharens Idee bei adelsständlicher Patrilinearität, die Monostatos in einen ganz anderen sozialkritischen Fokus gerückt hat.

Schwieriger gestalteten sich die Misogynie und der Sexismus. Wie kann ein Stück, das auf Gegensätzen wie Tag und Nacht und Frau und Mann aufgebaut ist, verändert werden, wenn der auf geschlechtlicher Binarität basierende Sexismus doch inhärent ist?

Hier war die Lösung eher eine Annäherung durch kleinere Veränderungen nicht nur in der Wortwahl wie zum Beispiel die mehrheitliche Streichung von degradierenden Begriffen wie „Weib“, sondern auch durch mehr empowernde Handlungsmöglichkeiten für Pamina und den stellenweisen Bruch von heteronormativen Beziehungsbildern in einzelnen Zeilen.

Ich habe meinen Text mit einem Zitat aus einem Leserbrief begonnen, der mich vor paar Wochen als Reaktion auf ein Interview mit mir in der Süddeutschen Zeitung per E-Mail erreichte. Lesen wir doch mal weiter, was der gute Mann gezielt noch zur Oper zu sagen hat: „Dass Sie die Oper nicht mögen, ist ein weiterer Beweis für Ihre Untauglichkeit als Librettozerpflücker. Schikaneder war doch ein Menschenfreund: Das können Sie nicht anerkennen? Der Islam ist leider von Beginn an musikefeindlich: Da gibt es keine Opern, Konzerte, komplexen Gesang, weltberühmte Instrumentalsolisten, Chöre etc. Und Malerei? Auch null. Und Bildhauerei? Null. Und Sie wagen es, die allerislamischen ‚Kultur‘ weit überlegene europäische (und etwa auch chinesische und indische) zu begehren und zu zensieren?“

So viel zu toxischer Nostalgie und europäisch überlegenem Geniekult mit einer Prise Rassismus. Diese Denkweisen können wir erst brechen, wenn bei den Schaffenden Konsens bezüglich Diskriminierungssensibilität, Machtdynamiken im Schaffensprozess und Sprachkritik herrscht. Es war ein kräftezehrender Prozess unter vier vor Anstrengung rauchenden Köpfen mit viel Zuhören, Erläutern, Nachvollziehen und frustriertem Seufzen. Aber mit gegenseitigem Respekt, Wohlwollen und Geduld klappt es auch mit der diversitätssensiblen Oper! ■

UNSER AUTOR

AŞKIN-HAYAT DOĞAN, geboren 1980 in Berlin, verbrachte größte Teile seiner Kindheit in Ankara und Istanbul.

Studium der Turkologie und Islamwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Er ist Diversity- und Empowerment-Trainer, Sensitivity-Reader, Übersetzer für Türkisch-Deutsch sowie Autor und Redakteur.

Der Operndramaturg: Neue Normalität?

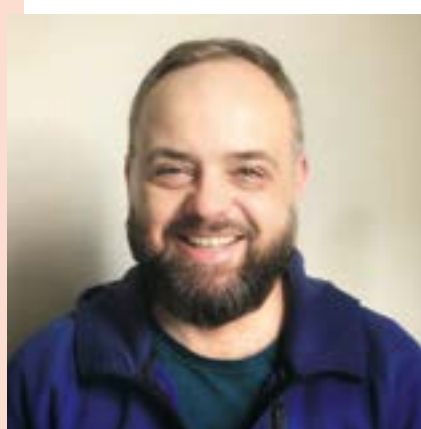
Schauspieltexte diskriminierungsfrei zu überarbeiten ist längst Normalität, während in der Oper vor allem die Inszenierung dafür verantwortlich ist, sozial akzeptablen Kontext zu schaffen. Operndramaturg Ilya Kukhareenko findet, überarbeitete Opernlibretti wären die bessere Lösung

TEXT ILYA KUKHARENKO

In der Diskussion darüber, wie beleidigend die Libretti vieler Opern im Lauf der Zeit geworden sind, gibt es aktuell eine Vielzahl an Argumenten. Die meisten der zeitgemäßen Ansprüche, die jetzt an diese Texte und Handlungen herangetragen werden, liegen mir als Privatmensch sehr am Herzen. Aber es gibt zwei Faktoren, die mich als Operndramaturgen besonders berühren:

Unsere Vorgehensweisen in Bezug auf den Text des Autors sind in der Oper viel konservativer als im Bereich des Schauspiels. Das scheint sich auch so bald nicht zu ändern. Es wird erwartet, dass der gesamte Text und die Musik der Partitur zu hören sind, nur kleinere Kürzungen sind erlaubt. Im Schauspiel dagegen hat der Text des Autors längst seine Unantastbarkeit verloren, und man kann buchstäblich alles mit ihm machen, sodass krasse Beispiele von Rassismus, Sexismus, imperialem und kolonialem Diskurs von Regie und Dramaturgie leicht herausgeschnitten oder umgeschrieben werden können. In der Oper sind solche Entscheidungen unmöglich oder extrem schwierig.

Viele Opernhäuser wollen die „Die Zauberflöte“, „Herzog Blaubarts Burg“, „Aida“ oder „Madama Butterfly“ aufführen, entziehen sich aber der Verantwortung für die Auswahl der Texte, die voller beleidigender Wörter und Situationen für die verschiedensten diskriminierten Gruppen sind. Diese Verantwortung geht meist unausgesprochen auf die Regieteams über. Alle interessanten Inszenierungen dieser Opern im letzten Jahrzehnt stellen anstößige



Worte und Handlungsstränge infrage. Aber auch diese Herangehensweise an gealterte und doch beliebte Opern ist inzwischen in die Jahre gekommen. Wie viele verdrehte Regiekonzepte lassen sich noch erfinden, um das Unanständige in das Anständige zu verwandeln?

Eine noch wichtigere Frage ist für mich: Inwieweit beraubt diese Notwendigkeit, einen sozial akzeptablen Kontext für inakzeptable, aber nicht abschaffbare Texte zu erfinden, die künstlerischen Teams der Energie und der Zeit, die wesentlichen Bedeutungen und Emotionen auf die Bühne zu bringen, die kein bisschen gealtert sind? Eben diese Bedeutungen sind es doch, die diese Partituren zu unbestechlichen Meisterwerken machen.

Eine der interessantesten Aufgaben des Projekts *Critical Classics* bestand für mich darin, künftigen Regisseur:innen

neue Spielräume zu öffnen, indem ich ihnen Librettoüberarbeitungen zur Verfügung stelle, durch die sie ihre ursprüngliche künstlerische Freiheit wiedererlangen, die aber so nah wie möglich am Original bleiben. Dabei geht es nicht nur um Kriterien dafür, was im zeitgenössischen öffentlichen Diskurs akzeptabel ist, sondern auch um die Grenzen der Freiheit von Regisseur:innen sowie um die Grenzen der Absichten der ursprünglichen Autor:innen. Meines Erachtens liegt der größte Wert des Projekts in dieser vielschichtigen Expertise.

Es wäre vermessen, zu behaupten, dass das Ergebnis unserer Arbeit perfekte, sichere und kongeniale Neufassungen der Libretti sein werden, die ab jetzt für immer verwendet werden können. Unsere Aufgabe besteht darin, systematische Prinzipien zu entwickeln, nach denen eine solche Arbeit noch viele Male durchgeführt werden könnte. Die neue Normalität ist keine Konstante, sondern ein Prozess, der uns zwingen wird, das kulturelle Erbe immer wieder zu überarbeiten. ■

UNSER AUTOR

ILYA KUKHARENKO studierte Theaterwissenschaft und Theatergeschichte an der Staatlichen Theaterakademie in Moskau. Anschließend Arbeit als Kulturredakteur und Berichterstatter für diverse Zeitschriften und Zeitungen. Er war 10 Jahre lang Moderator bei dem russischen Fernsehsender *Russia Culture*. Von 2011 bis 12 Leiter der Öffentlichkeitsarbeit am Operntheater Perm unter der Leitung von Teodor Currentzis. Seit 2010 ist er freischaffender Operndramaturg und Produzent.

72
36

Frau und Mann

sotto voce

Pam. Mann, Mann, und Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann, und

sotto voce

Pap. Mann, Mann, und Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann, und

Clar.

f Archi

p

Fg.

41 Frau und Frau und

Weib, und Weib, und Ma

Pam.

Pap.

Weib, und Weib, und Ma



heit an

heit an,

Die Diversitätsbeauftragte: „Wie weiter mit Monostatos?“

Leyla Ercan ist Diversitätsbeauftragte der Staatstheater Hannover. Für das Projekt „Critical Classics“ untersucht sie, wie ein kritischer Perspektivwechsel das Opernrepertoire verändern kann – und welche Rolle ein adaptiertes, diskriminierungsfreies Libretto dabei spielen kann

TEXT LEYLA ERCAN

Um Opernkonventionen zu hinterfragen, stelle ich Kolleg:innen oftmals folgende Frage: Stellen Sie sich vor, dass Sie Verdis „Otello“ inszenieren, und zwar für ein einhundertprozentig Schwarzes Publikum. Was macht das mit Ihnen und Ihrem Inszenierungsvorhaben?

Mit dieser Perspektive beteilige ich mich auch am *Critical Classics*-Projekt. Unter einer Revision des Opernrepertoires verstehen viele Kolleg:innen erst einmal kritische Textarbeit und die Auseinandersetzung mit Erzählmustern und Besetzungspraktiken. Aber die Revision endet nicht bei Text, Körper und Bühne – es geht auch darum, die Repertoirewerke unter dem Vorzeichen veränderter gesellschaftlicher Realitäten und mit Blick auf potenziell neue Publika kritisch zu durchleuchten. Was passiert mit der europäischen Oper, wenn die Sexualisierten, Exotisierten, die Abgewerteten, über die seit Jahrhunderten erzählt und gesungen wird, nun im Aufführungsraum als ermächtigte Subjekte präsent sind?

f Tutti

Musical score for Pam. and Pap. with lyrics: "Mann, Mann, und Weib, und Weib, und Mann, rei - chen an die Gott - heit an. Mann und". The score includes vocal lines for Pam. and Pap. and a Clarinet part. Handwritten notes above the score include "72", "36", "Mann und Mann und Frau und Mann", "sotto voce", and "p".

Eine türkeistämmige Bekannte eröffnete mir vor einiger Zeit, sie habe früher sehr gern „Die Entführung aus dem Serail“, „Aida“ und „Otello“ angesehen, mache nun aber einen Bogen um diese Stücke. Sie empfinde die Sexualisierung und Exotisierung weiblicher Figuren als unzeitgemäß und unangenehm. Ein kamerunischer Kollege geht gern in die Oper, hat allerdings noch nie eine „Otello“-Inszenierung angeschaut, zu groß sei sein Unbehagen gegenüber den altbekannten Vorstellungs- und Bilderwelten, die er befürchtet, auf der Bühne vorgesetzt zu bekommen.

Wir haben es hier also nicht nur mit einem neuen Publikum zu tun, sondern mit einem heterogenen, kritischen Publikum. Es stellt noch keine ökonomisch relevante Größe dar. Aber es gibt sie, ihre Familien und Freund:innen, die seit einigen Jahren engagiert mitverfolgen, was Opern erzählen, wie sie es erzählen, warum sie es heute in der globalisierten Welt des 21. Jahrhunderts noch genauso erzählen wie vor hundert Jahren. Diese Menschen nehmen wahr, dass viele Repertoireinszenierungen unreflektiert, konzeptlos, reaktiv und angstgetrieben sind.

Vornweg: Es ist ein ganz schön „dickes Brett“, das es zu bohren gilt. Das hat uns die Arbeit an der „Zauberflöte“ gezeigt. „Quick fixes“ gibt es durchaus. Diese gehören inzwischen an vielen Opernhäusern zur Routine, das sind unter anderem Veränderungen auf einer rein sprachlichen Ebene. Einzelne problematische Begriffe wie die abwertenden sexistischen Bezeichnungen der Frauenfiguren als „Weiber“ oder die rassifizierenden Charakterisierungen der Figur des Monostatos werden dabei getilgt und durch neutrale und zeitgemäße Worte ersetzt. Die Änderung von Kulissenbeschreibungen und Verweise auf Requisiten – „auf prächtige ägyptische Zimmer“ und „türkische Tische“ – gehen auch relativ leicht von der Hand.

Herausfordernder wird es, wenn wir uns die narrative Grundstruktur anschauen: Wer erzählt hier was über wen, mit welcher Absicht, aus welcher kulturellen Perspektive und auf welche Art und Weise? In „The Danger of a Single Story“ spricht die Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie über die Erzählmuster der westlichen Literatur. Sie kritisiert die unterkomplexen, stereotypisierenden Bilder, die über „die Anderen“ reproduziert werden: „Show a people as one thing, as only one thing, over and over again, and that is what they become.“ Die „Single Story“ ist ein machtvoll erzählendes: Es verleiht dem Erzählenden die Macht, die Geschichte der stumm und zum Objekt gemachten Anderen – der Unterdrückten, Marginalisierten und Ausgebeuteten – zu erzählen und diese Erzählung zu der einen, definitiven Geschichte zu ma-

chen: einer Geschichte, die nicht nur die historischen Ungleichheitsverhältnisse darstellt, sondern Kontinuitätslinien in die Gegenwart zieht. Die auf der Bühne marginalisierten und objektivierten „Anderen“ sind oftmals die, deren Erwartungen, Vorlieben, Rezeptionserfahrungen und Verletzlichkeiten im Publikum nicht mitgedacht werden.

Diese Grundstruktur gilt es zu ergründen und aufzubrechen, durch eine diskriminierungskritische Analyse von Text- und Erzählformen unter Berücksichtigung der Entstehungs-, Inszenierungs- und Rezeptionsgeschichte: Wie und aus welcher Perspektive wird über die „Anderen“ (Frauen, Ethnisierte/Rassifizierte, Unterdrückte) erzählt? Werden sie als Individuen dargestellt oder als gesichtslose, entindividualisierte Figuren eines projizierten Kollektivs fantasiert? Wie stehen die Figuren (hegemonial) zueinander? Wie verteilen sich die Macht- und Kräfteverhältnisse in den geschlechterbasierten, binär-oppositionell erzählten Vorstellungswelten? Wer erlebt Gewalt, und wer übt Gewalt aus?

Die Dialogtexte stehen dabei im Zentrum der Textkritik. Inspiriert vom *Bechdel-Test* aus dem Filmbereich, schauen wir das Dialoggeschehen an: Wer redet über welches Thema, über andere Figurengruppen? Wer darf sich profilieren, wer wird beschrieben? Welche Redeanteile haben Frauenfiguren, Männerfiguren, rassifizierte Figuren? Welche Figur ist dominant und übt Deutungshoheit aus? Welche Figuren sind selbst- und handlungswirksam, welche Figuren werden als passive und verfolgte Opfer dargestellt?

Dies sind nur einige der Fragen, die unsere kritische Neulektüre von Emanuel Schikaneders Librettovorlage zur „Zauberflöte“ begleiten und uns immer wieder zu einer zentralen Erkenntnis führen: problematische Elemente, Worte, Körper zu entfernen oder zu ersetzen kann immer nur der erste, kosmetische Schritt einer diskriminierungskritischen Revision eines Repertoirestücks sein. Die Neufassung muss vor allem eine Antwort auf die Frage finden, warum genau dieses Werk gerade hier und jetzt und für wen zur Aufführung gebracht wird. In einer pluralistischen, multiethnischen Gesellschaft sollten wir anfangen, ein erweitertes Publikum mitzudenken. Und auch ein neues altes Publikum! Denn oftmals imaginieren wir das klassische Opernpublikum konservativer, als es tatsächlich ist. ■

UNSERE AUTORIN

LEYLA ERCAN, geboren 1972 in der Lüneburger Heide, war bis einschließlich der Spielzeit 2022/23 Diversitätsagentin am Staatstheater Hannover. Nach dem Studium der Anglistik/Amerikanistik, Germanistik und Sozialpsychologie lebte sie einige Jahre im Ausland, arbeitete an Universitäten in der Türkei und in Großbritannien. Ihre Schwerpunkte als Kulturmanagerin, Referentin und Lehrbeauftragte sind Öffnungs- und Changeprozesse, Diversitätsentwicklung, Inklusion, Kritische Kulturelle Praktiken in Kultureinrichtungen, Menschenrechts- und Demokratiebildung sowie Empowerment für Women of Colour.

BALLETT



Doris Becker als
Bathilde (links) und
Futaba Ishizaki als
Giselle in Demis
Volpis Neuinterpreta-
tion des Klassikers
am Ballett am Rhein

Fotos: Bettina Stöß (L), Sigrid Reinichs

Giselle liebt jetzt Bathilde

In seiner Neuinterpretation des klassischen Balletts „Giselle“ erzählt Demis Volpi, Ballettchef der Deutschen Oper am Rhein, nicht von der Liebe des Bauernmädchens zu einem Adligen, sondern von der Affäre zweier Frauen. Ein Gespräch mit dem Choreografen über die Auflösung tradierter Geschlechterzuschreibungen

INTERVIEW HARTMUT REGITZ

Bis heute steht „Giselle“ weltweit auf den Spielplänen vieler Ensembles – teils in ursprünglich „romantischer“ Gestalt, teils neu interpretiert. 1841 in Paris uraufgeführt in einer Choreografie von Jean Corelli und Jules Perrot, hat „Giselle ou Les Wilis“, wie die beiden Autoren ihr Ballett ursprünglich genannt haben, den Geist der Zeit eingefangen. Was ist daran bis heute interessant? Maurice Lenhard, der gemeinsam mit Julia Schinke die Dramaturgie Ihrer Neufassung beim Ballett am Rhein verantwortet, spricht im Programmheft von der „Wirbelsäule der Handlung“. Was sind die einzelnen Gelenke?

DEMIS VOLPI Das zentrale Thema ist sicher der Liebesverrat: Der adelige Albrecht verkleidet sich als einfacher Mann und verliebt sich in das Bauernmädchen Giselle, lässt sie allerdings, als seine Maske aufgedeckt wird, für die Rückkehr in sein bisheriges, privilegiertes Leben sitzen. Diese Verkleidung ist eigentlich der Kern der ganzen Geschichte. Er versucht aus einem vorbestimmten Schicksal freizukommen und eine andere Form der Freiheit zu erleben. Der Liebesverrat ist also auch eine Identitätskrise, wie sie Albrecht schon in der Urfassung erlebt. Ein anderes wichtiges Thema ist der Tanz bis in den Tod. Dieser Aspekt des Stücks ist ein Grund, weshalb ich „Giselle“ in meiner Version im Theater spielen lasse. In der Urfassung führt die Begegnung mit Albrecht dazu, dass Giselle den Mut findet, über ihre Grenzen hinauszugehen. In ihrem Fall auch körperlich, durch den Tanz. Je mehr sich die beiden begegnen, umso intensiver wird ihr Tanz.

Auch Bathilde, als Albrechts Verlobte im Original eher eine Randfigur, wird bei Ihnen durch ihre Begegnung mit Giselle nach und nach zur Tänzerin. Wichtiges Moment der Originalhandlung ist das Verzeihen: das beherrschende Thema des zweiten Aktes.

DEMIS VOLPI Die Frage ist: Wie interpretieren wir die Wilis, zu denen nach ihrem Tod auch Giselle gehört? Als „Elementargeister“, zu denen sie Heinrich Heine zählt? Als Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind? Oder repräsentieren sie etwas anderes? In unserem Fall stehen sie für die Innenwelt von Bathilde, die am Grab Giselles dem Moment nachsinnt, der sie ein ganzes Leben nicht losgelassen hat.

Apropos Bathilde. Sie haben zusammen mit Ihrem Dramaturgieteam das Werk analysiert und sind zu dem Schluss gekommen, dass das gezeigte Frauenbild nicht mehr up to date ist.

DEMIS VOLPI Das ist definitiv ein Aspekt, der uns aufgefallen ist. Ausgangspunkt war die Frage: Was macht diese Geschichte heute noch allgemeingültig? Das soziale Gefälle, das im Original das Kernproblem der Beziehung von Albrecht und Giselle ist, lässt sich heute nicht mehr adäquat mit den Zuschreibungen „Bauernmädchen“ und „Adeliger“ erzählen. Dass die enttäuschte Liebe schmerzt, bleibt dabei natürlich zeitlos. Und ja, auch Liebeskummer kann zu einem Krankheitsbild werden...

Bekannt als *Broken-Heart-Syndrom*.

DEMIS VOLPI Ja, Giselles Realitätsverschiebung kann ich auch aus heutiger Sicht noch nachempfinden, die Abhängigkeit, in die sie das zu Albrecht setzt, war jedoch nicht die Biografie, die wir erzählen wollten.

Deshalb haben Sie die Geschichte neu formuliert.

DEMIS VOLPI Wir haben deshalb viele Szenarien durchgespielt, uns beispielsweise überlegt, ob Bathilde nicht schwanger sein könnte, um mit dem Bild der familiären Bindung einen deutlichen Gegenpol zur Freiheit von Giselles Welt zu etablieren. Zeitweilig haben wir uns gefragt, ob es sich bei Albrecht nicht um eine ganz andere Form der Identitätsfindung han-



DEMIS VOLPI

Geboren 1985 in Buenos Aires. Zunächst tanzte Volpi im Corps de Ballet des Stuttgarter Balletts. Ab 2006 begann er selbst zu choreografieren, seither entstanden Choreografien für zahlreiche internationale Compagnien. Seit der Spielzeit 2021/22 ist er Ballettdirektor und Chefchoreograf des Balletts am Rhein. Ab August 2024 wird er als Nachfolger von John Neumeier Intendant des Hamburg Balletts.

deln könnte: Was, wenn Giselle ein Mann wäre? Das hätte Albrecht vor ganz andere Fragen seines Daseins gestellt. Giselle mit einem männlichen Tänzer zu besetzen hätte jedoch wiederum bedeutet, die Chance auf ein spannendes weibliches Narrativ zu verpassen. Erst recht, weil „Giselle“ schon immer ein Stück war, in dem Frauen im Mittelpunkt stehen. Deshalb haben wir uns am Ende für die Frage entschieden: Was geschähe, wenn sich nicht Albrecht verliebt, sondern Bathilde? Dass sie ihre Gefühle für Giselle erst nicht einordnen kann, sondern erst im zweiten Akt, mit der zeitlichen Distanz des Alters zulassen kann. Diese emotionale Entwicklung erschien uns glaubhaft.

Das Sozialgefälle bleibt ausgespart?

DEMIS VOLPI Es spielt insofern noch eine Rolle, als es im Künstlerdasein von Giselle anklingt. Bathilde stelle ich als Zuschauerin einer originalen „Giselle“-Aufführung vor, die am Beginn unseres Balletts gerade zu Ende geht. Kaum ist der Vorhang gefallen, geht sie backstage, begegnet auf der

Bühne Giselle und entdeckt dadurch eine für sie neue Welt, die nach anderen Spielregeln funktioniert.

Die Grundstruktur des „Giselle“-Balletts haben Sie beibehalten: den erzählerischen ersten Akt und den visionären zweiten. Eine Gegensätzlichkeit, die nicht zuletzt den Reiz des Stücks ausmacht.

DEMIS VOLPI Finde ich auch. Man kann beim zweiten Akt von einem Abstraktionsversuch sprechen.

Der zweite Akt hat bei Ihnen – schon von der Länge her – ein ganz anderes Gewicht als der erste.

DEMIS VOLPI Die Wilis repräsentieren bei uns das, was nicht sein konnte. Das können Erinnerungen sein. Möglicherweise auch ihre letzten Gedanken, bevor Bathilde diese Welt verlässt. Eine Art Gedankenfluss, aus dem alles Mögliche entstehen kann, in dem aber immer wieder die Begegnung mit Giselle auftaucht.

Sie haben auch die Musik beibehalten und zitieren sogar die „Fuge“, die in anderen Aufführungen eher weggelassen wird: möglicherweise eine Reverenz Adolphe Adams an das Deutsche, das uns Heine in seinem Buch überliefert. Die Fuge war Deutschland. Die Fuge war Bach. Sie funktioniert allerdings auch bei Ihnen nicht wirklich.

DEMIS VOLPI Die Fuge nutzen wir als Bild für Tradition. Diese Passage tanzen bei uns nur Männer. Auch Hilarion, im ersten Akt Tanzpartner Giselles, tritt wieder auf, und erneut versucht er die Frauen daran zu hindern, sich zu begegnen. Ein retardierender Männlichkeitsgedanke sozusagen. Wir haben die Fuge bewusst als Fremdkörper einbezogen, um eine Unterbrechung zu haben.

Sie belassen die Musik in ihrer Reihenfolge?

DEMIS VOLPI Grundsätzlich haben wir versucht, uns an Adam zu halten, was nicht einfach war. Weggelassen haben wir beispielsweise im ersten Akt den Bauern-Pas-de-deux, der ja gar nicht von ihm stammt. An anderen Stellen haben wir zugunsten der Erzählung Nummern umgestellt. Auch beim zweiten Akt hat jeder mit der Musik gemacht, was er wollte, und deshalb sind die Vorlagen nicht so eindeutig. Wir haben viel recherchiert und haben uns schließlich für das sogenannte ruhige Ende entschieden.

Die Musik ist sehr bildhaft...

DEMIS VOLPI Man merkt am ersten Akt, dass Adolphe Adam wirklich in den Proben gegessen haben muss, hört fast die Worte, die ihm im Text vorgeschrieben sind. Ohne das wertend zu nehmen: Das ist Gebrauchsmusik im besten Sinne. Sie hat einen sehr klaren Nutzen für das Stück.

Eine weitere Überschreibung findet tänzerisch statt. Sie verwenden Elemente der tradierten Choreografie, auch wenn wir nicht wirklich wissen, was daran original ist. Sie zitieren sie allerdings nicht unbedingt an der Stelle, für die sie ursprünglich gedacht waren.

DEMIS VOLPI Ich verwende sie als Referenz vor der Ballettgeschichte, als Verneigung vor einem Stück, das zu „überschreiben“ uns großen Spaß gemacht hat. Es gibt einzelne choreografische Momente, etwa die erste Variation der Giselle im zweiten Akt, bei denen ich gemerkt habe, dass die Choreografie in ihrer klassisch-romantischen Form nicht zu übertreffen ist. Ich wollte sie einerseits dem Stück nicht vorenthalten, sie andererseits nicht nur reproduzieren. So entstand der Gedanke, Ausschnitte zwischen zwei Frauen aufzuteilen.

In einigen „Giselle“-Choreografien heben sich auch Männer auf Spitze...

DEMIS VOLPI Das haben wir im Probenprozess auch ausprobiert, im Kontext dieses speziellen Stückes und seiner Tradition wurde aber schnell klar, dass es nicht das richtige Erzählmittel für unsere Lesart sein würde. In Anbetracht der Tatsache, dass sich die Technik, auf Spitze zu tanzen, auch bei Männern immer mehr verbessert und verfeinert, interessiere ich mich sehr dafür, in der Zukunft das passende Stück zu finden.

Grundsätzlich gesagt: Sie haben mit Ihrer Interpretation das Stück nicht so überschrieben, dass Sie das Original darunter zum Verschwinden bringen. Sie lassen es durchschimmern.

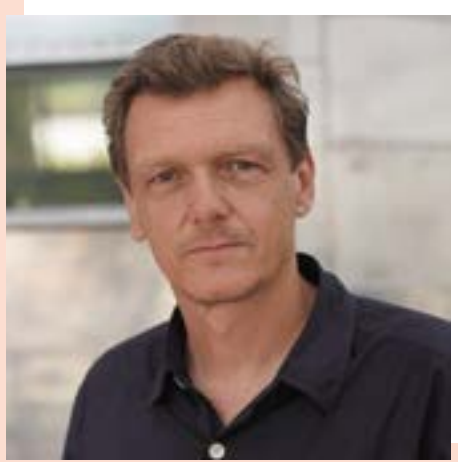
DEMIS VOLPI Es war mir ein großes Anliegen, die Essenz des Stücks zu bewahren. Wir nutzen die Geschichte und die Bildwelt einer klassischen „Giselle“ als Ausgangspunkt, der uns eine neue Welt eröffnet. So reichen auch kleine Veränderungen der Handlung aus, um dieses Werk, so hoffe ich zumindest, auch für ein heutiges Publikum relevant, erlebbar und nachvollziehbar zu machen, ohne es an seine Vergangenheit zu verraten...

DAS STÜCK

Basierend auf einer von Heinrich Heine 1834 veröffentlichten Legende, erzählt das Ballett die Geschichte des Bauernmädchens Giselle, das sich ahnungslos in einen Herzog verliebt, jedoch verraten wird, dem Wahnsinn verfällt und stirbt.

DIE CHOREOGRAFIE

„Giselle“ wird in der Choreografie von Ballettdirektor Demis Volpi an der Rheinoper in Düsseldorf/Duisburg aus einer komplett neuen Perspektive erzählt: Die beiden Frauenfiguren Giselle und ihre ursprüngliche Konkurrentin Bathilde stehen im Mittelpunkt, kommen sich näher, verlieben sich. Damit sind alle klassischen Geschlechterkonstellationen aufgelöst.



Skript und Agency

Was hat der Trend zu Überschreibungen klassischer Theaterstücke mit einer Gesellschaft zu tun, in der das menschliche Individuum nicht mehr das Maß aller Dinge ist? Texte aller Arten sind für unseren Autor Thomas Oberender von eingeschränkter Gültigkeit. Und das ist erst der Anfang einer neuen Kunst

TEXT THOMAS OBERENDER

Ahnlich wie Partituren, Libretti oder Tanznotationen ist die szenische Literatur eine Art „Software“ des Repertoirebetriebs. Bis heute generieren sich aus den Notationen der überlieferten Texte soziale Handlungsabläufe auf der Bühne und im Betriebssystem des Theaters selbst. Sie erzeugen vieldeutige Erzählungen, und jede Premiere auf der Bühne ist eigentlich der Cover-song einer Aufführung des gleichen Stückes zuvor, sobald die Uraufführung einmal vorüber ist. Werküberschreibungen aber sind nicht nur neue Interpretationen, sondern schreiben sich in die DNA der Texte selbst ein, indem sie entscheidende Details im Skript, zum Beispiel Ge-

schlechterzuweisungen oder -beschreibungen, verändern und dem Werk damit einen neuen Dreh geben.

KULTURUMBRUCH: EINGRIFF IN SKRIPTE

Mit etwas Abstand betrachtet, erinnert dieser Vorgang an ein sich insgesamt veränderndes Verhältnis unserer Kultur zu Texten oder Skripten mit Eingriffen in das Erbgut von Pflanzen und Tieren. Auf „Skripten“ beruht auch das biologische Leben selbst, das sich entsprechend dem Programm der DNA und den epigenetischen Veränderungen der Chromosomen entwickelt und weitergibt.

Die biotechnologischen Eingriffe in die DNA führten dabei in den letzten Jahrzehnten zu ethischen und rechtlichen Fragen, die sehr denen ähneln, die sich mit Werküberschreibungen verbinden: Was ist erlaubt? Wo liegt die Grenze? Welche Urheberrechte werden verletzt oder entstehen?

Im Anthropozän verändert sich unser Naturbegriff, wird hybrider, Donna Haraways Onkomaus, Cyborgs und Companions betreten die Szene. Das Weltbild der zeitgenössischen Philosophie und Technik ist weniger darwinistisch als symbiotisch konturiert, wachsender für systemische Zusammenhänge, in denen es viele Zentren und gleich wichtige Akteure gibt. So wie

wir zunehmend von Bildern, Texten oder Stimmen umgeben sind, die von KI-Systemen generiert werden, die weder *die* Natur zeigen noch von natürlichen Akteuren stammen, befinden sich auch die *natürlichen* Texte der Theatergeschichte unverhofft in einer Umgebung, in der Mäuse, in deren Gene DNA-Abschnitte von Glühwürmchen eingefügt wurden, plötzlich in der Dunkelheit von selbst leuchten, weil wir so die Entwicklung ihrer Krebszellen besser erkennen.

Werküberschreibungen führen oft zu einer neuen Urheberschaft. Das historische Beispiel einer sehr erfolgreichen Werküberschreibung ist Schillers einzige Komödie „Der Parasit“ von 1803. Sie stammt nicht von Schiller, sondern war seine Nachdichtung des französischen Lustspiels „Médiocre et rampant, ou le Moyen de parvenir“ des französischen Lustspielautors Louis-Benoît Picard. Schiller hat an Picards Stück nichts Wesentliches verändert, er hat Picards Alexandriner in kräftige Prosa übertragen, einige neue Passagen hinzugefügt, Picards Namen weggelassen. Seit ihrem großen Erfolg in Weimar 1803 amüsiert diese Komödie bis heute das Publikum auf deutschen Bühnen. Im Zeitalter der Klassiker sind die Klassiker also selbst sehr frei umgegangen mit Urheberrechten und Umschreibungen.

IM ZENTRUM DER PERSPEKTIVE DER NEUZEIT: DER MENSCH

Seinen Ursprung hatte das abendländische Theater hingegen im Ritual und Kult, also einer textlosen Praxis. Aus ihr ging das Theater der antiken Griechen hervor. Deren Erfindung der szenischen Literatur führte viele Jahrhunderte später zur Konstruktion der ersten Blackbox-Theater im Italien der Renaissancezeit. Konzipiert von Akademikern, kam es im späten 16. Jahrhundert in Vicenza zur Wiederaufführung von Sophokles' „König Ödipus“ in einer Erlebnismaschine, deren Bauweise und Bühnenbild durch die damals neue

Werküberschreibungen berühren besonders durch ihre Sensibilität für Gendernormen quasi das Zentrum sozialer Konstruktionen von Macht, begleitet durch Fragen wie denen nach Besitzverhältnissen, Zugang, Identität.

und revolutionäre Zentralperspektive der zeitgenössischen Malerei, Gartenkunst und Architektur geprägt wurde. Diese Erlebnismaschine des Guckkastens war auch eine Schule des neuen Betrachtens der Welt und der Position des Menschen in ihr beziehungsweise ihr gegenüber.

Seit der Renaissance ist das Guckkastentheater ein Teil jener Kraft, die das Anthropozän erschaffen hat, einer Kultur, in der sich der Mensch und seine rationale Perspektive in den Mittelpunkt rückt – baulich in Wundermaschinen wie dem Teatro Olimpico in Vicenza und literarisch durch das spätere Entstehen von modernen Texten, die fortan zur Software dieser neuen Welterzeugungs-Apparate wurden. Und so, wie diese Apparate in das neue Zeitalter hineinführten, führt etwas in ihnen heute auch wieder aus ihnen hinaus.

Geflügelte Begriffe wie *rewriting*, *re-signifying*, *crossing*, *queering* kennzeichnen durch ihr Präfix „re“ die Überschreibungen zentraler Details der westlichen Normen und Referenzsysteme des Sozialen, Mentalen und Politischen. Universelle

Grundannahmen, ein Sprechen „im Namen der Menschheit“, wie es für Schiller oder später die vor-woke Linke revolutionär war, verbinden sich heute nicht mehr mit emanzipativen Hoffnungen, sondern wurden selbst das Problem. Wer spricht heute noch im Namen aller, wer wendet sich noch an *die* Gesellschaft? „Welche genau?“, lautet die Anschlussfrage. Und wer ist derjenige, der spricht? Für wen und im Namen wessen?

BEWAHRUNG PROBLEMATISCHER WERKE?

Im Feld der deutschsprachigen Theaterszene entdeckte ich kaum Institutionen im Sinne des „Klosters“. Der türkische Kurator Vasif Kortun definiert damit einen Ort „außerhalb der Welt“, an dem Ideen und Artefakte gesammelt und überliefert werden. Die Bewahrung originaler Formen erlebte ich hingegen in Tokio im nationalen Kabuki-Zentrum. Vielleicht lässt sich auch die Überlieferung der chinesischen „Revolutionsopern“ so verstehen; hierzulande dagegen sind selbst die 400 Jahre alten traditionellen „Passionsspiele“ in Oberammergau heute eine interessante Form von Regietheater.

Werktreue beobachte ich in Deutschland eher im Feld der freien Szene und der originären Kreationen. Pina Bauschs Stücke werden von ihrer Compagnie auch nach ihrem Tod weiter original erhalten. Kreationen wie die Stücke von Christoph Marthaler, Florentina Holzinger, Gob Squad oder Susanne Kennedy werden, ob in der freien Szene oder im Repertoiretheater, von ihren Urhebern selbst realisiert und von anderen nicht nachgespielt.

Mit Kortuns Idee vom „Kloster“ als isoliertem Ort ist ein essenzialistisches Konzept von Werten verbunden, die sich mit den in diesen Institutionen bewahrten Artefakten und Ideen verbinden. Deren Universalismus steht heute, anders als im Zeitalter der Aufklärung, anders als in Zeiten, in denen große Buchreligionen das

gesellschaftliche Miteinander regelten, in der Kritik durch eine zeitgenössische Form von „Stammesdenken“, wie Susan Neiman in ihrem Buch „Links ist nicht woke“ beschreibt. Heute, da dieser Universalismus, der in unserem Fall ein westlicher, ein schuldbesetzter, partikularer „Universalismus“ ist, der unweigerlich assoziiert wird mit Machtinteressen, Ausgrenzungspolitiken und Missbrauch, wirken auch die mit dieser Idee des „Universalismus“ assoziierten Werke selbst problematisch.

WERKÜBERSCHREIBUNGEN ALS ERSTER SCHRITT

Werküberschreibungen setzen genau an diesem Punkt an und berühren besonders durch ihre Sensibilität für Gendernormen quasi das Zentrum sozialer Konstruktionen von Macht, begleitet durch Fragen wie denen nach Besitzverhältnissen, Zugang, Identität. Diese Skripte des Selbstverständlichen und die mit ihnen verbundene Normalisierungsgewalt werden im Sinne Kortuns auf dem „Platz“ verhandelt, dem Antipoden des „Klosters“, also einem Ort der Gegenwart und der freien Verhandlung. Diese Verhandlungen reagieren meist auf Gewalterfahrungen – Klassismus, Rassismus, Kolonialismus, Sexismus, Nationalismus. Glaubwürdigkeit stammt heute nicht mehr von oben, sondern von Communitys.

Und doch ist die Werküberschreibung nur ein erster Schritt auf dem Weg in eine Kultur des Post-Anthropozäns. Aus der Sichtweise symbiotischer Entwicklungen ist Leben geprägt von Verwandtschaftsbeziehungen zwischen verschiedenen Akteuren und Spezies, zwischen Pilzen, Bakterien, Pflanzen, Tieren und uns. Es ist stets ein „mutual life-giving“, beruhend auf gegenseitiger Lebenshilfe, wie die Anthropologin Deborah Bird Rose formulierte. Aus dieser Sicht ist die „Urheberfrage“ eine spezifisch moderne Frage, aus der indigenen Perspektive weniger selbstverständlich und erschienene aus ihr deutlich im kapitalistischen System

verwurzelt, egofixiert und als das Gegenteil eines Lebensbaums, der über unsere Gattung hinaus diverse Lebensformen und Kräfte einbezieht.

DIE BÜHNE ALS AUSSTELLUNG NICHTMENSCHLICHER LEBENSFORMEN

Die Bühne des Anthropozäns ist noch immer eine *Anthroposcene*. All die anderen Akteure in unserem Lebenszusammenhang, die auf ihre Weise intelligent und vielfältig vernetzt für Zukunft sorgen, die Mikroorganismen, Wälder oder Wasserläufe, spielen auf dieser Bühne nicht mit. Während wir uns auf der Bühne des Repertoiretheaters weiter in der Sphäre des Sozialen bewegen, also des Zwischenmenschlichen und der sich darin ereignenden Krisen, entwickelt sich langsam eine alternative Kultur der Repräsentation auf einer *multispecies stage*. Auf dieser Bühne des Post-Anthropozäns spielen das Tageslicht und der Wind mit, die neue Kultur verlässt das Portal, geht in den Wald, zu den Tieren und Maschinen und entwickelt neue Dramaturgien, die nicht linear sind, und deren Entwicklungen.

Künstler wie Philippe Parreno oder Pierre Huyghe bauen Ausstellungswelten, die sich als hybride Sphären zwischen verschiedenen Technologien und Ökosphären begreifen und entsprechend eigenwillig verhalten. Diese Ausstellungen sind Organismen, die mit dem Außen verbunden sind, mit Technologien, den Besuchern, der Natur, Stadt, dem Wetter, den Radiowellen im Äther, und all das spricht zueinander, unvorhersehbar, aber nicht regellos. Es sind Performances, Theaterformen genauso, wie es Ausstellungen sind.

Wir reflektieren heute intensiver die dominante Rolle unserer Spezies im Zusammenspiel mit einer Vielzahl von nichtmenschlichen Lebensformen, die biologischer oder wahrscheinlich bald auch technologischer Art sein können. Unser Skript des sozialen Lebens wird von ihnen

mitgeschrieben, manchmal auch überschrieben. Sie auszublenzen wird über kurz oder lang seltsam wirken. Niemand könnte heute die menschliche Geschichte im Jahr 2020 schreiben, ohne auf das Erscheinen einer nichtmenschlichen Lebensform einzugehen, die als Coronavirus das Leben unserer Spezies weltweit umgeschrieben hat.

Rimini Protokoll spielt auf der Bühne mit einem Oktopus und Maximilian Haas mit einem Esel, ohne ihn zu dressieren. Mette Ingvartsen inszenierte Landschaften und Elemente wie Wasser, Wind und Feuer. Diese Stücke überschreiben nicht den Code des sozialen Lebens, wie er in Theatertexten formuliert wird, sondern überschreiten die Grenze dieses Codes. Und die Skripte, auf denen diese Werke beruhen, werden ihrerseits überschrieben von Akteuren, die nichtmenschliche Lebensformen sein können oder stochastische Prozesse. Werküberschreibungen, wie sie im Repertoiretheater erfolgen, sind Schritte in diese Richtung, sie öffnen das „natürliche“ Skript vergleichbar dem molekularbiologischen CRISPR/Cas-Verfahren, schreiben die soziale DNA um und bereiten uns so langsam darauf vor, dass wir ganz neue Skripte und Apparate des Erlebens schaffen werden, deren *Augpunkt* nicht mehr der menschliche ist. ■

UNSER AUTOR

THOMAS OBERENDER ist Autor und Kurator. Er wurde 1966 in Jena geboren. Von 2012 bis 2021 war er Intendant der Berliner Festspiele. In dieser Zeit gründete er die Formate *Immersion* und *The New Infinity*. Er veröffentlichte Stücke, Kritiken und Essays über Künstler sowie politische und ästhetische Transformationsprozesse.

Liebe Leser:innen und Abonnent:innen der DEUTSCHEN BÜHNE,



unser bisheriger Verlag INSPIRING NETWORK, mit dem wir fast zehn Jahre DIE DEUTSCHE BÜHNE publiziert haben, hat Insolvenz angemeldet. Das Septemberheft war demnach die letzte von IN verlegte Ausgabe. Die gute Nachricht ist, dass wir bereits im Vorfeld einen neuen Partner gefunden haben: den Kölner Verleger Sascha Piprek.

Zwischenzeitlich haben alle Abonnent:innen Post erhalten und sind über die insolvenzbedingte Kündigung ihres Abonnements informiert worden. Dieses Verfahren war leider unumgänglich.

Wir können unseren Abonnent:innen jedoch ab Januar 2024 ein neues Abonnement anbieten! Bitte melden Sie sich, sofern Sie das noch nicht getan haben, bei unserem neuen Verlag SP Medienservice. **Die beiden Hefte für 2023 (diese Oktoberausgabe und die folgende Doppelausgabe für November/Dezember) erhalten alle Interessierten in jedem Fall gratis!**

Ab Januar 2024 wird es für DIE DEUTSCHE BÜHNE ein neues Konzept mit **Doppelausgaben von 6 Heften pro Jahr geben**. Damit reagieren wir auf die veränderte Nutzung von Medien in der Theaterberichterstattung. Hinzu kommen für alle Abonnent:innen Themenhefte sowie im Herbst die *junge bühne*. Außerdem erhalten Sie im neuen Abonnement automatisch und ohne Mehrkosten das ePaper des Heftes.

Mit den Doppelheften konzentrieren wir uns auf die Stärken einer gedruckten Theaterzeitschrift: Debatten über Ästhetik und Kulturpolitik, Bilderstreifen, Kritiken- und Gesprächsformate über herausragende Inszenierungen. Zugleich wird der digitale Bereich ausgebaut. Hier wird sich DIE DEUTSCHE BÜHNE auf aktuelle Berichterstattung konzentrieren: wie gewohnt mit Premierenkritiken aus allen Sparten sowie mit weiteren Formaten auf Homepage und Social Media.

Gerne sendet unser neuer Verlag Ihnen die Abunterlagen zu:

SP Medienservice (Inh. Sascha Piprek)
Reinhold-Sonnek-Str. 12 / D – 51147 Köln
Kontakt: info@sp-medien.de / Tel. 02203 – 980 40 31

Wir freuen uns, wenn Sie uns als Abonnent:innen treu bleiben!

Mit herzlichen Grüßen
Dr. Detlev Baur und Ulrike Kolter
Chefredaktion





AUF- FÜHRUNGEN

Selbstporträt | Festival | Kritik im Dialog



Das ferne Baumherz schlagen fühlen

Steve Karier in
„Eschenliebe“

Dem Schauspieler Steve Karier hat die Dramatikerin Theresia Walser mit „Eschenliebe“ einen Monolog auf den Leib geschrieben – über die Liebe eines Mannes zu einem Baum. Ein Selbstporträt über die Arbeit mit schreienden Abgründen und dem unernst Menschlichen

TEXT STEVE KARIER

Angefangen hat es mit der Frage, ob ich mir vorstellen könne, einen Monologtext von Theresia Walser zu spielen. Ich konnte natürlich – selbstverständlich, ich habe Theresia Walsers Sprachfertigkeiten immer sehr geschätzt –, war aber doch überrascht, als herauskam, dass Theresia diesen Text extra für mich schreiben wollte.

Wir trafen uns, kamen prima klar miteinander, spannen herum, zogen Gedankenfäden kreuz und quer zum geplanten Thema „Mann liebt Baum“... und nach ein paar Tagen stieg in mir ein Unbehagen auf. Ein Unbehagen über meine Nähe zum Schaffensprozess der Autorin. Wo, bitte schön, fragte ich mich, sollte der

Schauspieler die nötige Reibung mit dem Text herholen, wenn er, an der Fertigstellung beteiligt, bereits im Vorfeld glättend eingreift? Sich die Vorlage seinem Temperament und seinen Fähigkeiten gemäß einrichten lässt? Was soll dann auf den Proben noch hinzukommen? Ein geschicktes Arrangement?

Ich zog mich aus dem Prozess zurück, wollte auf Fassungen warten. Theresia verstand meine Argumente auf Anhieb. Außerdem hatte sie, was mir erst später auffiel, bereits eine Menge von mir aufgenommen, das sie dann verarbeitet einfließen ließ. Wenig Ausgesprochenes, eher Fetzen, Gefühle... Als ich den ersten Entwurf vor mir liegen hatte, dachte ich, dass sie mindestens ebenso viel aus meinen

Pausen gezogen hatte wie aus meinen Aussagen. Doch das war später erst. Zuvor:

Eines Tages entfaltete sich auf meinem Bildschirm die eben eingetroffene erste Hälfte des Textes und entließ mich nach mehrmaligem Lesen mit kopfschüttelndem Entsetzen. Mit der Wucht der Sprache, mit der bildhaften Poesie der Formulierungen, auch mit den dichterischen Wortumstellungen im Satzbau hatte ich gerechnet. Dies alles traf, und jeder Punkt war ein Wirkungstreffer. Die diffizil daherkommende Komik der Situationen wie des zu Sagenden entsprach durchaus dem, was ich erwarten durfte. Nein, mein Entsetzen rührte von den Abgründen, die ich zwischen Worten und Zeilen erkannte – in den Lücken. Der massive Text, fragmentiert an vielen Stellen,

stotternd, stammelnd um Sinn ringend immer wieder, bedeckte nur notdürftig eine schwindelerregende Vielzahl von gähnen-den Abgründen. Und je länger ich las und laut las und nachklingen ließ, verklingen, ausklingen, desto klarer wurde mir, dass diese Sätze nicht verklingen wollten. Sie blieben im Raum hängen.

Da wusste ich, dass harte Arbeit vor mir lag. Die Erkenntnis schon bei den ersten zögerlichen Proben: Dieser Text öffnet sich nur gegen schauspielerische Barzahlung. In harter Währung. Was da steht, ist eine Sprechpartitur, die es zu erfassen gilt. Ungenauigkeit, Zurechtlegen von Sätzen, Mogeln wird nicht gehen.

Eine erste tastende Fassung der Hälfte des Materials zeigen wir als Laborresultat beim *Fundamental Monodrama Festival* in Luxemburg. Es wirkt. Der Text landet. Trotz meiner äußersten Vorsicht klingt er im Raum, löst Lachen aus, Totenstille, Atemlosigkeit, Aufatmen – beim Publikum wie bei mir. Es geht! Dann die zweite Arbeitsphase, etwa einen Monat später, ab Mitte Juli, jetzt konkret auf die Weimarer Premiere hin. Tücken der Schreibform. Überfluss an Bildern, an Klängen, besoffen machende Sprache. Aberwitzig waghalsige Gedankensprünge, handwerklich fast nicht zu bewältigen.

Immer wieder stelle ich mir die Frage, bei jedem zweiten Satz: Spielst du noch eine Figur, oder singst du schon ein Weihen-spiel? Seit Heiner Müllers „Prometheus“ hat kein Text mich so beschäftigt, hat so viele Interpretationsmöglichkeiten angeboten, mit so starken Sprachrhythmen gelockt. Doch hier zusätzlich: unvollendete Sätze, wiederkehrende Versatzstücke wie halb bewusste Hecken-Wörter – automatische Füllsel oder doch gemeinte Ausdrücke?

Die Abgründe unter dem Text, in den vielen Lücken, schreien. Ich schreie sie, ratlos, wie ich sie anders greifen und so weit zähmen kann, dass sie sich als Worte, in aneinandergereihten Buchstaben, formulieren lassen. Dazwischen immer wieder

„Dieser Text öffnet sich nur gegen schauspielerische Barzahlung. In harter Währung.“

die faszinierende Gefahr, die lähmend ausgeht vom nicht Ausgesprochenen, vom Mitklingenden – menschliche Wunden, gerissen vom Alltag. Vom „Morgen ist wieder nur morgen, und alle wieder da“. Was für ein hoffnungsloser, bleischwerer Satz! Und das soll eine Liebeskomödie sein?

Ich suche bei den Proben nach dem Komischen, dem Absurden, dem unernst Menschlichen. Finde die Spuren in vielen Sätzen, spiele leichter, trage weniger Ballast durch die Bilder, überrasche mich selbst und lasse mich überraschen. Mein Lachen und Lächeln beim Spielen wird offener, weniger bitter. Daliah Kentges (*die Regisseurin, Anm. der Red.*) unterstützt mich, lässt zu, beobachtet und horcht, begleitet mein Tasten aufmerksam und verhilft mir zu Klarheiten. Sie zeigt in Sprache und Situationen kleine Pfade auf, die mir entgegen. Langsam nimmt die Auf-führung eine erkennbare szenische Form an. Nach und nach enthüllt sich ein Ziel. Unsere Geduld zahlt sich aus.

Noch strenger als zu Beginn halten wir uns beide an unsere Prämisse: nichts zu tun, nichts zu benutzen, nichts zu sagen, das nicht durch eine Notwendigkeit begründet ist. Ein Mann, ein Text, zwei Eimer, ein Kostüm. Ton. Licht. Punkt. Ach ... Etwas Wasser noch.

Was ist das eigentlich, was da abläuft, frage ich mich. Ein Stück Theater, natürlich, klar, mit einer etwas komplexen Struktur, aber doch einer erkennbar herausgearbeiteten dramaturgischen Struktur, mit einem Anfang und einem Ende und einer lesbaren

Bühnenerzählung dazwischen. Ein Traum ist es – so kommt es mir oft vor. Alles ein Traum, in dem sich Bilder aus dem Unterbewussten hochschieben, über-, hintereinander. Dann wieder denke ich, es spricht ein Mann, der soeben in der Nacht auf ein Brückengeländer gestiegen ist, in die dunkle Tiefe und die ebenso dunkle Höhe schaut, seine letzten Sätze zu sagen versucht, bevor er kurz fliegen wird.

Oder ist es ein begabter Bühnenscharlatan, der einen vom Baum fabuliert, um seinen kargen Lebensunterhalt zu erschwindeln? Oder gar ein verzweifelter Schauspieler, der in einer überlangen Vorsprechrolle zu zeigen versucht, was er auf der Pfanne hat? Die Wahrheit ist, ich weiß es nicht. Und lade damit diejenigen ein, die Lust darauf haben, ihre Eschenliebe auf der Bühne zu erkunden, ihre Wege zum Text zu schaffen und all das der Öffentlichkeit zur vergnüglichen Verfügung zu stellen, wie wir das gerade tun. Und möglich wäre es ja, dass auch einmal eine Schauspielerin das ferne Baumherz schlagen fühlt ... Das würde mich sehr interessieren! Warum soll eine Geschichte immer nur einem gehören? ■

ÜBER DAS STÜCK

„Eschenliebe“, uraufgeführt im August beim Kunstfest Weimar 2023, beschreibt die Liebe eines Mannes zu einem Baum und hinterfragt das Verhältnis des Menschen und der Gesellschaft zur Natur. Nach der Premiere im Deutschen Nationaltheater Weimar tourte die Inszenierung von Daliah Kentges, eine Koproduktion mit *Les Théâtres de la Ville de Luxembourg*, durch verschiedene Theater und andere Spielorte in Thüringen.

UNSER AUTOR

STEVE KARIER, geboren 1961 in Luxemburg, war zunächst in Basel engagiert und arbeitete anschließend einige Jahre freischaffend. Weitere Engagements am Schauspielhaus Bochum, in Mainz sowie erneut am Theater Basel folgten. 2009 gründete Steve Karier in Luxemburg die Produktionsgesellschaft *Fundamental*, zudem ist er Direktor des alljährlichen *Fundamental Monodrama Festivals*. Regelmäßig arbeitet er als Schauspieler und Regisseur an Theatern der Stadt Luxemburg, am luxemburgischen Nationaltheater sowie bei den Ruhrfestspielen Recklinghausen.

DER SCHNELLE KICK?



Foto: Matthias Horn

Das Festivalmotto „Die Zeit ist aus den Fugen“ nach Shakespeares „Hamlet“ schlägt betont ernste Töne an, der krisenhaften Weltlage angemessen. Die siebte Saison unter der Intendanz von Markus Hinterhäuser lässt jedoch insbesondere in der Oper gewisse Ermüdungserscheinungen erkennen. Liegt es an sich wiederholenden Besetzungen, die einst zündeten und ihre Erfolgserwartungen matter einlösen als einst?

DER SCHNELLE KICK: „LE NOZZE DI FIGARO“

Jedenfalls gibt es bereits in Martin Kušej's Inszenierung von Mozarts Opera buffa „Le nozze di Figaro“ zum Auftakt herzlich wenig zu lachen. Der abtretende Burgtheaterchef gab vorab bekannt, er sehe in Mozarts Figuren „vereinzelte Menschen, auf der Suche nach dem schnellen Kick“.

Bereits zur Ouvertüre findet sich das Personal am Bühnrand ein, wenn die Reprise beginnt, erwachen alle aus ihrer Erstarrung und ziehen sich rasch die jeweils bevorzugte Droge rein.

Der schnelle Kick halt, bevor es losgeht. Die erste Szene spielt in einer Bar, ein Schuss fällt, ein toter Mann kippt aus einer Tür, zwei Männer suchen in seinen Taschen nach Beute. Die ehrenwerten Herren sind Graf Almaviva und Don Basilio, Mitglieder eines mafiösen Clans.

Die Regie erkennt im Personal keine Lichtgestalt, alle haben ihre Heimlichkeiten und sind mehr oder weniger sympathisch. Damit ist Kušej ganz beim Menschenverstehert Mozart. Doch verliert die Clan-Idee trotz handwerklich souveräner Inszenierung zunehmend an Spannung, zumal man sich für keine der Figuren wirklich interessieren will. Geht es bei Mozart nicht um große Fragen nach der Echtheit der Gefühle? Also bleibt die finale Versöhnung schal, alle treten wieder an die Rampe, alles wie immer. Ein bisschen dünn für Mozarts Meisterwerk.

Die musikalische Seite des Abends schürft tiefer. Raphaël Pichon steht erstmals am Pult der Wiener Philharmoniker und animiert sie zu einem rasanten, aber nie gehetzten Mozart-Stil. Die Wiener klingen schlank und leuchtend, beweglich und angriffslustig.

Bei den Salzburger Festspielen fällt die Bilanz im Musiktheater durchwachsen aus, während Bettina Hering eine starke letzte Spielzeit als Schauspielintendantin gelingt. Eine Festivalbilanz

TEXT REGINE MÜLLER



Gibt es den schnellen Kick an der Bar? Wolfgang Amadeus Mozarts „Le nozze di Figaro“ in der Inszenierung von Martin Kušej



Foto: Monika Rittershaus

HÄMMERNDEN TEXTRITUAL: „NATHAN DER WEISE“

Nach diesem fahigen „Figaro“ kommt mit Lessings „Nathan der Weise“ in der Regie von Ulrich Rasche auf der Perner-Insel ein unerbittliches Textritual zur Premiere. Die Bühne

besteht aus drei Drehscheiben, die auch gegeneinander rotieren. Sie bieten dem Personal ständigen Widerstand, gegen den angegangen werden muss.

Die Stimmen pressen stockend die Texte aus sich heraus, jedes Wort hämmert sich einzeln ins Hirn. Die Texte stammen nicht nur aus Lessings Thesenstück, sondern integrieren antisemitische Texte von Voltaire, Kant und Johann Gottlieb Fichte. Regisseur Ulrich Rasche konterkariert Lessings Aufklärungsstück also mit der Frage, ob der Antisemitismus ein systemimmanentes Phänomen der Aufklärung sei, das hineinragt bis in unser heutiges offenes Gesellschaftsmodell, und ob sich hinter Toleranzgedanken nicht schon wieder Absolutheitsansprüche verbergen.

Überragend ist Valery Tscheplanowa als „Nathan“, zart und vibrierend vor Energie, wie eine Tänzerin, mit heller, klarer Stimme zelebriert sie die Ring-Parabel wie eine große Anklage und ist hinreißend präsent. Alle bestechen mit plastischer Diktion und maximaler Energie für das archaische Textritual, ein ästhetisch, formal und inhaltlich starker Abend. »



Foto: Bernd Uhlig

KLEINTEILIG VERZETTelt: „MACBETH“

Auf dieses Stahlbad folgt Verdis „Macbeth“, inszeniert vom in Salzburg bestens bekannten Krzysztof Warlikowski. Zu Beginn begleitet eine Videokamera Lady Macbeth in eine Arztkabine, auf den gynäkologischen Stuhl. Die Diagnose ist ernüchternd: Sie wird keine Kinder bekommen können.

Aus der unerfüllten Sehnsucht, das eigene Weiterleben und damit auch die dynastische Macht durch Kinder zu sichern, erklärt Regisseur Krzysztof Warlikowski nun das ganze folgende Geschehen, zu dem das mörderische Paar sich gegenseitig aufstachelt. Eine These, die aufgehen könnte. Tatsächlich aber verliert Warlikowski sich in einer Überfülle von Assoziationen und Filmzitatzen, verzettelt sich an kleinteilige, parallel einander überbietende Details und kommt dem Rätsel des mordlustigen schottischen Paares nicht wirklich näher.

Auch die musikalische Seite des Abends reißt es nicht raus: Philippe Jordan kämpft anfangs mit erheblichen Koordinationsproblemen. Asmik Grigorian ist spürbar nervös vor der Monsterpartie der Lady, später fängt sie sich, liefert starke Momente ab, aber sie ist einfach kein Verdi-Sopran, die Höhe klingt unfrei, festgehalten. Vladislav Sulimsky singt die Titelpartie mit schönem Legato und beherztem Zugriff, bleibt aber seltsam blass.



Foto: Matthias Horn

ERNSTES KAMMERSPIEL: „LIEBE (AMOUR)“

Die nächste Schauspielpremiere ist ein formales Experiment: Karin Henkel bringt eine Theaterfassung des Films „Liebe (Amour)“ von Michael Haneke zur Uraufführung. Am rechten Bühnenrand sitzt André Jung und hält ein Kopfkissen fest, starrt leer vor sich hin. Wer Hanekes grandiosen Film kennt, weiß, was das Kopfkissen zu bedeuten hat. Vor elf Jahren kam der Film in die Kinos. Das Kammerstück handelt von einem älteren großbürgerlichen Pariser Ehepaar, das mitten im Leben steht, als die Frau einen Schlaganfall erleidet und pflegebedürftig wird. Der Mann ist überfordert mit dem hilflosen Ertragen ihrer Qual, schließlich greift er wie spontan nach einem Kissen und erstickt sie.

Karin Henkel bricht das Setting auf und weitet den Fokus, sie lässt alle Stationen der Überforderung und Hilflosigkeit erzählen, geht aber über die private Erzählung hinaus, denn sie fügt Recherchen ein über den Alltag der Pflegeindustrie, wenn etwa im kalten Stakkato aus Lehrbüchern für Pflegepersonal zitiert wird. So nähert sie sich einem gesellschaftlichen Tabuthemenkomplex: Wie gehen wir mit Alter, Krankheit und Pflege um? Müssen wir das Thema Sterbehilfe überdenken? Ein ernster, konzentrierter, niemals plakativer Abend.



Foto: Ruth Walz

ZÄHER SLAPSTICK: „FALSTAFF“

Den Auftakt der zweiten Premierenserie macht Altmeister Christoph Marthaler mit Verdis „Falstaff“. Der Regisseur zweifelt zu Recht am allzu prallen Falstaff-Klischee und sieht ihn eher als

einen melancholischen Ritter der traurigen Gestalt. Leider baut er zu dieser Einsicht einen Wust aus Metaebenen auf, die er an der fixen Idee aufhängt, dass Orson Welles eine Schwäche für die Figur des schwergewichtigen Liebesritters hatte.

Daher verlegt Marthaler die Handlung in ein chaotisches Filmset und lässt Orson Welles (Marc Bodnar) über die Bühne (Anna Viebrock) tappen. Man weiß also nie, wird hier gerade gedreht, vorbereitet, oder ist die Szene „echt“? Ansonsten gibt es viel Slapstick: Assistenten purzeln in einen leeren Pool, ein Menschenknäuel kugelt herum, Menschen klemmen sich in Liegestühlen ein. Aber es wird nicht gelacht im Festspielhaus, zäh schleppt sich das Geschehen fort, zumal auch die musikalische Seite des Abends flau bleibt: Unter Ingo Metzmakers wenig Italianità versprühendem Dirigat klingen die Wiener Philharmoniker strohig, unsinnlich, auch will die Koordination mit der Bühne nicht durchweg glücken.



GRANDIOSES PASSIONSSPIEL: „THE GREEK PASSION“

Tags darauf ein minimalistisches Kontrastprogramm bei Bohuslav Martinůs „The Greek Passion“: Die riesige Bühne der Felsenreitschule ist komplett in hellem Grau ausgeschlagen und leer (Bühne: Lizzie Clachan). Von links kommt eine Gruppe grauer Menschen herein. Es sind die Bewohner eines griechischen Dorfes, die Ostern feiern. Der Priester Grigoris teilt ihnen mit, wer von ihnen beim Passionsspiel für welche Rolle ausgewählt wurde. Dann kommt eine weitere Gruppe herein, heutige Flüchtlinge mit Zelten, Plastiktaschen und Schwimmwesten. Sie bitten um Asyl, doch der Priester und die Dörfler bleiben abweisend mit Ausnahme jener, denen Rollen im Passionsspiel anvertraut wurden. Am stärksten identifiziert sich der Hirte Manolios mit seiner Rolle, er soll den Christus spielen. Am Ende wird er von den Dorfbewohnern umgebracht, die Flüchtlinge ziehen weiter.

Martinůs 1961 uraufgeführte Oper arbeitet mit holzschnittartigen Typen, sie ist mehr eine oratorische Parabel als dramatische Oper. Regisseur Simon Stone hütet sich vor plakativer Aktualisierung. Er belässt das Geschehen im abstrakten Raum, findet einfache, aber starke Bilder und setzt ganz auf die Wucht der minutiösen Chorregie. Maxime Pascal meistert am Pult der Wiener Philharmoniker Martinůs hochkomplexe Partitur souverän und mit sensiblem Sinn für ihre harschen Brüche. Großer Jubel für alle Beteiligten für den größten Erfolg dieses Opernjahgangs.



INKLUSIV GELUNGEN: „DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS“

Parallel dazu eine eher stille Sensation: Denn erstmals kommt das Thema Inklusion bei den Salzburger Festspielen an. Bei der Schweizer Theatergruppe Hora spielen Menschen mit kognitiver Beeinträchtigung Brechts „Kaukasischen Kreidekreis“ durch, Regie führt Helgard Haug vom Kollektiv Rimini Protokoll. Acht Mal wird die zentrale Szene aus dem Brecht-Stück durchdekliniert und damit die generalisierte Frage: „Wer kann eine Mutterrolle einnehmen?“

Auf einer Spielfläche aus Quadraten und Würfeln agieren vier Darsteller, der per Video zugeschaltete Soldat Simon und die Musikerin Minhye Ko an der Marimba, immer wieder wischen Cleaning Robots die Kreidekreise weg. Die Darsteller agieren minimalistisch, ihr Schwyzerdütsch schafft einen zusätzlichen V-Effekt. Anrührend und zum Nachdenken anregend.

FAZIT:

In Salzburg ist den Raritäten und inhaltlich-formalen Wagnissen mehr Fortune beschieden als Repertoirewerken mit prominenten Besetzungen. Die Auslastung ist famos, das Publikum reagiert unbestechlich. Kinder, wagt Neues!

„Mir reicht!“

Benjamin von Stuckrad-Barres „Noch wach?“ gilt als der Schlüsselroman des Jahres und verhandelt die #MeToo-Fälle rund um den ehemaligen BILD-Chefredakteur Julian Reichelt. Christopher Rüping verteilt den Ich-Erzähler des Buches aufs ganze Ensemble – und zeigt das Berliner Medienhaus als Vampirschloss. Chefredakteurin Ulrike Kolter im Gespräch mit Andrea Huss, die Frauen in Führungspositionen coacht und dabei auch #MeToo-Erfahrungen begleitet

DIALOG ANDREA HUSS, ULRIKE KOLTER



Regentanz einer Männerfreundschaft:
Szene mit Nils Kahnwald (l.) und Hans Löw



Andrea Huss, Journalistin und Business-Coach (l.), im Gespräch mit Chefredakteurin Ulrike Kolter

ULRIKE KOLTER Benjamin von Stuckrad-Barres Roman „Noch wach?“ ist im April erst erschienen, keine fünf Monate später bringt das Thalia bereits die Uraufführung des medial gehypten Schlüsselromans auf die Bühne. Wie aktuell Theater sein kann! Als gut dreistündige Bühnenshow von vier Schauspielerinnen und zwei Schauspielern mit Livemusik. Sie waren in der zweiten Vorstellung, nachdem die Premiere zwei Tage zuvor in Anwesenheit von Stuckrad-Barre einhellig bejubelt worden war ...

ANDREA HUSS Die zweite Vorstellung war von der Stimmung her fast wie eine Premiere: bis auf ganz wenige Plätze ausverkauft, mit einem weiblichen Anteil im Publikum von rund 80 Prozent, davon viele jüngere Frauen, das fand ich auffällig. Am Ende gab's Standing Ovationen und begeistertes Johlen.

ULRIKE KOLTER Viele Frauen also, die eine theatrale Romanadaption zum Thema #MeToo feiern: Es geht um die Männerfreundschaft eines Schriftstellers zum Chef eines großen Berliner Medienhauses, die zerbricht, weil dieser „Freund“ tatenlos zusieht, wie zahllose Mitarbeiterinnen seines Senders dem Anmachebaren eines einzelnen Chefredakteurs ausgeliefert sind... Es ist die fiktionale, dennoch offensichtliche Analogie zu Stuckrad-Barres ehemaliger Freundschaft mit Springer-CEO Mathias Döpfner und dem Ex-BILD-Chefredakteur Julian

Reichert: sexuelle Kooperation gegen Karrierefortschritt, im Buch erzählt aus der Perspektive des Schriftstellers. Das auf die Bühne zu bringen konnte nur gelingen, indem man irgendwie Distanz herstellt, oder?

ANDREA HUSS Meine größte Befürchtung war, dass Regisseur Christopher Rüping Stuckrad-Barres Text noch eine weitere männliche Ebene hinzufügt: Ein Mann inszeniert das Werk eines Mannes, der über andere Männer schreibt, wobei es doch um die Frauen gehen sollte. Diese Sorge hatten auch das Theater und Rüping selbst, wie ich in der Einführung hörte. Dass die Entscheidung fiel, Stuckis erzählendes Ich von mehreren Frauen und Männern spielen zu lassen, hilft der Mehrdeutigkeit und dem Facettenreichtum auf der Bühne. So kann sich ein wütendes Ich einfach aus der Gruppe der Sprechenden absondern und von der Seite her kommentieren. An keiner Stelle sind die Spielenden ganz identifiziert mit dem Text, sie springen mühelos zwischen „Ich verkörpere“ und „Ich erzähle“. Und das vervielfachte Stucki-Ich spricht sogar die Texte von Sophia, der Moderatorin, die ihm als erste von mehreren Frauen offenbart, wie sie sich in den Klauen des Chefredakteurs verfangen hat.

ULRIKE KOLTER Maike Knirsch gibt die Sophia mit einer wahnsinnig emotionalen Spielwucht: erst das naive Girlie, das mit ihrem Schmollemond alle weiblichen Reize sehr bewusst einsetzt; später dann genauso eindringlich die gebrochene, benutzte Frau, die ihrem Selbsthilfgruppen-Kompagnon den „Fickrückfall“ mit ihrem Chefredakteur beichtet. Für mich war sie als Gegenpol zum aufgesplitteten Stucki-Ich-Erzähler total wichtig. Ging Ihnen das auch so?

ANDREA HUSS Ja, das ging mir auch so. Eine Szene fand ich besonders berührend: Sophia sitzt emotional erschöpft neben einem der Stucki-Ichs und hört ihrer eigenen Geschichte zu. Ich arbeite

als Business-Coach vor allem mit Frauen in Führungspositionen. Darunter waren schon mehrere, die unangenehme Erfahrungen mit übergriffigen Kollegen und Vorgesetzten gemacht haben. Sie wollten durch das Coaching besser begreifen, was da abgelaufen war. Die Aufteilung in mehrere Ichs entspricht der Coaching-Methode des inneren Teams. Damit kann eine Klientin ihre inneren Widersprüche erleben, sie ist dann etwa „Die Schamvolle“, „Die Wütende“ und „Die Strategische“. In dieser Multiperspektivität wird ein tieferes Verstehen möglich. Das Thalia-Ensemble fand ich durchweg großartig darin, in Sekundenschnelle hinüberzuwechseln vom authentischen Schauspieler-Ich in das gespielte erzählende Ich und dann noch weiter ins Rollen-Ich, Brechts V-Effekt lässt grüßen...

ULRIKE KOLTER Oh ja, das Ensemble war phänomenal (auch wenn mich Julia Riedlers monoton-kalte Stimmführung genervt hat). Vor allem Hans Löw als „Freund“ und Chef des Medienhauses gelang es, die Diskrepanz der Story auszuloten: diese Zerrissenheit zwischen Freundschaft und Machtkalkül, Nahbarkeit und Arschlochsein. Greifbar wurde die in einer der für mich stärksten Szenen: wie Nils Kahnwald (als Schriftsteller-Ich) und Hans Löw zu „Keep on Dancing“ im Dauerregen tanzen, sich suhlen und umarmen, wissend, dass diese Freundschaft keine Zukunft hat... Für mich lag in solchen Momenten die Stärke von Rüplings Inszenierung, wenn nämlich die Figuren so verletzlich waren wie hier. Sicher auch wegen der Songs, die im Stück eine große Rolle spielen. Die Livemusik von Matze Pröllochs (Schlagzeug) und Inéz (Gesang) entfaltet vor allem am Ende eine gewaltige Kraft, oder?

ANDREA HUSS Am Ende, das war natürlich spektakulär und wohl die Szene, die sich allen Zuschauenden für lange Zeit einbrennen wird. Inéz, in einem zartlila Fabelwesenkostüm, singt mit



Vampirschloss statt Medienhaus: Ensembleszene aus „Noch wach?“ am Thalia Theater Hamburg

starker Stimme „All that I am is far more than you understand“, während hinter ihr auf mehreren Leinwänden Videosequenzen zu sehen sind. Wie ich später im Programmheft las, übrigens ausschließlich als Referenz an Frauen, mit dabei Arbeiten von Agnès Varda, Alice Neel und Fotos von Annie Ernaux und Arundhati Roy. Und während sie singt, gesellt sich nach und nach das Ensemble hinzu: Maïke Knirsch ist verwandelt in eine Menschmaschine mit ewig langen Beinprothesen, Löw wie eine Mumie eingesponnen in Plüsch, eine Schauspielerin ist ein Kentaur, jemand anderes ist reich behängt mit Perlen. So fantastisch wie rätselhaft stehen sie im Raum, nachdem alles von allen gesagt wurde zum Thema Machtmissbrauch und #MeToo. Für mich ein Bild der Diversität, eine Vision, dass, so verschieden wir sind, wir doch alle ebenbürtig sind. Ein männlicher Zuschauer, mit dem ich darüber sprach, erkannte darin eher die Klischees, die Männer in Frauen sehen: die Langbeinige, die Kuschelige, die Trophäe... Ob so oder so: Dieses opulente Gesamtkunstwerk aus Video, Kostüm und Musik gab dem Abend einen Twist weit über die Medienwelt hinaus, in der das Stück spielt. Pathos, aber von der guten Sorte. Das gefiel mir auch als Kontrast zum betont Lächerlichen, das die Szenenbilder bis dahin oft hatten.

ULRIKE KOLTER Humor ist ja ein probates Mittel, den Tragödien unse-

rer Welt zu begegnen: Rüping lässt zu Falcos „Out of the Dark“ eine Horde Vampire die Bühne bevölkern, und aus Särgen neben einem riesigen Vampirschloss entsteigt der Senderchef als Dracula... Medien- und Machtmissbrauch blutsaugender Männer: grotesk gut oder albern? Die Hotel-Parallelwelt in Los Angeles, wo der Schriftsteller anfangs lebt, besteht aus einem aufblasbaren Kinderpool mit Silberpalme. Und die Kurzauftritte des Chefredakteurs sind zur Lachnummer stilisiert: Nils Kahnwald gibt ihn rosabehemdet und peinlich naiv. „Mir reichelts!“ – so viel Wortspiel muss sein. Was nach Klamauk klingt, blieb mir oft im Hals stecken, so bitterböse gut war es gespielt. Oder fanden Sie die Kernthematik #MeToo dadurch verhöhnt?

ANDREA HUSS Was den Chefredakteur angeht: Der war mir zu klamaukig angelegt. Ein kleiner Mann, der auf dicke Hose macht und die Miniversion des Dracula-Umhanges seines Chefs trägt. Wie soll diese Schießbudenfigur den Eros der Macht versprühen? Das greift zu kurz und bedient das im Hass geborene Zerrbild von Stuckrad-Barre, für den Reichelt einfach ein „Krawalldödel“ ist. Die Dracula-Festung fand ich aber genial als Bild. Als Ausdruck des kindlichen Spaßes, die Welt in Angst und Schrecken zu versetzen. Mit reißerischen Schlagzeilen, die nicht etwa schick digital einge-

blendet wurden, sondern primitiv an die Wand gesprayt. Von Transformation, New Work und Open Space schwadronieren wie Döpfung, aber tatsächlich in der Welt von Grabenkämpfen und Gutsherrenart zu Hause sein – dieser Kontrast kam sehr gut rüber. Auch gab es ja diese wunderbare Szene, in der die „Feelgood-Managerin“ des Medienkonzerns all den Stuss herunterseiert, mit der die Mitarbeitenden auf die goldene Zukunft eingeschwo-ren werden sollen. Marketing-Sprech in eigener Sache, um zu verschleiern, dass die alten Platzhirsche in Berlin wie die Filmmogule in Hollywood nur an einem interessiert sind: ihre Vorherrschaft zu erhalten. Oder wie Stuckrad-Barre es schrieb: „Führungskräfte in Frauen“ statt „Frauen in Führung“.

ULRIKE KOLTER Stuckrad-Barres Texte auf die Bühne zu bringen ist ja nicht ganz ohne – auch „Panikherz“ ging 2018 über drei Stunden. Ich persönlich liebe seinen humorvoll-illustrativen Stakkatostil, sein Spiel mit Silben und Wortklängen, deshalb war mir keine Minute des Abends zu lang. Hätte man in Ihren Augen mehr straffen sollen?

ANDREA HUSS Rüplings Bühnenfassung liefert wirklich das Best-of aus dem Buch. Zwar bleibt er dem Plot sehr treu, doch hat er die Texte so gekürzt, dass die Frauenperspektive mehr Platz und Kraft bekommt. So kam mir der Schlüsselroman tatsächlich gehaltvoller vor, als ich ihn beim Lesen erlebte. Da kann man Stuckrad-Barre dankbar sein: Laut Rüping hat er der Fassung, die das Thalia Theater ihm zur Freigabe mailte, umgehend sein Okay erteilt, ohne die Version überhaupt angesehen zu haben.

UNSERE GESPRÄCHSPARTNERIN
ANDREA HUSS, Jahrgang 1967, ist Journalistin und Business-Coach in Hamburg. Sie studierte Kulturwissenschaften und arbeitete am Theater, bevor sie in die Verlagswelt wechselte.

ZUGABE

News | Forum | Mein Theatermoment

Schauspieler des Jahres in der Kritiker:innenumfrage der *Theater heute* ist Joachim Meyerhoff, hier zu sehen als Trigorin in „Die Möße“ an der Berliner Schaubühne (Regie: Thomas Ostermeier). Mehr zu der diesjährigen Bestenliste auf der rechten Seite

BAUSTELLEN

NEUE THEATERWERKSTÄTTEN IN HANNOVER

Am Staatstheater Hannover sind nach drei Jahren Bauzeit die neuen Werkstätten feierlich eingeweiht worden. Bei dem Neubau für Schauspiel und Oper handelt es sich nach Angaben des Theaters um die modernsten Theaterwerkstätten im deutschsprachigen Raum. Auf dem Grundstück befinden sich bereits das Probenbühnenzentrum und das Dekorationslager. Die Baukosten in Höhe von rund 38 Millionen Euro werden vom Land Niedersachsen sowie vom Staatstheater selbst getragen.

AUS- GEZEICHNET

Die Kritiker:innen von *Theater heute* haben ihre Favoriten der letzten Saison bestimmt: Als *Theater der Saison* wurde 2023 das **Deutsche Theater Berlin** unter der Intendanz von Ulrich Khuon gewählt, **Florentina Holzingers** „*Ophelia's Got Talent*“ wurde zur *Inszenierung der Saison* gekürt (siehe auch unser Porträt in *DdB 09/2023*). Weitere Sieger:innen der Umfrage sind **Sivan Ben Yishai** mit „*Bühnenbeschimpfung*“ (*Stück des Jahres*), **Wibke Mollenhauer** (*Schauspieler:in des Jahres* in Sarah Kanes „*Gier*“ am Schauspielhaus Zürich), **Joachim Meyerhoff** (*Schauspieler des Jahres* in „*Die Möwe*“, Berliner Schaubühne, siehe links) und **Rieke Süßkow** (*Nachwuchsregisseur:in des Jahres* mit ihrer Inszenierung von Peter Handkes „*Zwiegespräch*“ am Akademietheater Wien). In einigen Kategorien gab es zudem

mehrere Sieger:innen: Den Titel *Nachwuchsschauspieler:in des Jahres* etwa teilen sich **Dominik Doss-Reis** (Schauspielhaus Bochum), **Vincent zur Linden** (Münchner Residenztheater) und **Irina Usowa** (Berliner Schaubühne).

Auch das Fachmagazin *tanz* hat die Ergebnisse seiner diesjährigen Kritiker:innenumfrage veröffentlicht: **Florentina Holzinger** wurde mit „*Ophelia's Got Talent*“ in der Kategorie *Inszenierung des Jahres* ebenfalls auf den ersten Platz gewählt. Außerdem stehen auf der Bestenliste der Spanier **Marcos Morau** (*Choreograf des Jahres*) und der am Stuttgarter Ballett engagierte **Jason Reilly** (*Tänzer des Jahres*). In der Kategorie *Online-Event* gewann das **Niederlands Dans Theater**, das mit seinen Streams eine „Teilhabe im globalen Zeitalter“ ermögliche.

Isabel Pfeiffer-Poensgen ist mit dem *Deutschen Kulturpolitikpreis 2023* des Deutschen Kulturrats geehrt worden. Die Kulturpolitikerin war zuletzt (bis 2022) Ministerin für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen.

Der *Götz-Friedrich-Preis* für die Spielzeit 2022/23 geht an die Regisseurin **Friederike Blum**.

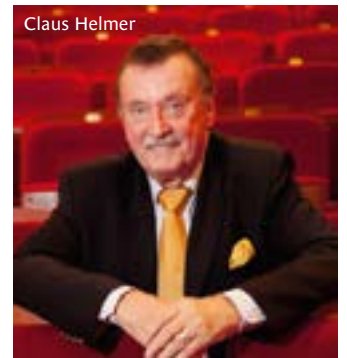
Pauline Rénevier, Ensemblemitglied am Thalia Theater Hamburg, erhält den *Boy-Gobert-Preis* der Körber-Stiftung für den schauspielerischen Nachwuchs an Hamburger Bühnen.

ABSCHIED

Im Alter von 101 Jahren ist **Maria Müller-Sommer** verstorben,



Maria Müller-Sommer



Claus Helmer

eine der einflussreichsten deutschen Theaterverlegerinnen. Sie begann 1946 als Dramaturgin bei der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH zu arbeiten. 1950 kaufte sie den Verlag, den sie fortan mit großem Erfolg leitete. Bis zuletzt war sie Seniorchefin und Gesellschafterin. Sie verlegte bedeutende Autoren wie George Tabori, Günter Grass oder Christa und Gerhard Wolf, galt als Anwältin des literarischen Theaters. Dabei zog es sie selbst nie ins Rampenlicht, in geradezu preußischer Arbeitsmanier trat sie stets hinter die Autorinnen und Autoren zurück. „Ich habe immer nur getan, was gerade nötig war“, sagte sie 2014 anlässlich ihrer Auszeichnung mit dem Deutschen Theaterpreis DER FAUST für ihr Lebenswerk.

Der langjährige Frankfurter Privattheaterleiter **Claus Helmer** ist mit 79 Jahren verstorben. Er begann seine Karriere als Schauspieler in Wien, spielte anschließend in Düsseldorf, Hamburg und Stuttgart. In Frankfurt am Main wurde er heimisch, spielte ab 1967 in der *Komödie Frankfurt* und leitete dieses Theater ab 1972. 1995 übernahm er zusätzlich das *Kleine Theater im Zoo*, das er so vor der Schließung bewahrte. 2021 feierte Claus Helmer sein 65. Bühnenjubiläum.

Im März dieses Jahres kündigte er an, das *Kleine Theater im Zoo*, das inzwischen *Fritz Rémond Theater* heißt, zum Jahresende aus gesundheitlichen Gründen zu schließen. Die *Komödie Frankfurt* wollte er weiter betreiben.

Uta Emmer, langjährige Leiterin des *Modernen Theaters* in München, ist im Alter von 85 Jahren verstorben. Nach ersten Stationen als Schauspielerin gründete sie die Off-Bühne 1968 gemeinsam mit Klaus Riedl und führte sie die folgenden 30 Jahre allein weiter. Immer wieder holte sie prominente Künstler:innen wie Eva Mattes, Franz Xaver Kroetz und Hermann Nitsch an das kleine Theater.

Die italienische Opernsängerin **Renata Scotto** wurde 89 Jahre alt. Die Sopranistin sang zunächst an der Mailänder Scala und später an zahlreichen Opernhäusern in der ganzen Welt. Sie war für ihr äußerst breites Repertoire bekannt.

Im Alter von 75 Jahren starb die Schauspielerin **Ursula Cantieni**. Sie war in Stuttgart, Esslingen und Konstanz engagiert und wirkte darüber hinaus als Schauspieldozentin unter anderem an der Folkwang Universität in Essen. »

STELLENAUSSCHREIBUNG**SchlossTheaterMoers** 

In der Schlosstheater Moers GmbH ist zu Beginn der **Spielzeit 2025/26** die Position der

geschäftsführenden Intendanz

neu zu besetzen, die die künstlerische und wirtschaftliche Leitung übernimmt.

Gelegen am Rande der dichtesten Theaterlandschaft der Welt, ist das Schlosstheater Moers eines der kleinsten Stadttheater Deutschlands, das seit seiner Gründung 1975 mit seinen Inszenierungen und Projekten in der Stadt und überregional Akzente setzt. Dies führte zu Einladungen zum Berliner Theatertreffen, Prämierungen beim NRW-Theatertreffen und zur Verleihung des Theaterpreises des Bundes. In einem engagierten Team mit derzeit fünf Schauspieler*innen und insgesamt 23 Mitarbeitenden entsteht auf der Bühne und im gesamten Stadtraum ein vielfältiges, gesellschaftspolitisch und ästhetisch profiliertes Programm mit fünf Neuproduktionen pro Spielzeit sowie kleineren Formaten.

Darüber hinaus gehören partizipative Bürger*innen- und Rechercheprojekte zum bisherigen Profil des Theaters, das die Stadt mit ihren Themen und Orten einbezieht. Dies hat zu Kooperationen mit zahlreichen kulturellen und sozialen Initiativen in Moers und der Region sowie der Freien Szene geführt.

Seit 2006 hat das STM eine eigenständige theaterpädagogische Abteilung, die mit zwei Stellen besetzt ist und eine intensive theaterpädagogische Arbeit mit drei Spielclubs und 10 Schulkooperationen sowie die Ausrichtung des jährlich stattfindenden Kinder- und Jugendtheaterfestivals „Penguin's Days“ leistet. Besonderer Wert wird auf die Fortsetzung und Weiterentwicklung des Angebots für Kinder und Jugendliche sowie die Öffnung in die gesamte Stadtgesellschaft gelegt.

Als Spielorte stehen das Schlosstheater (100 Plätze), das Pulverhaus (25), die Kapelle (45) und das Studio (50) zur Verfügung. Das Studio soll mit den Räumen für Verwaltung, Werkstätten und dem Spielort nach dem Willen des Rates mittelfristig ersetzt werden.

Von der neuen Theaterleitung wird erwartet:

- ein starkes künstlerisches Konzept, das die Tradition des Hauses fortschreibt, ohne dass dabei Ästhetik oder darstellerische Formen vorgegeben sind
- Pflege und Entwicklung des Ensembles, bei dem Gäste die Ausnahme bilden
- die Erarbeitung von eigenen Inszenierungen
- Erfahrungen in einer Leitungsfunktion am Theater
- wirtschaftliches Denken und kaufmännische Fähigkeiten
- Erfahrungen in der Drittmittelakquise
- Kommunikationsstärke, respektvolle und teamorientierte Führung, vertrauensvolle und diskriminierungsfreie Zusammenarbeit mit allen festen und freien Mitarbeitenden
- die Pflege und der Ausbau von Kooperationen mit anderen sozialen, gesellschaftspolitischen und kulturellen Institutionen in Stadt und Region sowie der freien Szene. Eine weitere Diversifizierung im Programm, bei der Publikumsentwicklung und im Team der Mitarbeitenden ist ausdrücklich erwünscht.

Als Vertragslaufzeit sind fünf Jahre (mit Option auf Verlängerung) vorgesehen. Die Schlosstheater Moers GmbH fördert die Gleichstellung aller Mitarbeitenden und begrüßt deshalb Bewerbungen unabhängig von Geschlecht, ethnischer, kultureller oder sozialer Herkunft, Alter, Religion, Weltanschauung, Behinderung oder sexueller Identität.

Bitte schicken Sie Ihre Bewerbung als Person oder Team mit den üblichen Unterlagen und konzeptionellen Überlegungen bis zum **29.10.2023** vorzugsweise per E-Mail im pdf-Format an:

**baerbel.angele@schlosstheater-moers.de oder
STM-Findungskommission, Kastell 6, 47441 Moers**

Hinweis zum Datenschutz

Mit einer Bewerbung übermitteln Sie uns personenbezogene Daten. Wir werden diese Daten ausschließlich zum Zweck der Verfahrensabwicklung in der Findungskommission verarbeiten und ein Jahr nach Abschluss des Bewerbungsverfahrens speichern. Eine Weitergabe Ihrer Daten an Dritte findet nicht statt. Bewerbungsunterlagen werden nach Abschluss des Verfahrens nicht zurückgesandt.

Die Theaterregisseurin und Performerin **Stephanie van Batum** starb im Alter von 34 Jahren. Ihre Arbeiten wurden unter anderem zum Festival *Radikal jung* und zum *Körber Studio Junge Regie* eingeladen.

Der Schauspieler **Manfred Zetzsch** starb im Alter von 93 Jahren. Er gehörte nach ersten Engagements unter anderem in Weimar von 1963 bis 1995 zum Ensemble des Schauspiels Leipzig.

Im Alter von 92 Jahren ist der Schauspieler **Hans Schulze** verstorben. Er war an zahlreichen deutschen Theatern engagiert, etwa in Wiesbaden, Köln, Düsseldorf, Bremen und bei den Salzburger Festspielen. Von 1995 bis 1998 war er Direktor der Schauspielerschule Bochum.

Karst Woudstra, niederländischer Dramatiker und Regisseur, starb im Alter von 76 Jahren. Er war von 1980 bis 1985 künstlerischer Leiter der niederländischen Theatergruppe *Publiekstheater*, als freier Regisseur wirkte er an verschiedenen europäischen Theatern, auch in Deutschland. Er verfasste eigene Dramen und wirkte als Übersetzer unter anderem von Lars Norén oder Henrik Ibsen.

IN EIGENER SACHE

Korrektur: In Rahmen unserer Autor:innenumfrage im Septemberheft der DEUTSCHEN BÜHNE haben wir drei Nennungen fälschlicherweise dem Theater Marburg zugeordnet, allerdings

fanden die Inszenierungen am Theater Magdeburg statt: Die Korrektur betrifft die zweimalige Nennung von Jan Friedrich (Regie): „Woyzeck“, und die Nennung von Annika Lu (Bühne/Kostüme): „Meister Röckle“ (siehe *DDB 9/2023*, Seite 53). Die Gesamtauswertung der Umfrage ändert sich hierdurch nicht. Wir bitten, diesen Fehler zu entschuldigen.

LESERBRIEF

Unsere Abonnentin, die Theaterenthusiastin Ilka Horn aus Bochum, hat uns folgenden Brief zu ihrem persönlichen Theaterneustart nach Corona geschickt:

Ich bin einfach eine von einer seit der Pandemie fast verloren gegangenen Spezies... Ich bin jemand, der oft und gerne ins Theater geht und dann im Dunkeln des Zuschauerraums verschwindet. Früher habe auch ich banal gesagt, ich gehe ins Theater. Heute weiß ich das noch mehr zu schätzen, da sage ich, dass ich das Privileg habe, ins Theater gehen zu dürfen!

Und wenn ich mich wieder auf den Weg von Bochum nach München mache, um gleich mehrere Vorstellungen in der *Komödie im Bayerischen Hof* zu besuchen, dann weiß ich, dass ein Theaterabend dort nicht nur jede Mühe und jede lange Durststrecke während der Pandemie, sondern auch jeden einzelnen der 800 Kilometer, die ich bis München fahre, wert ist. Ich bin unendlich dankbar dafür, dass das wieder möglich ist.

VORSCHAU

Die Trophäe des
Deutschen
Theaterpreises
DER FAUST



Schwerpunkt DER FAUST

Im November wird erneut der Deutsche Theaterpreis DER FAUST verliehen. Ein Schwerpunkt über alle Nominierten sowie den Lebenswerk-Preisträger

Bühnenwelt INTERVIEW

Im Gespräch mit der Ruhrtriennale-Intendantin Barbara Frey und Dramaturgin Judith Gerstenberg

DRAMATURGIE

Zum neuen Spielzeitkonzept des Theaters an der Ruhr in Mülheim

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Deutscher Bühnenverein/Bundesverband der Theater und Orchester

REDAKTION

Dr. Detlev Baur (verantwortlich für Print), Ulrike Kolter (verantwortlich für Online); Andreas Falentin, Martina Jacobi, Regine Reiters (Assistenz), Catharina Saggau (Sekretariat), Bettina Weber

MITARBEIT

Redaktionelle Beratung: Andreas Möller
Artdirektion/Grafik: Almut Moritz
Schlusskorrektur: Tina Hohl

ANSCHRIFT VON HERAUSGEBER UND REDAKTION

DIE DEUTSCHE BÜHNE
St.-Apern-Straße 17–21
50667 Köln
Tel.: +49.221.208 12 18,
E-Mail: info@die-deutsche-buehne.de
www.die-deutsche-buehne.de

VERLAG

SP Medienservice Sascha Piprek,
Reinhold-Sonnek-Str. 12
51147 Köln,
Tel.: +49.2203.980 40 31
www.sp-medien.de,
info@sp-medien.de

ISSN 0011-975X

Wir freuen uns auf Ihre Leserbriefe, Anmerkungen, Kritik und Fragen. Schreiben Sie bitte per Brief an Redaktion DIE DEUTSCHE BÜHNE, Leserbriefe, St.-Apern-Straße 17–21, 50667 Köln oder per E-Mail an chefredaktion@die-deutsche-buehne.de.

Foto: Christian Knleps

ABONNEMENTS UND EINZELHEFTE

Bei Interesse melden Sie sich bitte bei unserem neuen Verlag SP Medienservice Sascha Piprek, info@sp-medien.de.

Ausführliche Informationen finden Sie auf Seite 50.

IHRE ANZEIGE IN DER DEUTSCHEN BÜHNE

Anzeigenschluss für DIE DEUTSCHE BÜHNE 11–12/2023: 24.10.2023. Gerne senden wir Ihnen unverbindlich unsere Mediaunterlagen zu. Ein Anruf oder eine Mail genügt. Bühne frei für Ihre Werbung!

SP Medienservice Sascha Piprek, Tel.: +49.2203.980 40 31, E-Mail: info@sp-medien.de

MEIN THEATERMOMENT

DIE ANKLEIDERIN **VERONIKA SCHROEDER-HOHENWARTH** ÜBER SKURRILE VERWANDLUNGEN UND ABSURDE NORMALITÄTEN

Noch ist das Arbeitslicht an, der Putzmann wischt die Bühne. Wenn alles trocken ist, wird es wuselig. Die Beleuchtung legt noch Matten über die Kabel, die Requisite richtet ihr Besteck ein. Zeit für mich, eine Leiter hochzukraxeln und ein silbernes Paillettenkleid einzurichten. Schauspieler:innen laufen konzentriert bis hektisch auf der Hinterbühne umher, jemandem fällt wegen der Hitze ständig der Bart ab. Acht Frauen sitzen in der Maske, kriegen in einer langwierigen Prozedur Glatzen geklebt und verwandeln sich mithilfe von Fatsuits in alte Männer. Alltägliche Szenen am Theater. Als Mitarbeiterin der Kostümabteilung bin ich mit der äußerlichen, der sichtbaren Verwandlung und der Transformation einer Figur innerhalb des Stücks betraut. Gerade in den Bereichen Kostüm und Maske geht es um Verwandlung, Verzauberung, um Illusion und um Intimität. Was mir am allermeisten gefällt, ist das Skurrile und das Absurde in meiner Routine, meinen täglichen Abläufen.

Wenn Einrufe für schnelle oder komplizierte Kostümwechsel kommen – „Gar-



derobe bitte für Umzug Dinosaurier!“ –, bin ich auch nach dem zehnten Mal noch aufgeregt. Wenn ich die immer gleiche Stelle in einem Stück erlebe, freue ich mich, wenn der Narr triumphierend ausruft: „Mein Ei, mein Ei!“, macht mir das Einrichten von Jackett, Hemd, Krawatte und Augenklappe auf einem ausgestopften Wildschwein Spaß, weil die bevorstehende Szene so lustig ist. Krieche ich auf allen vieren unter einen Steg, der auf die Bühne ragt, in Richtung Bodenluke, um eine Puppe herauszureichen und einen mit Kunstschnee überzogenen Fellumhang entgegenzunehmen, um dann wieder zurückzurobben. Oder mir graut es vor der Pause, in der ich das (unfassbar echt aussehende) ausgestochene Auge in einem blutdurchtränkten Taschentuch entgegennehme und danach das schwarze Taftkleid der Missetäterin von den Spuren ihrer Schandtät befreie.

Wer kann schon von sich behaupten, dass seine Arbeit auch beinhaltet, Penisse aufzupumpen, ganze Herrenanzüge samt Schuhen in einer Tasche voller Bühnenstaub zu wälzen, andere Menschen in Sekundenschnelle von Teebeuteln in Sushirollen zu verwandeln oder über vier Stunden in einem Berg aus Lehm und Sand auszuharren, während es zu Panflötenklängen auf einen niederrieselt? Das sind meine Theatermomente. ■

UNSERE AUTORIN

Veronika Schroeder-Hohenwarth, geboren 1973 in Hamburg, ist Ankleiderin beim Schauspiel Köln.

- » Studium unter anderem der Anglistik, Germanistik sowie Film- und Fernsehwissenschaft in Köln und Düsseldorf
- » Jobs unter anderem als Statistin, Türsteherin, Tagesmutter und Plus-Size-Model
- » Ab 2000 Garderobiere beim WDR für die „Lindenstraße“ und weitere TV-Formate
- » Ab 2009 Ankleiderin bei der Oper Köln
- » Seit 2013 Ankleiderin beim Schauspiel Köln

WER SPIELTE WAS?

DIE **WERKSTATISTIK 2021/22** DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS

Das wichtigste Nachschlagewerk zum Theaterrepertoire
im deutschsprachigen Raum ist erschienen.

Ab dieser Ausgabe **ausschließlich in digitaler Form**

Starten Sie ab
sofort Ihre
Suchabfragen
digital und
unkompliziert

Finden Sie
schnell
informative
Daten zur
Spielzeit
2021/22



Lassen Sie sich
inspirieren von
den **Tabellen** zu
meistgespielten
Inszenierungen,
Werken und
Autor:innen

Gleicher
Inhalt,
deutlich
günstiger:
10 €

JETZT NEU
in digitaler
Form als
e-book

Hier zu bestellen: www.koenigshausen-neumann.de
Oder per E-Mail: info@koenigshausen-neumann.de

Hier können auch ältere Ausgaben ab der Spielzeit 2018/19 bestellt werden



Nr 17 SPIELZEIT 2023/24
17. JAHRGANG

junge bühne

DAS JUNGE THEATERMAGAZIN DER DEUTSCHEN BÜHNE **T**

**BACKSTAGE:
DIE SCHAUBURG
IN MÜNCHEN**

**REALITY-CHECK:
KANN ICH VOM
THEATER LEBEN?**

**BRECHT:
WIE AKTUELL
IST DER
KLASSIKER?**

**NACHHALTIGKEIT:
KOSTÜME AN DER
OPER LEIPZIG**

**+ GRAPHIC DRAMA:
TSCHECHOWS
» DIE MÖWE «**

DAS
KOSTENLOSE
JAHRESHEFT
für junge
Theaterfans



Profitipps: Weinen auf der Bühne.
Thomas Reisinger in „Archiv der Tränen“

HOMEPAGE UND HEFTBESTELLUNG:

WWW.JUNGE-BÜHNE.DE

