

RHEMA



Theater über Tage – 2004
Jahrbuch für das Theater im Ruhrgebiet

Herausgegeben von
Jürgen Grimm, Ulrike Hass und Guido Hiss

2004, 280 Seiten, 38 Beiträge, 48 Abbildungen
ISBN 3-930454-48-3, Preis EUR 18,80

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

THEATER ÜBER TAGE
2004

Jahrbuch für das Theater im Ruhrgebiet
hg. von Jürgen Grimm, Ulrike Haß, Guido Hiß

2004
MÜNSTER
RHEMA

Inhalt

Editorial	11
-----------------	----

I. Schauspielhaus Bochum

Meike Siegfried

Das Meer, das Bootshaus und ein paar Menschen Dieter Giesing inszeniert die deutschsprachige Erstaufführung von Jon Fosses <i>Schönes</i> in den Kammerspielen	13
--	----

Kay Philipp Baronowsky

Der Ritt des Theaterhüptlings Kruzy Horse auf der Messerklunge durch den andalusischen Traumwald Jürgen Kruse traktiert den surrealistischen Mythos: Federico García Lorcas <i>Bluthochzeit</i> in den Kammerspielen	19
---	----

Jürgen Grimm

Pathos in Styropor Racines <i>Andromache</i> in der Inszenierung von Niklaus Helbling in den Kammerspielen	25
--	----

Bianca Henne

„I’m a German spy, you know?“ David Lindemanns <i>Koala Lumpur</i> in der Regie von Wilfried Minks in den Kammerspielen	33
---	----

II. Theater Dortmund

Jürgen Grimm

„Pinter? – Proust? – Pinter!“ oder „Die Aktualität der wiedergefundenen Zeit“ Hermann Schmidt-Rahmer inszeniert Harold Pinters <i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i> nach Marcel Proust	40
--	----

Ina Siemen

Achtung, Revolution!

Michael Gruner inszeniert Arthur Schnitzlers Grotteske

Der grüne Kakadu 48

III. Schauspiel Essen

Barbara Malina

„Bei mir bist du schön“

Richard Alfieris *Sechs Tanzstunden in sechs Wochen* und

Albert Espinosas *Vier Tänze* 56

Christine Brückner

„Außerdem glaube ich, in einem Theaterstück muss
unbedingt die Liebe vorkommen“

Tschechows *Die Möwe* am Schauspielhaus Bochum

und am Schauspiel Essen 64

IV. Düsseldorfer Schauspielhaus

Monika Martinčević

Schall und Wodka und die Sehnsucht nach
einem anderen Leben

Jürgen Gosch inszeniert Maxim Gorkis *Sommergäste* 75

Rita Thiele

Russland ist schließlich weit weg

Ein Produktionsbericht zu Jürgen Goschs *Sommergästen* 82

Christina Schmidt

Wozu Helden?

Patrick Schlössers Inszenierung von Schillers *Die Jungfrau von Orleans* ... 85

Daniel Kassermann

Rhetorische Ellenbogenkämpfe im Messebiotop

Burkhard C. Kosminski inszeniert Kathrin Rögglas *wir schlafen nicht* 92

Christian Claas

Rotwein und Brot zum Frühstück

Anna Badora inszeniert Gerhart Hauptmanns *Vor Sonnenuntergang* 98

V. Schlosstheater Moers

Stefan Keim

- Die Stadt ins Theater, das Theater in die Stadt
 Die erste Spielzeit des neuen Intendanten Ulrich Greb 104

VI. Theater an der Ruhr

Fabian Lettow

- Poetik und Politik des Bildes
 Roberto Ciulli und Helmut Schäfer inszenieren *Die Wände*
 von Jean Genet 112

Ulrike Haß

- Orte und Nicht-Orte
 Laudatio zur Verleihung des Ruhrpreises für Kunst und
 Wissenschaft 2003 an Graf-Edzard Habben 121

VII. Theater Oberhausen

Guido Hiß

- Katastrophale Gewinner
 Johannes Lepper inszeniert Kleists *Hermannsschlacht* 128

Jörg Albecht

- Was in die Augen sticht, was zur Raserei einlädt
 Johannes Lepper inszeniert *Ödipus* 135

Mike Hiegemann

- „Ist jemand Vegetarier?“
 Werner Schwabs *Abfall, Bergland, Cäsar – Eine Menschensammlung*
 in der Inszenierung von FM Einheit
 Ein Außenprojekt des Theaters Oberhausen in Zusammenarbeit mit
 den internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen und dem Ebertbad 141

VIII. Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel

Anna-Sophia Buck

- „And no more shall we part“
 Oscar Wilde: *Salome*. Catharina Fillers lässt in Castrop-Rauxel
 den Kopf rollen 149

IX. Musik- und Tanztheater

Kathrin Horster

„Wo sind all die Kinder hin?“

Eine Balletturaufführung am Aalto-Theater Essen, nach Motiven

von Edward Bonds gleichnamigem Drama *Die Kinder* 154

Roland Alexander Ißler

Königlich brillanter Belcanto zwischen Liebesleidenschaft
und Staatsraison – ein Beitrag zur Musikgeschichte

Über die deutsche Erstaufführung von Gaetano Donizettis

Tragedia lirica *Rosmonda d'Inghilterra* im Musiktheater

im Revier Gelsenkirchen 161

Roland Alexander Ißler

La bontà in trionfo, ossia – Manege frei

für eine farbenfrohe Märchenoper!

Gioacchino Rossinis *La Cenerentola* im Musiktheater

im Revier Gelsenkirchen 170

Bernhard F. Loges

Inszenierungen des Todes

Dietrich Hilsdorf inszeniert Puccinis *Il trittico* an der

Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg 178

Ulrich Prill

Rokoko, zweifach gebrochen

Der Rosenkavalier an den Städtischen Bühnen Münster

und im Opernhaus Dortmund 186

X. Mülheimer Theatertage

Ulrike Haß und Alex Klein

Sprechen und Verschwinden

29. Mülheimer Theatertage: Stücke 2004 194

XI. Figuren- und Objekttheater

Chris Wahl

Die Inszenierung des Submedialen

FIDENA 2004: Ansätze zu einer integralen Kunst 202

Anke Meyer

Adler und Adieu

Figurentheater beim 20. Kinder- und Jugendtheatertreffen NRW

in Gelsenkirchen 209

XII. Freies Theater

Meike Hinnenberg

Im Namen des Vaters

Johanna und [*fi'lo:tas*] beim Impulse-Festival 214

XIII. Ruhrfestspiele Recklinghausen

Rolf C. Hemke

Einmal Castorf und zurück

Chronologie einer angekündigten Verunsicherung:

Die Ruhrfestspiele 2004 221

Sebastian Kirsch

Im Westen geht die Sonne auf

Frank Castorf inszeniert Frank Norris' Roman *Gier nach Gold* 226

Kim Stapelfeldt

Keine Angst vor Pollesch

René Pollesch zeigt *Pablo in der Plusfiliale* im Rahmen

der Ruhrfestspiele 236

No Fear? – Fear Now!

Zum Fall Castorf in Recklinghausen 243

Holger Bergmann

Zwischen Industriekultur und Kulturindustrie 248

Jürgen Flimm 249

Sabine Reich

Frisch gewaschen 250

XIV. RuhrTriennale

Guido Hiß

Der kleine Prinz und das Bett

La Fura dels Baus inszeniert die *Zauberflöte* in der

Bochumer Jahrhunderthalle 254

Rolf C. Hemke

Afrikanischer Rosenkranz

Uraufführung von Peter Brooks theatraler Recherche *Tierno Bokar*

bei der RuhrTriennale in Duisburg 261

Nikolaus Müller-Schöll

Der Überlebenskampf als ästhetisches Erlebnis

Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil gastieren mit

Le dernier Caravansérail (Odysées) in der Bochumer Jahrhunderthalle ... 264

XV. Interregio

Eric Alexander Hoffmann

Lost in translation. Lost in isolation

Pina Bauschs neues Japan-Stück erlebt im Schauspielhaus

Wuppertal seine Uraufführung 270

Autorinnen und Autoren 279

Editorial

Dieses Jahrbuch widmet sich Theaterereignissen in einer der vielfältigsten deutschen Theaterlandschaften. Neben einzelnen herausragenden Inszenierungen fordern Projekte der Stadttheater, des Freien Theaters, des Figurentheaters, der Opern, der Mülheimer Theatertage, der RuhrTriennale und der Ruhrfestspiele immer wieder dazu heraus, das Verhältnis von Theater, Kultur und Region neu zu bedenken. Überregionale Wahrnehmung, Erneuerung und Verjüngung des Publikums, wie und mit welchen Mitteln? Eingebettet in einen Strukturwandel, der das Unmögliche versucht, aus einer postindustriellen Landschaft Deutschlands eine innovative Kulturregion Europas zu machen, brechen Widersprüche auf, die im Schlagwort der „Industriekultur“ befriedet schienen.

Im größten Debakel der Theatersaison 2003/04 prallten Ansprüche auf Gestaltung des Ruhrgebiets unversöhnlich aufeinander. Während der Intendant der RuhrTriennale und der Kultusminister ihn gerufen hatten, entließen der DGB und die Stadt Recklinghausen den neuen künstlerischen Leiter der Ruhrfestspiele Frank Castorf. Unter dem Motto „No Fear“ hatte der Intendant der Berliner Volksbühne ein künstlerisches und politisches Programm entwickelt, das sicherlich nicht auf die Liebhaber der „Industriekultur“ zugeschnitten war, sondern eher mit den unwirtlichen Seiten des Strukturwandels im Ruhrgebiet korrespondierte. Das traditionelle Gewerkschafterpublikum blieb zu Hause. Im vorliegenden Jahrbuch berichten wir über das Festival-Programm Castorfs im Einzelnen und dokumentieren die öffentlichen Stellungnahmen der Bochumer Theaterwissenschaftler, die unter der Schlagzeile „Fear Now!“ die Entlassung Castorfs als einen Angriff auf die Zukunft ansahen.

Beginnend mit dieser Ausgabe unseres Jahrbuchs, haben wir uns entschlossen, auch die Düsseldorfer Theateraktivitäten, die für unsere Region prägend sind, kontinuierlich zu behandeln. Nicht nur als „Schreibtisch des Ruhrgebiets“ agiert die Landeshauptstadt, sondern auch ihre Bühnen wirken in die unmittelbare Nachbarschaft hinein. Für die zurückliegende Spielzeit befassen wir uns schwerpunktmäßig mit dem Schauspielhaus, das mit herausragenden Inszenierungen aufwartete: etwa mit Jürgen Goschs *Sommergästen*, die durch die Einladung zum Berliner Theatertreffen ausgezeichnet wurde, mit Patrick Schlóssers *Jungfrau von Orleans* und Anna

Meike Siegfried

Das Meer, das Bootshaus und ein paar Menschen

Dieter Giesing inszeniert die deutschsprachige
Erstaufführung von Jon Fosses *Schönes*
in den Kammerspielen

Jon Fosse kommt aus Norwegen. Weil er zur Zeit auf Europas Bühnen der meist gespielte Gegenwartsautor Skandinaviens ist, nennt die Presse ihn gern einen neuen Ibsen. Ohnehin fehlt es nicht an Vergleichen. Auch der Name Beckett fällt nicht selten, doch nimmt man Fosses Selbstaussagen ernst, dann war es weniger die Sprachkunst großer Dichter, als viel mehr das Tönen der Natur und das karge Reden des menschlichen Miteinanders der norwegischen Fjordlandschaft, das ihn nachhaltig prägte: das rauschende Meer, alte, einsame Häuser, Menschen, die ihre Emotionen nur sparsam verlauten lassen.

Schon früh begann Fosse zu schreiben, spielte außerdem exzessiv Gitarre und Geige; heute betont er, dass hier wie dort die physische Bearbeitung des Materials, Dynamik und Rhythmus, eine zentrale Rolle spielten. Als erste Prosatexte entstanden schließlich Stücke mit einer fast musikalischen Struktur, mit vielen Wiederholungen, einem ganz eigenen Pulsschlag: Mit *Rot, schwarz, Verschlussene Gitarre* und *Das Bootshaus* begann Fosses dichterische Laufbahn als Romanautor; vor allem in Skandinavien erzielte er in den achtziger Jahren erste Erfolge.

Das Theater schätzte er lange Zeit wenig, brach seine Besuche oftmals in der Pause ab. Fosses Eingeständnis nach war es die reine Geldnot, die ihn schließlich drängte, das Angebot des Regisseurs Kai Johnsen anzunehmen und einen Beitrag für die Bühne zu wagen. So entstand Anfang der neunziger Jahre mit *Da kommt noch wer* sein erstes Theaterstück. Es folgten 14 zahlreiche weitere Dramen wie *Der Name, Die Nacht singt ihre Lieder, Sommertag, Winter, Traum im Herbst*. Die für Fosse charakteristische Sprache mit ihren vielen ‚Jas‘ und ‚Neins‘, den zahlreichen Abbrüchen und Wiederholungen, die einerseits dem Muster der Umgangssprache folgt, dabei aber dennoch

Kay Philipp Baronowsky

Der Ritt des Theaterhüptlings Kruzy Horse auf der Messerklinge durch den andalusischen Traumwald

Jürgen Kruse traktiert den surrealistischen Mythos:
Federico García Lorcas *Bluthochzeit*
in den Kammerspielen

Wenn der spanische Surrealismus einen bleibenden Mythos hinterlassen hat, dann ist es der Dichter, Dramatiker und Theaterregisseur Féderico García Lorca. Geboren 1898 in der Nähe von Granada, Jugendfreund von Luis Buñuel und Salvador Dalí, trat er seit den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts mehrfach als Autor höchst erfolgreicher und populärer Dramen hervor und wurde schließlich 1936, kurz nach Beginn des Bürgerkrieges, von Milizionären der faschistischen Falange ermordet. Seine „lyrische Tragödie“ *Bluthochzeit*, uraufgeführt 1933, verbindet das archaische Motiv des Mordes aus Eifersucht mit Elementen der spanischen Volksdichtung und des surrealistischen Bilderkosmos. Angeregt wurde der Text jedoch durch eine simple Zeitungsmeldung: Eine Braut verlässt an ihrem Hochzeitstag zusammen mit einem früheren Liebhaber die Feierlichkeiten, der Bräutigam verfolgt die Flüchtenden und tötet den Nebenbuhler. Der von Lorca geleistete Medientransfer – die Übertragung eines nichtfiktionalen Textes aus einem Popularmedium in den Komplex eines poetischen Werkes mit deutlich populären (nicht populistischen) Zügen – erfährt seine eigentliche Überhöhung durch den tragischen Tod des Autors in Verbindung mit der im Drama herausmodellierten immanenten Logik von Gewalt, Rache und der sinnlosen Spirale des Tötens.

Demgemäß ist die aus der Realität gegriffene Handlung der Tragödie um ein paar dramaturgische Finessen erweitert: So entstammt Leonardo (Johann von Bülow), der frühere Liebhaber der Braut (Julie Bräuning), ausgerechnet jener Familie, die Vater und Bruder des Bräutigams (Johannes Zirner) auf dem Gewissen hat, was die Verbitterung der Mutter (Vero-

Jürgen Grimm

Pathos in Styropor

Racines *Andromache* in der Inszenierung von
Niklaus Helbling in den Kammerspielen

In Frankreich ist alles einfacher. Da ist Racine noch Racine und Corneille noch Corneille. Und das nicht nur im Kulturtempel der Comédie-française. Eine Dekonstruktion der großen Klassiker ist dort nicht angesagt oder doch jedenfalls nicht mit der Konsequenz, wie sie in Deutschland den deutschen Klassikern häufig widerfährt. Als Beweis diene die hoch pathetische *Phèdre* Racines in der Einstudierung von Patrice Chéreau anlässlich der letztjährigen RuhrTriennale. Sie zwang selbst ein weitgehend des Französischen nicht mächtiges deutsches Publikum zur ergriffenen Identifikation mit den scheiternden Protagonisten dieses Meisterwerks der französischen Klassik, das auch schon mehr als dreihundert Jahre auf dem Buckel hat.

In Deutschland dagegen hat sich das Theater der französischen Klassik seit Lessings Polemik in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1769) immer schwer getan. Lessing sah in diesem Theater nur die ‚Ellbogen der Handlung‘, das heißt niemals richtige Protagonisten aus Fleisch und Blut, sondern Hirngeburten, die über ihre Leidenschaften nur räsionieren, statt sie – wie bei Shakespeare, versteht sich – einmal richtig auszuleben. Als Lessing dies schrieb, stand der Sturm und Drang ins Haus.

Und heute? Barbara Freys soeben am Bayerischen Staatsschauspiel inszenierte *Phädra* zeigt „erschlagende Monumentalität ohne Nestwärme“; der Zuschauer werde „nicht warm mit den hitzigen Monologisten“; die Protagonisten seien „Denkmäler des Entsetzens, der Raserei, des Begehrens [...] Große, rohe Gefühle; Pleonasmen statt Argumente“ (*Theater der Zeit*). Ein anderer Kritiker sieht diese *Phädra* „heruntergedimmt zu einer Raserei unter Stehlampen“ (*Theater heute*). Auch Berlin hat seit neuestem wieder einen Racine. Luk Percevals an der Schaubühne inszenierte *Andromache* stützt sich auf eine einstündige „Digestfassung, die näher an Sarah Kane ist als an der französischen Klassik“ (*Theater heute*). „Perceval hat aus Racines *Andromache* die Essenz herausgefiltert. [...] Das Leben nach

Bianca Henne

„I’m a German spy, you know?“

David Lindemanns *Koala Lumpur* in der Regie
von Wilfried Minks in den Kammerspielen

Der Blick durch den Zuschauerraum fällt zuerst auf große, silberne Stangen, die in den Sitzreihen angebracht sind und vom Boden bis zur Decke steigen, als wollten sie sie stützen. Sogar einige Sitze sind für diesen Zweck gesperrt worden. Und die Funktion? „Systematische Sichtblockade“ ist auf den Gesichtern manch eines Zuschauers zu lesen. Ein Pärchen tauscht die Plätze, damit sie besser sehen kann. Wenn der eiserne Vorhang hochfährt, wird ein mit der Innenseite nach außen aufgezoogenes Iglu-Zelt sichtbar, das zentral im hinteren Teil der Bühne steht. Der Blick über die Schulter zeigt das Aha-Erlebnis in den Augen der Zuschauer: Wir sitzen also in einem Boot – Entschuldigung, Zelt! – mit den Figuren. Oder auch nicht?

In einem Zelt

Es ist ein Zwei-Mann-Zelt. Vorne links sitzt ein junger Mann (Fabian Krüger), in einen Schlafsack gehüllt, vorne rechts eine Frau mittleren Alters (Katharina Thalbach), ebenfalls in einem Schlafsack verkrochen. Zwischen ihnen steht im vorderen Teil der Bühne ein Ghetto-Blaster. Dieses Bild ist so symmetrisch, dass es nicht lange bestehen kann. Musik: The Doors’ „The End“ erklingt. Das Stück beginnt mit dem Ende. Wie ein Prolog erscheint denn auch die Radiomeldung, die das Ende des Stücks vorwegnimmt und die Situation für das Publikum erklärt:

„Radiostimme: Am Dienstag den 18. September wurde ein Zeltplatz außerhalb von New York bombardiert. Die US-Regierung räumte zunächst ein, man habe den Platz für das Ausbildungslager einer terroristischen Gruppierung islamischer Fundamentalisten gehalten. Bei dem Angriff kamen eine deutsche Sekretärin sowie ein deutscher Praktikant ums Leben. Nachträglich stellte sich heraus, dass beide tatsächlich ein Attentat auf die Freiheit planten. Der Einsatz neuester Waffentechnik ermöglichte ihre gezielte Liquidierung.

Jürgen Grimm

„Pinter? – Proust? – Pinter!“
oder „Die Aktualität der
wiedergefundenen Zeit“

Hermann Schmidt-Rahmer inszeniert
Harold Pinters *Auf der Suche nach der
verlorenen Zeit* nach Marcel Proust

Proust ist *in*: In der Lengfeldschen Buchhandlung in Köln endete im vergangenen November nach sechseinhalb Jahren und dreihundert Vorlesestunden die Mammutlesung der gesamten *Suche nach der verlorenen Zeit* durch die Schauspieler Bernt Hahn und Peter Lieck. Im Literaturhaus Frankfurt ist Peter Heusch nach zehn Jahren und hundert Lesungen im April dieses Jahres im vorletzten, dem sechsten Band der *Recherche*, „Die Flüchtige“, angekommen. Die Veranstaltungen haben Kultcharakter und sind immer ausverkauft. Kein Wunder also, dass Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* jetzt auch als Hörbuch vorliegt: seit September 2002 in 1240 Minuten auf achtzehn CDs, gelesen von dem Burgtheaterschauspieler Peter Matic. Wer es kürzer haben will, sich aber doch einen Eindruck verschaffen möchte, kann seit August 2003 zu dem hochkarätigen Hörbuch *Combray* greifen – drei CDs, 160 Minuten –, das von Thomas Holtzmann, Sylvester Groth, Doris Schade und Juliane Köhler gelesen wird. So viel Proust war selten.

Auch Pinter ist *in*: Seit Jahren gehört er auf den deutschen Bühnen zu einem der meist gespielten zeitgenössischen englischen Autoren. In Bochum wird sein *Hausmeister* in einer Inszenierung von Wilfried Minks mit Martin Horn, Martin Rentzsch und Fritz Schediwy gegeben und hat schon mehr als zwanzig Aufführungen erfahren. In einem Interview des *Magazin Schauspielhaus Bochum* spricht Pinter über sein Leben, seine Leidenschaften und die Börsartigkeit seiner Stücke. Auch bei Proust spielen diese Themen eine zentrale Rolle. Pinter bleibt sich also treu.

Und jetzt kommt Dortmund, gleichsam im Huckepack, mit einer deutschen Erstaufführung von Pinters Dramatisierung von Prousts *Auf der Suche*

Ina Siemen

Achtung, Revolution!

Michael Gruner inszeniert Arthur Schnitzlers

Groteske *Der grüne Kakadu*

„Es war ein Spiel! Was sollt es anders sein? Was ist nicht Spiel, das wir auf Erden treiben, und schien es noch so groß und tief zu sein! [...] Es fließen ineinander Traum und Wachen, Wahrheit und Lüge. Sicherheit ist nirgends. Wir wissen nichts von andern, nichts von uns; wir spielen immer, wer es weiß, ist klug.“ Arthur Schnitzler, aus dessen *Paracelsus* diese Worte stammen, beherrscht in seinen Dramen meisterhaft das Spiel um Sein und Schein. Mit dem analytisch-sezierenden Blick des Naturwissenschaftlers – Schnitzler war hauptberuflich Mediziner – gelingt es ihm auch in seinem literarischen Werk, die Mechanismen, die zwischenmenschliche Beziehungen im Kleinen wie im Großen lenken, offen zu legen und dramaturgisch geschickt umzusetzen. So auch im *Grünen Kakadu*. Das Außergewöhnliche an der 1899 uraufgeführten Groteske ist die Art und Weise, in der Schnitzler hier die Problematik angeht: Er kleidet die im Theater stets aktuelle Frage nach Spiel und Wirklichkeit in historisches Gefieder und siedelt das Geschehen im Paris zur Zeit der Französischen Revolution an, die ihrerseits aus einer ungewöhnlichen Perspektive dargestellt wird.

Mix aus Fiktion und Historie

Handlungsort des Einakters ist die Spelunke „Zum grünen Kakadu“. Hier lässt Wirt Prospère, ehemaliger Theaterdirektor, Mitglieder seiner ehemaligen Schauspieltruppe allabendlich auftreten. Die Show: Vortäuschen eines kriminellen Milieus; das Publikum: die Pariser Aristokratie, darunter Albin Chevalier de la Tremouille, François Vicomte von Nogeant, Emile Herzog von Cadignan, der Marquis von Lansac und seine Gattin Séverine sowie ihr Liebhaber, der Dichter Rollin. Die Adelligen genießen selbstgefällig die Illusion, am vermeintlich wahren Leben teilzuhaben, in dem es derbe zugeht, wo gehurt, gestohlen und gemordet wird – aus der sicheren Position her-

Barbara Malina

„Bei mir bist du schön“

Richard Alfieris *Sechs Tanzstunden in sechs Wochen*
und Albert Espinosas *Vier Tänze*

Gleich in zwei Stücken wurde im Grillo-Theater in Essen in dieser Saison zu flotter Musik kräftig das Tanzbein geschwungen. Intendant Jürgen Bosse inszenierte *Sechs Tanzstunden in sechs Wochen* von Richard Alfieri. Martin Schulze zeichnete verantwortlich für die Inszenierung von *Vier Tänze* des Spaniers Albert Espinosa. Beide Autoren sind hierzulande unbekannt, auch wenn sich das zumindest für Alfieri bald ändern dürfte: Die *Sechs Tanzstunden* des Amerikaners, der auch Drehbücher schreibt und 1997 einen *Writer's Guild Award* erhielt, scheinen sich gut zu verkaufen. Bereits in dieser Saison wurden sie im Anschluss an die deutsche Erstaufführung im Berliner Renaissancetheater auch noch in Hamburg (St. Pauli Theater), in Aachen (Grenzlandtheater) und in Coburg (Landestheater) gespielt. *Boulevard sells!* Für Espinosas *Vier Tänze* war die Essener Inszenierung die deutsche Erstaufführung. Der erst dreißigjährige Spanier spielt und inszeniert am Teatre Malic in Barcelona, wo drei seiner bisher vier Stücke auch uraufgeführt wurden. Ebenso wie Alfieri bescherte Espinosa den Essenern regelmäßig ein volles Haus.

Sechs Tanzstunden in sechs Wochen: Verbaler Schlagabtausch

Richard Alfieri belässt es nicht bei feschen Klängen; seine von Johan Grumbrecht überzeugend übersetzten *Tanzstunden* leben vor allem von ihrem Wortwitz. Lily, strenge Witwe eines Baptistenpredigers in Florida, hat *Sechs Tanzstunden in sechs Wochen* bei der gleichnamigen Agentur gebucht. Man schickt der pensionierten Lehrerin den temperamentvollen schwulen Tanzlehrer Michael, der gleich bei der ersten Begegnung ungefragt eine Menge „soziologischer Groschenweisheiten“ – so Lilys spitzer Kommentar – aus der Geschichte des Gesellschaftstanzes zum Besten gibt und den Swing

Christine Brückner

„Außerdem glaube ich, in einem Theaterstück muss unbedingt die Liebe vorkommen“

Tschechows *Die Möwe* am Schauspielhaus Bochum
und am Schauspiel Essen

An Anton Tschechow führt in dieser Spielzeit kein Weg vorbei: Pünktlich zu seinem einhundertsten Todestag stehen seine Stücke nicht nur auf deutschen Bühnen hoch im Kurs: Das Deutsche Schauspielhaus Hamburg zeigt ebenso wie die Pariser Comédie française *Platonov*; *Onkel Wanja* wird am Schauspiel Bonn, am Bayrischen Staatsschauspiel in München, auf den Berliner Festspielen und an den Schauspielhäusern in Wien und Zürich gegeben. Das Pariser Odéon zeigt den *Kirschgarten*; *Iwanow* ist am Hamburger Thalia-Theater zu sehen. Und auch im Ruhrgebiet haben seine Stücke Hochkonjunktur: *Die Möwe* steht sowohl am Bochumer Schauspielhaus als auch am Essener Grillo-Theater auf dem Spielplan. Was ist dran an Tschechow? Ist es nur sein Jubiläum, das ihm solch eine Bühnenpräsenz beschert? Der 1860 geborene russische Schriftsteller gilt vor allem durch seine innovative Dialogkunst des Aneinandervorbeisprechens als der Begründer der modernen Dramatik. So leben seine großen Dramen weniger von der Handlung als vielmehr vom Wort, von der Stimmung und den subtil arrangierten Dialogen. Eine Neuartigkeit, die Tschechow seitens des Publikums nicht nur Lorbeeren einbrachte. Die von ihm selbst als Komödie bezeichnete *Möwe* fiel bei ihrer Petersburger Uraufführung am 17. Oktober 1886 beim Publikum wegen ihrer für das damalige Empfinden seicht dahinfließenden Handlung und ihrer scheinbar simplen Dialoge „mit Pauken und Trompeten“ durch, so Tschechow selbst am Tag nach der Aufführung.

Dass die Handlung – zumindest aus der heutigen, modernen Perspektive – so völlig ohne Kulminationspunkte gar nicht verläuft, verdeutlicht ein kurzer Blick auf den Inhalt: Die erfolgreiche Schauspielerin Arkadina besucht gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten, dem arrivierten Schriftsteller Trigorin, ihren kränkelnden Bruder Sorin auf dessen Landgut. Auch ihr Sohn Konstantin lebt dort. Er will ebenfalls Schriftsteller werden und

Monika Martinčević

Schall und Wodka und die Sehnsucht nach einem anderen Leben

Jürgen Gosch inszeniert Maxim Gorkis *Sommergäste*

„Die Russen saufen ja und singen Lieder“, murmelt Bassow, springt aus der ersten Zuschauerreihe auf die Bühne und schnappt sich die Gitarre. In schwarzen Adidas-Hosen und mit weit aufgeknöpftem grünem Hemd steht er da und spielt etwas Russisches, von einer Giraffe, die sich in Afrika in eine Antilope verliebt hat. Bald werden die geladenen Gäste in seine Datscha kommen, um ein paar Tage auf dem Land die Seele baumeln zu lassen. Seine Frau Warwara, in Jeans und blauer Kapuzenjacke, schleicht indes verträumt und sichtlich resigniert an den grauen Bühnenwänden entlang. Der Zeitvertreib, den sie gewählt hat: Sie lässt kleine Streichhölzer abfackeln und wirft sie in die umstehenden Aschenbecher auf dem Boden. Ziemlich trist, das alles. Die Ehe kriselt sichtbar. Bassow versucht sie zu bereden, sich doch mit etwas Sinnvollem zu beschäftigen und nicht ständig zu lesen. „Die Schriftsteller sind doch sowieso alles nur Perverse“, raunt Bassow, doch Warwara wartet insgeheim auf Schalimow, den Literaten, der sie hier besuchen kommen wird.

Äußere Leere

Nichts an dem Bühnenraum von Johannes Schütz erinnert an die naturalistischen Vorgaben Gorkis. Die Datscha ist ein großer, mit grauem Teppich ausgekleideter, abgeschlossener Kasten ohne Mobiliar. Auf dem Boden liegen verstreut ein paar Aschenbecher, das ist alles. Die äußere Leere des Bühnenraums spiegelt die innere Leere der Figuren wider. In der Bühnenrückwand ist eine einzige Öffnung angebracht, die sich im Zeitlupentempo von rechts nach links verschiebt. Dahinter wird nach und nach eine umgestürzte Fichte sichtbar – erst die Zweige, dann der Stamm, schließlich die Wurzel. Die Wirklichkeit kann nur noch fragmentarisch wahrgenommen werden. Der ganzheitliche Blick ist verloren gegangen.

Rita Thiele

Russland ist schließlich weit weg

Ein Produktionsbericht zu Jürgen Goschs *Sommergästen*

Es ist immer ein Glück, eine Aufführung im Repertoire zu haben, die den Nerv des Publikums trifft. Schon die Premiere der *Sommergäste* spaltete das Düsseldorfer Publikum in einer Art und Weise, wie ich es hier mit Ausnahme von Schleefts *Salome* noch nicht erlebt habe. Dementsprechend die Zuschauerpost: „Ordinär, gemein, mies, brutal, Gorki entstellend“, finden die einen den Abend, „großartig, lebensnah, absolut heutig“, schreiben die anderen. Das scheinbar Paradoxe an dieser Situation ist, dass Jürgen Gosch in der Arbeit mit den Schauspielern Interpretationsvorgaben absolut vermied. „Das, was wir suchen, hat eher etwas mit ‚weglassen‘ zu tun“, beschreibt eine Schauspielerin die Proben.

Zunächst das erste gemeinsame Treffen zum Stück, die so genannte Lese-, auch Konzeptionsprobe. Diese Probe läuft häufig wie eine Art Präsentation ab: Der Regisseur versucht, den Schauspielern zu vermitteln, dass er starke, überzeugende Ideen zum Stück hat, er wirbt für seine Vision des künftigen Theaterabends. Anders bei Gosch. Der erklärte, er wisse überhaupt nicht, wie man die *Sommergäste* spielen könne. Russland wäre schließlich weit weg, erst recht das Russland der Gorki-Zeit. Den Plot des Stückes fände er eher „undramatisch“, die Figuren könne er auch nach mehrmaliger Lektüre kaum auseinander halten. Dann forderte er das etwas verblüffte Ensemble auf, sich zu äußern. Dieses Vorgehen hatte Methode: Auch in künftigen Proben weigerte sich Gosch, den Schauspielern seine Sicht auf das Stück – erst recht irgendwelche Regieabsichten – zu erklären. Die einzige Möglichkeit, sich den *Sommergästen* zu nähern, war die gemeinsame Suche nach dem Leben und der Welt, die dieses Stück enthält, und die sehr persönliche Frage an jeden, ob und inwieweit hier auch über ihn selbst erzählt wird. Bühne und Kostüme von Johannes Schütz boten ebenfalls keine „Krücken“: Ein leerer Raum, Kostüme schienen erst mal nicht zu interessieren, Gosch und Schütz forderten die Schauspieler auf, in ihren Privatklamotten zu probieren.

Christina Schmidt

Wozu Helden?

Patrick Schlössers Inszenierung
von Schillers *Die Jungfrau von Orleans*

Schillers ‚romantische Tragödie‘ *Die Jungfrau von Orleans* ist die Geschichte einer Heroisierung. Mitten im Hunderjährigen Krieg erscheint am proviso-
rischen Hof des ungekrönten Königs Karl die blutjunge spätere französische
Nationalheldin Jeanne d’Arc. Von überirdischen Stimmen gedrängt, fühlt sie
sich berufen, das von den Engländern nahezu vollständig besetzte Frank-
reich zu befreien und dem rechtmäßigen Kronprinzen auf den Thron zu
verhelfen. Anders als Schillers Johanna wird die historische Jeanne d’Arc,
nachdem der Verdacht laut geworden ist, dass ihre militärischen Siege nur
Ergebnis eines Bundes mit dem Teufel sein könnten, von einem weltlichen
französischen Gericht zum Feuertod verurteilt und stirbt 1431 in Rouen auf
dem Scheiterhaufen. Zwanzig Jahre später wird das Urteil auf Initiative Karls
VII. zurückgenommen, und schließlich wird sie 1920 heilig gesprochen.
Schiller schreibt diesen gewaltsamen Tod der Jeanne d’Arc zum Selbstopfer
für die Gemeinschaft um: Noch zu Lebzeiten wird Johanna rehabilitiert und
stirbt nach einer spektakulären Selbstbefreiung in den Armen des Königs,
als Opfer für die Befreiung und Einigung Frankreichs. Gleichzeitig mit ihrem
Tod ist die letzte Schlacht um Frankreich geschlagen. Die Figur der Jung-
frau wird so zwar zum absoluten Zentrum der Handlung, die Gewaltigkeit
dieses Opfers wird jedoch verschleiert. Diese Zwiespältigkeit im Kern des
Stücks, die mit der ambivalenten Heroisierung der Jungfrau von Orleans
einhergeht, die Gewalt, die ihr zu Grunde liegt, wird von Patrick Schlössers
chorischer Inszenierung hervorgetrieben.

„O König, hilf uns!“

Es ist Krieg. Dem ungekrönten König Frankreichs geht nicht nur das Geld
aus, sondern seinen Kriegern auch die Kampfeslust. Die ‚engelländischen‘
Truppen sind in der Übermacht, Orleans ist belagert, und der Herzog des

Daniel Kasselmann

Rhetorische Ellenbogenkämpfe im Messebiotop

Burkhard C. Kosminski inszeniert
Kathrin Röggla *wir schlafen nicht*

Einer der thematischen Schwerpunkte der gegenwärtigen Spielpläne des Düsseldorfer Schauspielhauses ist die schöne neue Arbeitswelt. Angefangen bei *Top Dogs* von Urs Widmer, über *39,90* von Frederic Beigbeder, den *Tod eines Handlungsreisenden* von Arthur Miller bis hin zu *Flimmern* von Toshiro Suzue. In diesem Zusammenhang wurde Anfang April 2004 im Kleinen Haus des Düsseldorfer Schauspielhauses *wir schlafen nicht* von Kathrin Röggla nach ihrem gleichnamigen Roman uraufgeführt.

Statistische Zombies

„Die Figuren sind“, wie die Autorin anmerkt, „Arbeits-Zombies, Menschen, die nur noch eines im Sinn haben: ihre Arbeit. Wenn als einzige Identifikationsmöglichkeit nur noch Arbeit übrig bleibt, wenn die einzigen Werte Effizienz, Leistung und Erfolg darstellen, dann wird es eng.“ Das Drama beleuchtet die schöne neue Arbeitswelt, das Milieu der Consulter, Berater und McKinsey-Kings. Sieben Menschen begegnen sich auf einer Messe. Sie wissen, dass sie sich gegenseitig beobachten und präsentieren sich deshalb als Erfolgsmenschen. Unter ihnen herrscht dauernder Wettbewerb: „Wer kann länger ohne Schlaf auskommen? Wer hält am längsten durch?“ Das geht so lange gut, bis sich die omniprésente Wachstumslogik gegen die Figuren selbst wendet.

Auf der Basis von dreißig mehrstündigen Interviews hat die 1971 in Salzburg geborene Röggla eine Art Live-Mitschnitt aus der Welt der vermeintlichen Entscheider geliefert. Eine konfrontierend und rhythmisierend angelegte Montage, die sie selbst als „hysterische Affirmation“ beschreibt. Die fertige Spielfassung, durchgehend in Kleinschreibung verfasst, ist in fünf Bilder gegliedert, denen ein Prolog voran- und ein Epilog nachgestellt sind.

Christian Claas

Rotwein und Brot zum Frühstück

Anna Badora inszeniert Gerhart Hauptmanns

Vor Sonnenuntergang

Vor Sonnenuntergang wurde im Jahr 1932 uraufgeführt. Es war die letzte Inszenierung Max Reinhardts vor seinem Exil in den USA. Auch wenn das Stück nicht zu den häufig gespielten Werken Hauptmanns gehört, hat es doch durch zwei Verfilmungen in den Jahren 1937 (mit Emil Jannings) und 1956 (mit Hans Albers) eine gewisse Bekanntheit erlangt. Doch weshalb setzt man es heute auf den Spielplan? Das Jahresprogrammheft für die Spielzeit 2003/04 kündigt die Inszenierung an wie einen Kinofilm. Man erfährt, dass der siebzigjährige Großindustrielle und Zeitungsverleger Geheimrat Matthias Clausen im Mittelpunkt steht. Drei Jahre nach dem Tod seiner Ehefrau verliebt er sich in die zwanzigjährige Kindergärtnerin Inken Peters. Das offene Bekenntnis zu dieser Liebe löst eine Familientragödie aus: die Einleitung eines Entmündigungsverfahrens durch die um ihr Erbe bangenden Kinder und Schwiegerkinder. Der weitere Verlauf des Dramas bleibt hinter drei Auslassungspunkten verborgen. Vielleicht soll die Ungewissheit über den weiteren Verlauf des Stückes ein wenig Erwartungsspannung erzeugen. Möglicherweise ist der Inhalt auch gar nicht so wichtig, weil der potenzielle Zuschauer ohnehin weiß, wie es endet, nämlich mit Clausens Freitod.

Die Knappheit der Ankündigung weist schon auf die Inszenierung voraus. Im Programmheft schildert Anna Badora die Arbeit am Text: Extrem kürzend habe man auf Teile der knapper geschriebenen Urfassung von 1928 zurückgegriffen. „Oft waren die Figuren zu genau beschrieben, zu genau ausformuliert, so dass man den Eindruck hatte, durch diese extreme Psychologisierung wird letztendlich der Kern der Figur verschüttet.“

Wie kann es sein, dass Figuren „zu genau“ beschrieben sind? Musste ein Drama in der Zeit vor dem Fernsehen mehr Details erklären? Ist es möglich, dass sich im Misstrauen gegen dies allzu Genaue unsere gegenwärtige Medienerfahrung artikuliert? Die Grundkonstellation des Dramas mutet heute fast unheimlich vertraut an: Der Ausbruch aus dem Protokoll der Arbeits- und Familienwelt, hier in Form der Liebesaffäre zu einer fünfzig Jahre

Stefan Keim

Die Stadt ins Theater, das Theater in die Stadt

Die erste Spielzeit des neuen
Intendanten Ulrich Greb

Eines der kleinsten Stadttheater Deutschlands gehörte in den letzten Jahren zu den innovativsten. Unter Leitung von Johannes Lepper wurde das Schlosstheater Moers zu einer festen Größe nicht nur in Nordrhein-Westfalen. Der erfolgreiche Regisseur wurde belohnt und ist nun ab Sommer Intendant in Oberhausen. Sein Nachfolger in Moers heißt Ulrich Greb und trat ein schweres Erbe an. Denn mit geringen finanziellen und technischen Möglichkeiten aus der Kraft des Ensembles heraus Theater zu machen, ist nicht leicht, gerade wenn es der Vorgänger so beispielhaft vorexerziert hat. Greb ließ sich davon nicht beirren, vermittelte gleich das Gefühl, dass er sich zu Hause fühlte. Seine ersten Schritte am Theater machte er als Assistent im Theater an der Ruhr in Mülheim, seine Verwurzelung im Ruhrgebiet merkt man schon, wenn er die Intendantenrede zur Premierenfeier auf einen Satz begrenzt: „Das Büffet ist eröffnet.“

Von seinem Ruf als Meister der im Auftrag des Theaters Oberhausen realisierten Außenprojekte („Der Berg ruft“, „An der schönen blauen Emscher“, „Jedermann“) hat sich Greb gleich zu Beginn emanzipiert. Nicht dass es in seiner Intendanz keine Außenprojekte gäbe, in der ersten Spielzeit spielte das Schlosstheater gleich zweimal an sonst nicht kunstverseuchten Orten. Das Konzept, „die Stadt ins Theater zu bringen, gleichzeitig das Theater in die Stadt“, hat Greb gleich zu Beginn seiner Arbeit formuliert. Aber der Chef konzentrierte sich erstmal auf die Hauptbühne, das Schloss, und begann einen Spielplan, dessen auf den ersten Blick etwas ausgelutscht erscheinendes Thema „Identität“ hieß, mit einem selten aufgeführten Stück *Ödön* von Horváths.

Fabian Lettow

Poetik und Politik des Bildes

Roberto Ciulli und Helmut Schäfer inszenieren

Die Wände von Jean Genet

Schon der Titel des von Jean Genet als Märchenspiel bezeichneten Stücks *Die Wände* (*Les Paravents*), das 1961 in Berlin uraufgeführt wurde, weist auf das Thema der Sichtbarkeit hin. Der Paravent, der in Mülheim zum Einsatz kommt, skandiert das theatrale Spiel von Zeigen und Verdecken und kaschiert, was im Bild nicht darstellbar ist. Er korrespondiert in dieser Funktion mit dem Bühnenraum, den Graf-Edzard Habben entworfen hat. Der Boden der Bühne ist mit schmutzigen Holzplanken ausgeschlagen und gibt lediglich zwei mit schwarzer Granulatasche und Knochen gefüllte Gruben frei, die an Gräber oder Ausgrabungsstätten gemahnen. Von schwarzen Wänden eingefasst, ist der Raum vollkommen leer. Nur im Bühnenhintergrund stehen eine eiserne Mülltonne und ein Metallschrank mit Tonbandgerät, Aufzeichnungsstelle für die Erinnerungen an jene Verbrechen, die sich an diesem Ort ereignet haben. Denn Habbens Bühnenraum stellt einen Symptomschauplatz dar, einen Nicht-Ort, dessen Topographie die Spuren eines Massakers beherbergt und der sich als Gedächtnisraum eines Traumas offenbart. In der Inszenierung von Roberto Ciulli und Helmut Schäfer evoziert dieser traumatisch besetzte Raum ein Theater der Toten.

Genets Stück thematisiert den französischen Kolonialismus in Algerien als deutlich erkennbare historische Folie. Doch *Die Wände* sind mehr eine Materialsammlung als ein dramaturgisch sauber ausgeschriebenes Stück, sie sind auf knapp zweihundert Seiten Märchenspiel, rituelles Totentheater und politisches Drama in eins. Ältere Inszenierungen von *Les Paravents* hatten daher oft eine Länge von sechs bis acht Stunden. Der Dramaturg Helmut Schäfer hat den Stoff auf eine Spielfassung von gut zweieinhalb Stunden herunter gekürzt und damit das Skelett des Stückes, seine Grundkonstellation und seinen dramatischen Kern freigelegt. Dieser exponiert den Konflikt zwischen französischen Kolonialherren und arabischen Revolutionären, die den Aufstand gegen die Besatzung organisieren. Das Schema von Freund und Feind wird allerdings mit der Zeit diffus, da die Araber den kolonia-

Ulrike Haß

Orte und Nicht-Orte

Laudatio zur Verleihung des Ruhrpreises für Kunst und Wissenschaft 2003 an Graf-Edzard Habben

Verehrte Gäste!

Es geht wohl niemand davon aus, dass es sich bei der Bühne um einen einfachen oder gar unschuldigen Ort handelt. Doch selbst, wenn wir eher geneigt sind, die Bühne für einen vertrackten, hinterhältigen und gar schuldhaften Ort zu halten, sind wir damit noch keinen Schritt weiter. Die Sache beginnt kompliziert zu werden, wenn wir uns fragen, ob wir die Bühne eher für einen Raum oder für ein Bild halten sollen. Für beide Optionen gibt es gute Gründe. Unzweifelhaft ist sie ein Raum, etwas Plastisches, in dem sich die Körper der Schauspieler aufhalten und bewegen können. Gleichzeitig ist sie jedoch genauso unzweifelhaft den Zuschauern lediglich visuell gegeben, wie ein Bild also, das wir nur betrachten, aber niemals betreten können. Denn die Bühnenöffnung fungiert nicht als Portal, wie ihr Name irreführend nahelegt, sondern als Rahmen wie für ein Bild. Wird dieser Rahmen fortgelassen, begrenzt die Öffnung der Bühne ihr Bild wie einen Ausschnitt. Wenn nun aber die räumliche und die bildhafte Bedingung gleichzeitig gegeben ist, wie soll ich mich an einem solchen Un-Ort im Einzelfall entscheiden, wissend, dass die beiden Bedingungen, die hier zusammengeschweißt sind, in erbittertem Kampf miteinander stehen und sich gegenseitig ausschließen. Denn das zweidimensionale Bild kann den Körper zwar abbilden, schließt den Körper als plastisches und räumliches Wesen jedoch absolut aus. Umgekehrt kann ein Raum zwar Bilder aufnehmen und seine Wände können damit dekoriert werden, aber dass ein Raum in Gänze selbst Bild zu werden vermag, ist ein Paradox, das die Logik des Raumes sprengt. Und dennoch ist es genau dieses Paradox, mit dem uns die Bühne, in geschlossenen, fensterlosen Räumen installiert, konfrontiert. Und weil das Problem, das sie uns da zumutet, so schwierig ist, braucht es am Theater dafür einen Spezialisten, eben den Bühnenbildner, der einzige am Theater, der das Paradox der Bühne schon im Namen trägt, ein Spezialist für Grenzfälle also.

Guido Hiss

Katastrophale Gewinner

Johannes Lepper inszeniert
Kleists *Hermannsschlacht*

Deutsche Erstaufführung hieß die Inszenierung, mit der Lepper vor drei Jahren auf rechtsradikale Umtriebe reagierte. Die Textgrundlage bildete eine Montage von Sequenzen aus Hebbels *Nibelungen* und Heines *Atta Troll*. Ein harter, zupackender Abend, der kein gutes Haar ließ an deutschen Traditionen. Bier und Fußball markierten die eine Grenze des Spielfelds, Hitler und Göhring die andere. Dazwischen tobte Kriemhilds Rache. Die Erinnerung an diesen deutschen Alptraum prägte meine Erwartungen für die Oberhausener *Hermannsschlacht*: das nächste germanische Schlachtfest?

Die stofflichen Parallelen zu den *Nibelungen* liegen auf der Hand: Auch bei Kleist geht es um ein historisch signifikantes deutsches Gemetzel, um blutigen Hass und – mit Blick auf die Geschichte des Stückes – um korumpierte nationale Symbole. Das Drama stammt aus dem Jahr 1808 und transportiert ein damals aktuelles Anliegen in die Vorzeit: die Idee einer nationalen Befreiung auf der Grundlage einer Koalition deutscher Fürsten, der siegreiche Kampf gegen den übermächtigen Imperator Augustus als Vorbild für einen Krieg gegen Napoleon. Eingeflossen sind Nachrichten vom ersten Partisanenkrieg der Geschichte, dem spanischen Aufstand gegen die Franzosen, sowie Kenntnisse von geheimdiplomatischen Bündnisbemühungen zwischen Preußen und Österreich. Kleist berechnete das Stück „für den Augenblick“. Was ihm allerdings nichts nützte, da Preußen offiziell mit Frankreich verbündet und damit an einer Publikation desinteressiert war. Die Rezeptionsgeschichte der *Hermannsschlacht* gestaltete sich als Armutszeugnis. Wer das Drama als Inbegriff des Patriotischen oder gar des „Völkischen“ zu sehen sich bemühte, feierte den Cherusker entweder als Vorboten Bismarcks oder Hitlers – je nach Dekade. Nach dem Krieg kippte die falsche Begeisterung für das Drama ins Gegenteil. In vielen Schauspielern fehlt es. Disqualifiziert als minderes Tendenzstück, markierte es eine Verlegenheit für postnationale Kleist-Verehrer. Das vordergründige „deutsche“ Element hat – positiv wie negativ – lange dafür gesorgt, den Blick zu verstellen.

Jörg Albrecht

Was in die Augen sticht, was zur Raserei einlädt

Johannes Lepper inszeniert *Ödipus*

Ein wirkliches Theaterstück stört die Ruhe der Sinne auf, [...] treibt zu einer Art virtuellen Revolte, die übrigens nur dann ihren ganzen Preis wert sein kann, wenn sie virtuell bleibt.

Antonin Artaud

„Dann haben wir ein Leben im Jackpot. Wer möchte noch ein Rätsel lösen?“ Nicht Ödipus hat das erste Wort, sondern der Chor, der den Zuschauern Rätsel aufgibt und der klar macht, worauf man sich einlässt: auf den Tod nämlich, der nicht unbedingt der physische sein muss: „Einsatz: Ihr Leben.“ Worte, die man im Fall von Ödipus auch anders lesen kann: „Ein Satz – Ihr Leben“. Ein Satz kann die Identität, an die man sich klammert, durch eine andere ersetzen. Der Chor stellt die Rätsel, der Chor als Sphinx. Später dann ist es der Chorführer, der immer wieder das berühmteste Rätsel der Sphinx beginnt und dann abbricht, auf einem Tribünenbruchstück sitzend, von denen es auf der Bühne zwei gibt und die den Platz für ein Publikum bedeuten, für eine Ansammlung von Körpern, um die es in Leppers Inszenierung geht.

Es sind Körper, die der Zerstörung entgegensehen, die genau so zerschmettert werden wie Iokaste, die Ödipus nach ihrem Selbstmord von der Decke schneidet. Körper, die genauso durchtrennt werden wie die Nervenstränge in Ödipus' Augen, in die er hineinsticht, um die Bilder abzustellen, die ihm unaufhörlich ins Gehirn geschoben werden.

In Sophokles' Text geschieht nicht viel. In Theben, vor dem Palast des Ödipus, versammeln sich Pestkranke jeden Alters, um ihren Herrscher um Hilfe zu bitten. Im Gespräch mit einem Priester und mit seinem Schwager Kreon klärt Ödipus, was zu tun sei, um den Fluch von den Thebanern zu nehmen: Der Mörder des ehemaligen Königs Laios muss gefunden und der Mord gesühnt werden. Die Behauptung des Sehers Teiresias, er, Ödipus, sei

Mike Hiegemann

„Ist jemand Vegetarier?“

Werner Schwabs *Abfall, Bergland, Cäsar* –
Eine Menschensammlung in der
Inszenierung von FM Einheit

*Ein Außenprojekt des Theaters Oberhausen
in Zusammenarbeit mit den internationalen
Kurzfilmtagen Oberhausen und dem Ebertbad*

Zu Unrecht wird der 1994 jungverstorbene Werner Schwab auf seine Funktion als Dramatiker und damit auf seine letzten drei Lebensjahre reduziert. Abgesehen von den inflationären Aufführungszahlen der *Präsidentinnen* sowie bisher unveröffentlichten Manuskripten war er auch Verfasser von Prosa und in erster Linie bildender Künstler, weswegen er in FM Einheit einen idealen Partner zur Umsetzung seiner Texte gefunden hat. Den ehemaligen Klangarchitekten der Einstürzenden Neubauten verband nicht nur eine enge Freundschaft mit dem gleichaltrigen Autor. Er arbeitete bereits im Rahmen von Schwabs *Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm* mit ihm zusammen, zu dessen posthumer Inszenierung (Potsdam, 1994) die Neubauten die *Faustmusik* lieferten. In punkto Revitalisierung geht FM Einheit im Oberhausener Ebertbad deswegen einen Schritt über die Schwab-Verwertungsmaschine hinaus und wählt einen der weniger bekannten Prosatexte.

Innerhalb von zwei Wochen werden in öffentlichen Proben zwei Premieren unter dem Prinzip *work in progress* erarbeitet, die nicht nur Schauspieler und Musiker, sondern auch Videotechnik und Ausstattung dauerhaft miteinbeziehen. Es geht dabei weniger um ein hochtrabend formuliertes Multimediaprojekt, sondern in erster Linie um die Erzeugung von Reibung verschiedener Kunstformen rund um vier Buchstaben aus Schwabs *Menschensammlung*. In seiner klassizistischen Innenarchitektur bietet die ehemalige öffentliche Badeanstalt aus Zeiten des deutschen Kaiserreiches (1894/95 erbaut) dazu einen reizvollen Ausgangspunkt. So fällt sofort die Verschachtelung verschieden gestalteter Innenräume auf: Der Publikumsraum setzt

Mike Hiegemann

„Ist jemand Vegetarier?“

Werner Schwabs *Abfall, Bergland, Cäsar –
Eine Menschensammlung* in der
Inszenierung von FM Einheit

*Ein Außenprojekt des Theaters Oberhausen
in Zusammenarbeit mit den internationalen
Kurzfilmtagen Oberhausen und dem Ebertbad*

Zu Unrecht wird der 1994 jungverstorbene Werner Schwab auf seine Funktion als Dramatiker und damit auf seine letzten drei Lebensjahre reduziert. Abgesehen von den inflationären Aufführungszahlen der *Präsidentinnen* sowie bisher unveröffentlichten Manuskripten war er auch Verfasser von Prosa und in erster Linie bildender Künstler, weswegen er in FM Einheit einen idealen Partner zur Umsetzung seiner Texte gefunden hat. Den ehemaligen Klangarchitekten der Einstürzenden Neubauten verband nicht nur eine enge Freundschaft mit dem gleichaltrigen Autor. Er arbeitete bereits im Rahmen von Schwabs *Faust: Mein Brustkorb: Mein Helm* mit ihm zusammen, zu dessen posthumer Inszenierung (Potsdam, 1994) die Neubauten die *Faustmusik* lieferten. In punkto Revitalisierung geht FM Einheit im Oberhausener Ebertbad deswegen einen Schritt über die Schwab-Verwertungsmaschine hinaus und wählt einen der weniger bekannten Prosatexte.

Innerhalb von zwei Wochen werden in öffentlichen Proben zwei Premieren unter dem Prinzip *work in progress* erarbeitet, die nicht nur Schauspieler und Musiker, sondern auch Videotechnik und Ausstattung dauerhaft miteinbeziehen. Es geht dabei weniger um ein hochtrabend formuliertes Multimediaprojekt, sondern in erster Linie um die Erzeugung von Reibung verschiedener Kunstformen rund um vier Buchstaben aus Schwabs *Menschensammlung*. In seiner klassizistischen Innenarchitektur bietet die ehemalige öffentliche Badeanstalt aus Zeiten des deutschen Kaiserreiches (1894/95 erbaut) dazu einen reizvollen Ausgangspunkt. So fällt sofort die Verschachtelung verschieden gestalteter Innenräume auf: Der Publikumsraum setzt

Anna-Sophia Buck

„And no more shall we part“

Oscar Wilde: *Salome*. Catharina Fillers lässt in Castrop-Rauxel den Kopf rollen

Seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert über die Jahrtausendwende hinweg ist Wildes *Salome* auf internationalen Bühnen präsent, obwohl sie immer wieder Unbehagen ausgelöst hat. Hartnäckig hält sich die Figur und der mit ihr verbundene Mythos der fatalen *femme enfant*. Die europäische Rezeptionsgeschichte des Stückes ist sperrig, seine Aufführungen in Deutschland sind eher selten.

Der 1891 in Paris in französischer Sprache verfasste Text sollte 1892 am Londoner Palace Theatre uraufgeführt werden, bekanntlich mit der großen Sarah Bernhardt als Salome. Diese Aufführung fiel der Zensur zum Opfer, da es verboten war, biblische Gestalten auf der Bühne darzustellen. Die eigentliche Uraufführung des Stückes fand im Februar 1896 im Pariser Théâtre de l'Odéon statt, die deutsche Erstaufführung in der bis heute gültigen Übersetzung von Hedwig Lachmann im März 1901 im Akademisch-dramatischen Verein in München. Die erste öffentliche Inszenierung in England kam erst 1931 zustande. Zu den herausragenden Inszenierungen des Stückes auf deutschen Bühnen zählten in den letzten Jahren die spektakuläre Produktion von Einar Schleaf am Düsseldorfer Schauspielhaus 1997 und die Inszenierung von Jürgen Kruse in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin 2003. Am Frankfurter Schauspielhaus spielt in diesem Jahr eine Aufführung der *Salome* „von Marc von Henning nach Oscar Wilde“.

Dem Westfälischen Landestheater ist es zu verdanken, dass die ebenso berühmte wie skandalumwitterte *Salome* als Schauspiel neuerlich zu sehen ist. Regisseurin Catharina Fillers und Dramaturgin Veronika Breuning präsentierten am 17. April 2004 in der ausverkauften Stadthalle von Castrop-Rauxel ihre Interpretation der *Salome* in einer eigens für diese Produktion neu angefertigten Übertragung der englischen Fassung von 1894. Das Gesamtbild der Inszenierung vermittelt vor allem Zeitlosigkeit, setzt auf die Suggestivkraft von Wildes Sprache und fordert einen Zuschauer,

Kathrin Horster

„Wo sind all die Kinder hin?“

Eine Ballettaufführung am Aalto-Theater
Essen, nach Motiven von Edward Bonds
gleichnamigem Drama *Die Kinder*

Angesichts der hohen Quoten von Schulabgängern ohne gesicherten Ausbildungsplatz, der allgemein desolaten Situation an Schulen und einer immer systematischeren Vernachlässigung jüngerer Generationen wollte der englische Dramatiker Edward Bond nicht aufgeben: Anlässlich einer bevorstehenden Schulschließung in seiner Nachbarschaft fühlte er sich bemüßigt, den Opfern, also den Kindern, ein Theaterstück zu widmen. Die Kinder wurde von jugendlichen Laiendarstellern uraufgeführt und siehe da: Die ange-drohte Schließung wurde zurückgenommen!

Ein positives Beispiel für die Möglichkeiten der Kunst, politisch wirksam und meinungsbildend zu sein? Bonds Erfolg lässt hoffen, ist allerdings nicht die Regel, was Christian Spucks geniale Ballettadaption des Stoffes beweist, die ihre Wirkung im Essener Umfeld jedoch verfehlt.

„Kids in Hell“

Joe ist ein Einzelkind, er lebt mehr auf der Straße als bei seiner ständig angetrunkenen, nörgelnden Mutter. Sie ist niemals zufrieden, macht Joe Vorwürfe, malträtiert und beschimpft ihn. Um ihrer fortwährenden Gewalt zu entkommen, um sogar so etwas wie Anerkennung von ihr zu bekommen, erfüllt Joe seiner Mutter ihren sehnlichsten Wunsch – mit grauenvollen Folgen: Er soll für sie in der Nachbarschaft ein vermeintlich verwaistes Haus anzünden, nicht ahnend, dass in diesem Haus ein kleiner Junge lebt, der in den Flammen umkommen wird. Nach Vollendung des Auftrags kehrt Joe zu seiner Mutter zurück. Die Polizei durchsucht bereits die Nachbarschaft nach dem Täter, inzwischen ist der Tod des Kindes publik geworden. Die Mutter streitet jede Mitwisserschaft und Verantwortung ab, jagt ihr eigenes Kind sogar aus dem Haus. Joe bleibt nichts anderes übrig, als mit seiner Clique zu

Roland Alexander Ißler

Königlich brillanter Belcanto zwischen Liebesleidenschaft und Staatsraison – ein Beitrag zur Musikgeschichte

Über die deutsche Erstaufführung von
Gaetano Donizettis Tragedia lirica
Rosmonda d'Inghilterra im Musiktheater
im Revier Gelsenkirchen

Selten hat eine gute Oper eine ähnlich glücklose Aufführungsgeschichte zu verzeichnen wie Donizettis heute zu Unrecht fast unbekanntes *Rosmonda d'Inghilterra*. Seit der Florentiner Uraufführung 1834 und einer kurzen Reprise in Livorno 1845 gab es in jüngster Zeit lediglich zwei konzertante Reanimationsversuche unter David Parry am historischen Schauplatz England. So hat Gelsenkirchen nicht nur für Deutschland, sondern für die Operngeschichte insgesamt eine Entdeckung gemacht, die sich hören und sehen lassen kann. Das Publikum dankte mit frenetischer Begeisterung bei gut gefülltem Haus.

Der Zweiakter vermischt schauerliche Legende und historischen Stoff um Éléonore d'Aquitaine und Henry II, den englischen König des 12. Jahrhunderts; ihr handlungsarmer Inhalt ist ungewöhnlich schnell umrissen: Königin Leonora ersticht Rosmonda, die Geliebte ihres Mannes Enrico, aus Eifersucht. Als weitaus vielschichtiger und hintergründiger erweist sich dagegen die eindrucksvolle Inszenierung von Gabriele Rech.

Das Textbuch von Felice Romani ist eines der letzten von weit über achtzig Opern des Ottocento-Librettisten, der u.a. für Rossini, Meyerbeer und Bellini schreibt und dessen *Norma* seine *Rosmonda* offenbar nicht unbeeinflusst lässt. Romani bindet in seiner Figurenkonstellation fünf Charaktere unheilvoll aneinander und lädt ihre Beziehungen kriminalistisch-psychologisch auf. König Enrico hat unter dem Decknamen Edegardo die schöne Rosmonda verführt und sie während eines Feldzuges seinem Pagen Arturo anvertraut. Der alte Ehrenmann Clifford stellt seinen Herrn wegen des Ehe-

Roland Alexander Ißler

La bontà in trionfo, ossia – Manege frei für eine farbenfrohe Märchenoper!

Gioacchino Rossinis *La Cenerentola* im Musiktheater
im Revier Gelsenkirchen

*Là del ciel nell'arcano profondo
Del poter sull'altissimo trono
Veglia un Nume, signora del mondo,
Al cui piè basso mormora il tuono.
Tutto sa, e tutto vede e non lascia
Nell'ambascia perir la bontà. [...]*

Alidoro, Akt I, Szene 7

Wieder gelingt dem Musiktheater im Revier ein großer Wurf mit der mitreißend fröhlichen *Cenerentola*, Inbegriff und Meisterstück der Opera buffa. Gemessen an der Begeisterung des Publikums muss diese Oper eine der beliebtesten des Hauses sein. Eine Wiederaufnahme in der Spielzeit 2004/05 zeugt von dem allgemeinen Zuspruch.

Die Handlung ist aus der Märchenwelt hinlänglich bekannt, wenn sie auch ursprünglich nicht auf die Gebrüder Grimm, sondern auf die frühere *Cendrillon*-Vorlage von Perrault zurückgeht und für die Oper wiederum eine neue Gestalt annimmt. Angelina wird von ihrem Stiefvater Don Magnifico und ihren beiden Stiefschwestern Clorinda und Tisbe als Aschenputtel behandelt und als Hausmagd missbraucht. Dennoch hat sie als einzige im Haus freundliche Worte und Brot für einen anklopfenden Bettler. Hinter dem scheinbaren *pellegrino* verbirgt sich kein anderer als der Philosoph Alidoro auf der Suche nach einer geeigneten Braut für Don Ramiro, seinen Prinzen. Alidoro sorgt dafür, dass die Cenerentola, herausgeputzt in einem wunderschönen Ballkleid und von allen unerkannt, zum Fest bei Hofe erscheint, wo bereits die schrillen Schwestern Clorinda und Tisbe um die Gunst des Prinzen buhlen. Der Prinz jedoch hat mit seinem Diener Dandini die Livree getauscht, so dass er und Angelina sich unerkannt ineinander verlieben, während die exaltierten Rivalinnen sich in Wirklichkeit bei Dan-

Bernhard F. Loges

Inszenierungen des Todes

Dietrich Hilsdorf inszeniert Puccinis *Il trittico*
an der Deutschen Oper am Rhein
Düsseldorf/Duisburg

Der Gedanke an einen Zyklus von drei Einaktern beschäftigte Puccini bereits um 1900. Zunächst wollte er Episoden aus Dantes *Divina Commedia* miteinander verbinden. Später verwarf er das Projekt zu Gunsten anderer Kompositionen. 1913 schrieb Giuseppe Adami für ihn *Il tabarro* (dt.: *Der Mantel*), einen Einakter nach Didier Golds gleichnamigem *pièce noire*, den Puccini jedoch erst 1916 beendete. Die enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur und Autor Giovacchino Forzano führte zu *Suor Angelica*, einem mystischen Drama, das um 1600 in einem italienischen Nonnenkloster spielt. *Gianni Schicchi*, der letzte Teil des Triptychons, basiert auf fünf Versen aus dem *Inferno* in Dantes *Divina Commedia* und ist im Stil der italienischen Stegreifkomödie verfasst: Gianni ist dem schlaunen Arlecchino nachempfunden, seine Tochter Lauretta der Colombine. So fand Puccini sechzehn Jahre später doch wieder zur *Divina Commedia* zurück. Das unterschiedliche Echo auf die New Yorker Uraufführung im Dezember 1918 führte bald zu einer – von Puccini nur schweren Herzens akzeptierten – Trennung des Triptychons. *Suor Angelica* wurde vom Publikum nicht angenommen. Der Publikumsrenner *Gianni Schicchi* wurde ausgekoppelt und später auch zusammen mit anderen Opern aufgeführt.

Die Deutsche Oper am Rhein engagierte Dietrich Hilsdorf, die drei Einakter zu einem Abend zusammenzuführen. Entgegen der traditionellen Reihenfolge eröffnet Hilsdorf den Abend mit *Gianni Schicchi* (1299), dem ältesten Stoff, und setzt die veristische Tragödie *Il tabarro* als düsteres Finale hinter den Mittel- und Hauptteil *Suor Angelica*.

Ulrich Prill

Rokoko, zweifach gebrochen

Der Rosenkavalier an den Städtischen Bühnen Münster
und im Opernhaus Dortmund

Rokoko und Ajax

Die Münsteraner Feldmarschallin Fürstin Werdenberg hat bessere Tag gesehen – vor etwa 250 Jahren. Zwar residiert sie immer noch in einem Rokoko-Interieur, in dem der weiße Stuck auf roter Tapete an die österreichische Flagge erinnert, doch hat die heutige Zeit in Gestalt von Notausgangsbeleuchtungen, einem Feuerlöscher sowie Ajax und Toilettenpapier im Kleiderschrank schon ihren bedrohlichen Einzug gehalten. So wie der Putz über die stockfleckige Wandbespannung bröckelt, zerbröseln hier eine ganze Epoche. Vom ersten Bild der Münsteraner Inszenierung an wird klar: alles Fassade, alles Farce, alles wienerische Maskerad'!

Vor diesem Hintergrund ist es nur konsequent, wenn auch die Marschallin von Anfang an als gefährdete und problematische Gestalt präsentiert wird. Wenn Hugo von Hofmannsthal ihr einen kleinen (in konventionellen Inszenierungen immer etwas peinlichen) Mohammed als Dienstboten zur Seite stellt, wird dieser in Münster von einem Erwachsenen mit entblößtem Oberkörper dargestellt, der offensichtlich mit verbundenen Augen der Liebesnacht zwischen Marschallin und Octavian beigewohnt hat. Am Ende der Oper, wenn der Mohammed eigentlich mit einem Taschentuch über die Bühne huschen soll, kniet er sich in Münster, nun mit einer Totenmaske versehen, neben die Marschallin und signalisiert so seine erneute Willfähigkeit. Der Figur der Marschallin wird durch diesen Regieeinfall einerseits ein wenig von ihrer dramatischen Fallhöhe und von der Bedeutung ihres Verzichts auf Octavian genommen, andererseits passt dieses Detail zur konsequent umgesetzten „Ent-Kitschung“.

Dringt die Gegenwart, in der laut Hofmannsthals *Ungeschriebenem Nachwort* mehr von der Vergangenheit ist, als man ahnt, im ersten Akt noch recht behutsam und eher zeichenhaft in die Zeit Maria Theresias vor, dann spielt der zweite schon sehr eindeutig um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Im

Ulrike Haß und Alex Kerlin

Sprechen und Verschwinden

29. Mülheimer Theatertage: Stücke 2004

Sieben zeitgenössische Stücke waren diesjährig für die Mülheimer Theatertage ausgewählt, dem einzigen deutschsprachigen Theaterwettbewerb, der einen Dramatiker und keine Inszenierung ehrt. Eingeladen waren Elfriede Jelinek (*Das Werk*, Akademietheater Wien), Fritz Kater (*We are Camera / Jasonmaterial*, Thalia-Theater Hamburg), Marc Becker (*Wir im Finale. Ein deutsches Requiem*, Theaterhaus Jena), Händl Klaus (*Wilde – Der Mann mit den traurigen Augen*, Steirischer Herbst / Schauspiel Hannover), Martin Heckmanns (*Kränk*, Schauspiel Frankfurt), Falk Richter (*Electronic City*, Schaubühne Berlin) und Moritz Rinke (*Die Optimisten*, Theater Freiburg). Zu Recht ging der mit 10.000 Euro dotierte Mülheimer Dramatikerpreis an Elfriede Jelineks *Das Werk*, das wir im Folgenden kommentieren (Ulrike Haß), dazu unseren Favoriten unter den anderen neuen Stücken: Händl Klaus' *Wilde – Der Mann mit den traurigen Augen* (Alex Kerlin).

Das Sprechen – kein Werk. Zu Elfriede Jelineks *Das Werk*

Es tat gut, mit welcher Klugheit der Regisseur der Uraufführung von Jelineks *Das Werk*, Nicolas Stemann und der Dramaturg des Burgtheaters, Joachim Lux, im öffentlichen Gespräch, das bei den Mülheimer Theatertagen traditionsgemäß nach der Aufführung stattfindet, aus ihren unterschiedlichen Perspektiven darüber sprachen, was bei Jelinek immer noch und immer wieder den Stein des Anstoßes bietet: dieses uferlose Sprechen. Bei Jelinek handele es sich um den Typus der mündlichen Rede, hielten sie zunächst fest, und ersetzten damit den undeutlicheren und sogar irreführenden Begriff der „Sprachflächen“. Mündliche Rede ist eine, die sich im Sprechen vollzieht, sonst nirgends, und in diesem Punkt verbündet sie sich notwendig mit dem Theater, fügte Joachim Lux hinzu. Während Nicolas Stemann und die Schauspieler berichteten, was dieses Sprechen einem Theater zumute, dessen Figuren sich nur durch Sprechen aufrechterhalten, und wie sie diese

Chris Wahl

Die Inszenierung des Submedialen

FIDENA 2004: Ansätze zu einer integralen Kunst

Das wundervollste Erlebnis war, zu bemerken, dass die eigentliche Aufführung aus dem Zusammenspiel von vielen Elementen entsteht, und ich als Darsteller dabei nur einen kleinen Teil spiele. Die Objekte, die Musik und das Licht sind eigenwillige Spielpartner.

Florian Feisel in einem Interview mit der Zeitschrift *Das andere Theater*

Eine korpulente Frau im BH schiebt ekstatisch den Bogen über ihr Streichinstrument, sitzend, liegend, völlig losgelöst, mit solcher Verve, dass ihre Fettpolster auf und ab schwingen und schwabbeln wie die Wogen eines fleischigen Meeres. Zur gleichen Zeit auf derselben Bühne: Männer und Frauen stehen beisammen, manche tragen eine große Glaskugel, eine Art Aquarium, halb mit Wasser gefüllt, die sie sanft, aber stetig kreisen lassen, so dass das Wasser in seinen Bewegungen dem Auf und Ab der weiblichen Körperhülle fast synchron läuft. Das Ganze ist unterlegt mit einer meditativen, beschwörenden Musik, die in ihrer eingängigen Gehaltlosigkeit die Aufnahmefähigkeit steigert, das fast körperliche Empfinden der auf der Bühne vollführten Bewegungen potenziert.

Was wir sehen, ist kein Sprechtheater, aber auch nicht das, was man sich spontan unter Figurentheater vorstellen mag (FIDENA = Figurentheater der Nationen). Es ist eine audiovisuelle Integralkunst, bei der, im Gegensatz zum Theater und auch zum Film, nicht das Wort regiert, sondern die visuelle Ästhetik und das Spiel der Körper. Es ist eine integrale Kunst, weil sie viele andere Künste und Medien in sich aufnehmen kann, um sie umzuwandeln in eine impulsive, nur intuitiv verstehbare Show, in eine, um es esoterisch auszudrücken, ganzheitliche Erfahrung. Zwar sind auf der FIDENA natürlich nach wie vor auch traditionellere Formen des erzählenden Figurentheaters zu sehen, doch geht die Tendenz bei der Mehrzahl der Produktionen in die eben beschriebene Richtung, für die Andriy Zholdaks ukrainisches Bilder-

Anke Meyer

Adler und Adieu

Figurentheater beim 20. Kinder- und Jugendtheatertreffen NRW in Gelsenkirchen

Zwei Figurentheaterinszenierungen wurden für das Kinder- und Jugendtheatertreffen im Mai 2004 in Gelsenkirchen ausgewählt. Beide verhandeln existenzielle Themen für ein Kinderpublikum. So greift die Inszenierung *Vom Adler, der nicht fliegen wollte* eine allegorische Geschichte des 1927 verstorbenen ghanesischen Autors James Aggrey über Unterdrückung und Identifikationsverlust auf; die Theater TOF und Marabu haben mit *Lebwohl, bis morgen!* ein Stück um Begegnen und Verlieren, um Freundschaft, Tod und Schuldgefühle entwickelt. Beide finden über das Spiel der Figuren Wege, an kindliche Erfahrungen anzuknüpfen. Und beide Inszenierungen setzen auf das Zusammenwirken von animierter Form und Schauspiel, jedoch auf unterschiedlichen Ebenen.

In Barbara Köllings Inszenierung *Vom Adler, der nicht fliegen wollte* sind Schauspiel und Puppenspiel in einem gemeinsamen Handlungsstrang angesiedelt – es gibt keine Rahmenhandlung oder Erzählerfigur. Zwei Menschen, in der Erscheinung zwischen chaplinschem Tramp und beckettschem Clown (Hendrikje Winter und Michael Lurse) angesiedelt, beide gekleidet mit schlecht sitzendem Anzug, dottergelbem Hemd und Melone, begrüßen mit pathetischer Geste den Morgen: Einstieg in einen ritualisierten Arbeitstag. Eifrig, aber steif und mit abgemessenen Schritten bewegen sie sich im weiß ausgehängten Halbrund der Bühne. Ihre absurd anmutende Geschäftigkeit lässt offen, ob es sich bei ihnen um die Besitzer des mit wenigen Versatzstücken angedeuteten Hühnerhofes oder um ins Management aufgestiegene Hühner (Hähne?) handelt. Ihre Bewegungen sind von rhythmischem Zucken und Kopfrucken durchsetzt, und auch dem Eierlegen widmen sie sich selbst. Dafür wird ein großes Paradekissen mit grünem Samt und weißen Rüschen auf einen Hocker gelegt, nacheinander setzen sich die Herren mit größter Aufmerksamkeit und Bedacht – ein kurzes Gackern und voll Stolz und Würde wird ein Ei präsentiert. „Geht so“, sagt der jeweils andere Kollege abschätzig und vollzieht denselben Akt mit ungerührter Miene.

Meike Hinnenberg

Im Namen des Vaters

Johanna und *[fi'lo:tas]* beim Impulse-Festival

Das Wort des Herrn erging an mich: Noch ehe ich dich im Mutterleib formte, habe ich dich ausersehen, noch ehe du aus dem Mutterleib hervorkamst, habe ich dich geheiligt, zum Propheten habe ich dich bestimmt. Da sagte ich: Ach, mein Gott und Herr, ich kann doch nicht reden, ich bin ja noch so jung. Aber der Herr erwiderte mir: Sag nicht: Ich bin noch so jung. Wohin ich dich auch sende, dahin sollst du gehen, und was ich dir auftrage, das sollst du verkünden. Fürchte dich nicht vor ihnen, denn ich bin mit dir, um dich zu retten [...]. Dann streckte der Herr seine Hand aus, berührte meinen Mund und sagte zu mir: Hiermit lege ich meine Worte in deinen Mund. Sieh her! Am heutigen Tag setze ich dich über Völker und Reiche; du sollst ausreißen und niederreißen, vernichten und einreißen, aufbauen und einpflanzen.

Buch Jeremia 1,4–10: Die Berufung Jeremias zum Propheten

Ein Mädchen in Frauengestalt: Johanna im Kinderzimmer. Eine gekrümmte Kreatur in der äußersten Ecke ihrer kargen Zelle: *[fi'lo:tas]*. Beide erzählen ähnliche Geschichten und stellen die gleiche Frage, aber nicht zur selben Zeit: 1429 und 2001. Darin besteht das Dilemma, das die Namen von Johanna von Orleans und Johnny Walker Lindh trägt.

Es ist der Sensibilität der Organisatoren des diesjährigen *Impulse*-Festivals zu verdanken, dass die von Anja Gronau inszenierte *Johanna*, die im Theater unterm Dach in Berlin ihre Premiere feierte, und das von itmf / vontobelhamburg gezeigte Stück *[fi'lo:tas]* in den meisten Städten an einem Abend gespielt wurden. Die Stärke und Brisanz jedes der beiden Stücke reflektiert sich erst im anderen. Der eigentliche Konflikt entsteht aus der Kollision der beiden jeweils von weiblichen Darstellerinnen gespielten Monologe.

Basierend auf der klassischen Vorlage von Schiller, verlegt Anja Gronau ihre Erzählung ins Kinderzimmer. Johanna ist Bauertochter, Mädchen, Kind, das Unterdrückte und Schwache schlechthin. Berufen von der Heiligen Jungfrau Maria, vermischt sich das Aufbegehren gegen ihr eigenes

Rolf C. Hemke

Einmal Castorf und zurück

Chronologie einer angekündigten Verunsicherung: Die Ruhrfestspiele 2004

Der Sommer war kurz. Er begann mit Ankunft der Mauersegler Anfang Mai und endete, noch bevor die Sommerboten der Lüfte wieder ihren Heimflug antraten, Ende Juni ...

Die Nachricht schlug ein wie eine Bombe: Nach einer außerordentlichen Sitzung des Aufsichtsrates am 28. Juni 2004 gaben die Gesellschafter der Ruhrfestspiele GmbH, der DGB und die Stadt Recklinghausen, die Trennung von Festspielleiter Frank Castorf bekannt. Der Ende dieser Saison ohnehin scheidende Leiter der RuhrTriennale, Gerard Mortier, der in dieser Funktion auch zugleich Intendant der Ruhrfestspiele war, trat aus Protest gegen die Entlassung des von ihm noch für weitere drei Jahre berufenen Festspielleiters von seinem Posten als Intendant der Ruhrfestspiele zurück.

Die Gesellschafter begründeten den Rauswurf des Starregisseurs und Leiters der Berliner Volksbühne in einer umfangreichen Presseerklärung mit dem „dramatischen Besucherrückgang bei allen Besuchergruppen“, 58 Prozent im Vergleich zu den Vorjahren, den damit verbundenen Mindereinnahmen von etwa einer halben Million Euro und angeblichen Etatüberziehungen von 200 000 Euro. Dabei waren die Zuschauerprobleme nach dem Wechsel von Hansgünther Heymes zirkensich-theatralem Gemischtwarenladen zu Castorfs radikaler Rundumerneuerung der Festspiele vorprogrammiert. Um alte Ruhrfestspielzuschauer an Castorf selbst, an Bieito, Stemann oder Pollesch zu gewöhnen und neue, zumal jüngere Besucherschichten zu gewinnen, hätte es Zeit und eines ehrlichen Vertrauens der Politik – nicht des kurzfristigen Denkens in Zuschauerquoten – bedurft. Sein Publikum hätte er im Ruhrgebiet gefunden, aber auch über einige Jahre intellektuell und ästhetisch heranziehen müssen. Einnahmedefizite und Budgetüberziehungen werden auch anderswo in Folgespielzeiten wieder aufgefangen, eingespielt. Die wahren Gründe für die Entlassung aber liegen ohnehin woanders.

Sebastian Kirsch

Im Westen geht die Sonne auf

Frank Castorf inszeniert Frank Norris'

Roman *Gier nach Gold*

In der *Welt* vom 19. Mai 2004 war von seltsamen Vorgängen an der neuen EU-Ostgrenze, der Ostgrenze Polens, zu lesen. Aus Arizona importierte Indianer schulen dort neuerdings polnische Grenzschrützer im Fährtenlesen. Denn die Anzahl der „Grenzverletzungen“ steigt stetig und ist kaum mehr zu bewältigen – 1041 Ukrainer, Vietnamesen, Chinesen, Afghanen und Russen sowie 1140 Fahrzeuge, 3034 Schuss Munition und 122 Ikonen wurden allein im vergangenen Jahr sichergestellt. Die Indianer vom Stamm der Navajos bringen den polnischen Grenzschrützern bei, „anhand niedergetretenen Grases, abgebrochener Äste und des Verhaltens der Vögel“ die Spuren illegaler Einwanderer besser aufspüren zu können. Und Janusz Romaniak vom Schulungszentrum des Grenzschutzes findet: „Unsere Gäste sehen mit ihrem schwarzen Haar und ihrer dunklen Gesichtsfarbe aus wie die Indianer, die wir aus dem Fernsehen kennen.“ Diese Szenerie hat viel für sich: Die Übriggebliebenen des Gründungsvölkermordes unseres westlichen Imperiums, kolonisiert und medial gestylt zwar, doch offenbar noch im Besitz gewisser Ur-Instinkte, werden von seinem äußersten westlichen Ende an sein äußerstes östliches verfrachtet, um dort russische Ikonen aufzuspiiren und einen Schutzwall gegen den sich weiter in den Westen drehenden Osten zu errichten. Es ist eine jener Szenerien, aus denen Frank Castorfs Theater zusammengeschweißt ist. Denn dieses bietet die vielleicht zur Zeit genaueste Beschreibung des Ost-West-Problems und der seltsamen Blüten, die es treibt.

Castorf hat sich in den vergangenen Jahren vor allem mit dicken russischen Romanen und dünnen amerikanischen Theaterstücken beschäftigt und schon in dieser Bewegung Ost und West aufeinanderprallen lassen. Dabei hat er mit Dostojewski den Autor gefunden, der vielleicht am aktuellsten notiert, wie der Westen den Osten seit jeher penetriert, ob ideell, ob militärisch. Alle Romane Dostojewskis kommen erst dadurch in Gang,

Kim Stapelfeldt

Keine Angst vor Pollesch

René Pollesch zeigt *Pablo in der Plusfiliale*
im Rahmen der Ruhrfestspiele

René Pollesch, Regisseur und Stückeschreiber zugleich, wird leidenschaftlich geliebt und gehasst von rechts bis links. Seine Texte verhandeln soziale Realitäten im Zeitalter von Globalisierung und Neoliberalismus. Thema ist der Zugriff der Ökonomie auf unser soziales Sein, auf unsere Beziehungen, die Veränderung von Liebe und Sexualität durch ihre Ökonomisierung.

Polleschs Inszenierungen folgen einem Grundmuster. Bruchstücke aus soziologischen Analysen und Theorien, in aberwitziger Geschwindigkeit vorgetragen, treffen auf Schrei-Arien und geflüsterte Liebeserklärungen. Gezielt unperfekt, unaufgeregt und lässig läuft das ab, sozusagen auf Augenhöhe mit impliziten (jungen, linken) Idealzuschauern. Das wichtigste Stilmittel liefert die Repetition ausgewählter Textfragmente, leitmotivisch werden zentrale Aussagen hervorgehoben, ansonsten ginge alles in den enormen Wortflüssen unter. Die Darsteller agieren zumeist nicht. Sie sitzen, liegen oder stehen herum und sprechen dabei ihren Text. Nur punktuell wird es hektisch. Ausbrüche von verzweifelter Aktionismus bringen die Körper ins Spiel. Diese „Clips“ münden in hoch artifizielle, meist metaphorische Bilder. Die Zuschauer assoziieren und spielen im Kopf (wie die Darsteller auf der Bühne) prekäre Arbeits- und Lebensverhältnisse der Dienstleistungsgesellschaft durch.

Pollesch hat so eine neue Theaterform entwickelt, „Generationsagit-pop-theater für Stadtindianer“ hat Andrzej Wirth das genannt. Bislang bleibt dieser Ansatz eng mit seinem Erfinder verbunden. Versuche, seine Stücke von anderen Regisseuren inszenieren zu lassen, hat er bislang nur einmal zugelassen: Am Züricher Schauspielhaus durfte Stefan Pucher sich an Polleschs *Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt* versuchen. Die Kritik reagierte verhalten; somit ist die Zukunft offen. Umso interessanter ist sein Gastspiel bei den Ruhrfestspielen. Entwickelt sich das Theater René Polleschs hier weiter?

No Fear? – Fear Now!

Zum Fall Castorf in Recklinghausen

Vielleicht war es das spektakulärste Ereignis der Theatersaison 2003/04 im Ruhrgebiet, sicher aber ihr größtes Debakel: Wenige Tage nach dem Ende der Ruhrfestspiele entließen der DGB und die Stadt Recklinghausen den neuen künstlerischen Leiter der Ruhrfestspiele Frank Castorf. Der Intendant der Berliner Volksbühne war unter dem Motto „No Fear“ mit einem hervorragenden künstlerischen und politischen Programm gestartet, doch blieb im ersten Jahr der Erfolg beim Publikum aus. Das traditionelle Gewerkschafterpublikum blieb zu Hause. Die Lehrenden und Studierenden des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Ruhr-Universität reagierten auf die ersten Gerüchte um die geplante Ablösung Castorfs mit einem offenen Protestbrief an die Verantwortlichen. Sie begriffen die Ablösung Castorfs als Angriff auf die Zukunft des Theaters und luden unter der Schlagzeile „Fear Now!“ zur öffentlichen Diskussion in die Ruhr-Universität. Nachfolgend dokumentieren wir die Stellungnahmen der Bochumer Theaterwissenschaftler.

Wortlaut des Offenen Briefs des Theaterwissenschaftlichen Instituts der Ruhr-Universität Bochum an den DGB, die Stadt Recklinghausen und das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen vom 25. Juni 2004:

Ein Methusalem-Komplot gegen die Zukunft des Theaters!
Frank Castorf muss Intendant der Ruhrfestspiele bleiben!

Wie wir der heutigen Tagespresse entnehmen, beabsichtigen der DGB und die Stadt Recklinghausen als Träger der Ruhrfestspiele, deren Leiter Frank Castorf vorzeitig zu entlassen. Die Rede ist von einem Plan, Castorfs Vertrag „gegen Bezahlung“ (FAZ) aufzulösen und die Ruhrfestspiele einem neuen Leiter zu übergeben. Gegen diese Pläne und die Intrigen, die zu ihrer Durchsetzung gegen die öffentlich bekundete Solidaritätserklärung des Intendanten Gerard Mortier unternommen wurden, möchten wir nachdrücklich protestieren! Wir fassen sie als ein Methusalem-Komplot gegen die Zukunft des Theaters auf.

Guido Hifß

Der kleine Prinz und das Bett

La Fura dels Baus inszeniert die *Zauberflöte*
in der Bochumer Jahrhunderthalle

Auf der Bühne steht ein Bett. Darin liegt ein Mann und beginnt, die *Zauberflöte* zu träumen. Am Ende erwacht er auf nackter Bühne. Dazwischen war er Tamino. Wir erleben in den drei Stunden, die diese Inszenierung dauert, keine „szenische Interpretation“ einer klassischen Oper und schon gar kein Konzert in Kostümen, sondern ein surreales Traumspiel (Konzeption: Jaume Plensa, Regie: Alex Ollé und Carlos Padrissa). Die Bühne selbst wird dabei zum Hauptakteur. Zwölf gewaltige, drei mal sechs mal ein Meter große Gebilde, Verwandte von handelsüblichen Luftmatratzen, bilden eine (innere) Welt – im Zusammenspiel mit vielfältigen Projektions- und Lichteffekten. Während Dirigent Minkowski versucht, mit seinen Musiciens du Louvre einen Temporekord für Mozart-Ouvertüren aufzustellen, markieren die luftigen Segmente ein riesiges Bett, das fast die ganze Fläche der (dreiseitig umwandeten) Bühne einnimmt. Auf das angestellte Kopfteil der Matratze wird ein Gehirn projiziert. Wir haben es also mit zerebralen Vorgängen zu tun, einer Welt im Kopf. Das Bett ist ein Doppelbett und seine linke Hälfte leer. Der Träumer schläft allein. Und regrediert zu einem kleinen Kind. In diesem Riesenbett wirkt er wie ein Zwerglein. Das Traumkind träumt von Schlangen, Göttinnen, Löwen, Mohren und Zauberern. Da es ein modernes Kind ist, mischen sich immer wieder technische Bilder in die fantastische Welt: die Ikonographie des Computerspiels. Da dieses Kind zugleich auch ein Erwachsener (und die andere Betthälfte unbewohnt) ist, geht es auch um Liebe und Sex. Es liegt in der Logik des Traums, Elemente lang zurückliegender Eindrücke mit Tageserinnerungen zu verschmelzen. Dieser Träumer verbindet eine (kollektive) Erinnerungsspur namens „Zauberflöte“ mit seinem allerletzten Wacheindruck, nämlich der Matratze, auf die er sich bettete.

Diese magischen Riesenobjekte können einfach alles. Wenn die drei Damen auftauchen, werden sie auseinander geschoben. Aus dem Bett wird eine felsige Landschaft, durchzogen von Gängen. Gestapelt wie tektonische Platten, markieren sie ein gebirgiges Riff, auf dem Sarastro seinen Priestern

Rolf C. Hemke

Afrikanischer Rosenkranz

Uraufführung von Peter Brooks theatraler Recherche
Tierno Bokar bei der RuhrTriennale in Duisburg

Im Ruhrgebiet findet auch noch Theater statt. Nachdem die Querele um die Entlassung Frank Castorfs als Leiter der Ruhrfestspiele nun juristischer Klärung zugeführt werden muss, hat die letzte Saison des „Mutterfestivals“ der nordrhein-westfälischen Festspiele, die 2002 aus der Taufe gehobene RuhrTriennale unter Leitung des scheidenden Gründungsintendanten Gerard Mortier, volle Fahrt aufgenommen. Nach dem gefeierten Gastspiel von Ariane Mnouchkines zweiteiliger Flüchtlingsodyssee *Le dernier Caravansérail* aus Paris und noch vor der Übernahmepremiere von Berlioz' *La damnation de Faust* in der Regie von La Fura dels Baus von den Salzburger Festspielen galt die besondere Aufmerksamkeit der einzigen Großpremiere dieser Aufführungsserie: Der Uraufführung von Peter Brooks theatraler Recherche *Tierno Bokar*, die in der Gebläsehalle des stillgelegten Eisenhüttenwerks im Landschaftspark Duisburg Nord stattfand, einer alten, langgezogenen Halle voll Charme der großen Industriegeschichte.

Folgt man dem mittlerweile 79-jährigen Theaterweisen Peter Brook auf seinen szenischen Recherchen durch Theatertraditionen und Volksmythen rund um die Welt, muss man seine westlichen Theatervorstellungen zurückschrauben. Dies umso mehr, wenn er sich Afrika widmet, wie jetzt mit seiner neuesten Produktion, die aus der Tradition des westafrikanischen Storytelling schöpft und sich diesem in nahezu undramatischer Manier anzuverwandeln sucht. Brooks Gefährtin Marie-Helène Estienne hat dafür den – bislang nicht auf deutsch erschienen – biographischen Roman des malischen Gelehrten und Schriftstellers Amadou Hampâté Bâ über *Leben und Lehre des Tierno Bokar – Der Weise von Bandiagara* adaptiert. Hampâté Bâ (1900–1991) war nicht nur Historiker, Ethnologe und Literat, sondern in den sechziger Jahren auch Mitglied des Exekutivrates der UNESCO, in welchem er sich entscheidend für Programme zur – von ihm bereits lange Jahre betriebenen – Erforschung der mündlichen Überlieferungen der Völker Westafrikas einsetzte.

Nikolaus Müller-Schöll

Der Überlebenskampf als ästhetisches Erlebnis

Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil
gastieren mit *Le dernier caravansérail (Odyssees)*
in der Bochumer Jahrhunderthalle

Noch hält er sich. Klammert sich ans Deck, fängt den Sturz aus dem Kamm der Welle in die Tiefe ab, trotz Regen, Sturm und den Sprüngen des kleinen Bootes auf der aufgepeitschten See, hält inne, wird auf den nächsten Gipfel getragen, ins nächste Wellental geworfen, dann kehrt Ruhe ein, der Steuermann kann durchatmen. Aus den Fenstern unter Deck strecken die seekranken Männer, Frauen und Kinder ihre Köpfe und übergeben sich. Das Flüchtlingsschiff hat den Angriff der Sturmflut überstanden, das Ufer ist in Sicht, ein lautes Knattern kündigt die Ankunft eines Helikopters der Küstenpatrouille an. Eine Stimme meldet sich von oben, fordert zur Umkehr auf: Die Flüchtlingsbarkasse ist in Australien nicht willkommen, man bietet ihr Geld an, eine Prämie für den Weg zurück ins Meer. Von dort naht die nächste Sturmwelle, ein weißer Schleier, der das Boot unter sich begräbt.

Das Meer ist ein großes Laken aus Seide, eine Schar teils sichtbarer, teils unsichtbarer Helfer bringt es in Wallung, fabriziert Seegang und Sturmflut im Takt des Synthesizers, der das Spektakel mit drohenden Bässen untermalt. Die Barkasse ist ein kleiner Holzkasten. Der auf ihr liegende „Steuermann“ wird getragen von den „Boat people“ und begleitet von einer ausgestopften Möwe, die ein Mann an langem Draht darüber flattern lässt. Am Ende, wenn die dramatische Szene vorbei ist, bleibt der Leichnam einer namenlosen Flüchtlingsfrau zurück, effektiv drapiert auf einem Brett mit Rollen, das von flinken Helfern weggeschoben wird.

Mit ungefähr hundert Szenen wie dieser erzählen Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil in *Le dernier caravansérail (Odyssees)*, ihrer jüngsten großen Produktion, die im Rahmen der RuhrTriennale erstmals in Deutschland gezeigt wurde, vom weltumfassenden Elend der Flüchtlinge: Sie fliehen vor Folter, Drohung für Leib und Leben und Intoleranz, kom-

Eric Alexander Hoffmann

Lost in translation. Lost in isolation

Pina Bauschs neues Japan-Stück erlebt im Schauspielhaus Wuppertal seine Uraufführung

Es geht um Männer und Frauen, um die Suche nach Glück und um die Sehnsucht nach der großen Liebe, die doch immer dazu tendiert, gleichzeitig auch der große Schmerz zu sein. Es geht auch um die Angst vor Einsamkeit und um den Wunsch, Aufmerksamkeit zu wecken, geliebt zu werden, angenommen zu sein in seinem Da- und Sosein. Wie fast immer bei Pina Bausch. Wie fast immer im Leben. Die Fragen und Themen bleiben eigentlich immer die gleichen. Lediglich die Antworten variieren, je nach Ort und Zeit ihrer Stellung. Sie changieren bloß. Mal heiter, hoch beglückend und komisch, mal melancholisch, tief traurig und tragisch. In den Stücken der Bausch liegt beides oftmals dicht nebeneinander. Auch das wie im Leben. Das Tanztheater Wuppertal gilt mittlerweile als Synonym für ein Theater der Begegnung und der Berührung oder kurz, der Erfahrung, wobei gilt, dass nicht jedes Erlebnis bereits eine Erfahrung, wohl aber jede Erfahrung immer auch ein Erlebnis ist. Der Begriff der Erfahrung bleibt nicht an der Oberfläche stehen. Er geht weiter und tiefer. Erfahrungen sind verbunden mit einer erhöhten Energie, einem erhöhten Erregungsniveau. Sie sind verknüpft mit Lust und Leid. Intensität wird dabei erfahren als Qualität. „Wann hört das endlich auf?“ und „Das soll nicht aufhören!“ sind die beiden ambivalenten Äußerungsformen dieses Zustands. Selbst der Schmerz und das Unglück, selbst eine enttäuschte Hoffnung, selbst ein unerfüllt bleibendes Begehren sind genau in dem Punkt beglückend, da sie es sind, die das Leben mit Intensität anreichern und es mit Energie aufladen. Es sind schließlich auch diese hochenergetischen Augenblicke, die Spuren im Körper hinterlassen, die sich zur Erinnerung verdichten, die bleiben, die im Rückblick aufscheinen und dem Tag seine Farbe und Stimmung und über den Tag hinaus dem Leben seine Richtung und Gestalt geben. Das Leben in seiner komprimierten Form ist nichts anderes als eine Reihe von wenigen glücklichen und unglücklichen Erfahrungspunkten, die durch das Band des

Autorinnen und Autoren

Jörg Albrecht, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Kay Philipp Baronowsky, Theaterwissenschaftler, Bochum / Holger Bergmann, Künstlerischer Leiter des Ringlokschuppens, Mülheim a.d. Ruhr / Christine Brückner, Studentin der Romanistik und Germanistik, Münster / Dr. Anna-Sophia Buck, Romanistin, Münster / Christian Claas, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Jürgen Flimm, Leiter der Salzburger Festspiele, ab 2005 Leiter der RuhrTriennale / Jürgen Grimm, Professor für Romanische Literaturwissenschaft, Münster / Ulrike Haß, Professorin für Theaterwissenschaft, Bochum / Rolf C. Hemke, Medien- und Theateranwalt, Publizist und Kritiker, Köln / Bianca Henne, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Mike Hiegemann, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Meike Hinnenberg, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Guido Hiß, Professor für Theaterwissenschaft, Bochum / Dr. Eric Alexander Hoffmann, Theaterwissenschaftler, Bochum / Kathrin Horster, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Roland Alexander Ißler, Student der Französischen, Italienischen und Deutschen Philologie, Bochum / Daniel Kassermann, Theaterwissenschaftler, Bochum / Stefan Keim, Journalist, Bochum / Alex Kerlin, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Fabian Lettow, Theaterwissenschaftler, Bochum / Bernhard F. Loges, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Dr. Barbara Malina, Fachleiterin der dt. UNESCO, Bonn / Monika Martinčević, Theaterwissenschaftlerin, Bochum / Anke Meyer, Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim dfp, Bochum / Dr. Nikolaus Müller-Schöll, Theaterwissenschaftler, Bochum / Ulrich Prill, Professor für Romanische Literaturwissenschaft, Münster / Sabine Reich, Theaterwissenschaftlerin, Bochum / Christina Schmidt, Theaterwissenschaftlerin, Berlin / Meike Siegfried, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Ina Siemen, Studentin der Romanistik, Geografie und Mathematik, Münster / Kim Stapelfeldt, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Rita Thiele, Chefdramaturgin des Düsseldorfer Schauspielhauses / Chris Wahl, Student der Medienwissenschaft, Bochum