

RHEMA



Theater über Tage – 2005
Jahrbuch für das Theater im Ruhrgebiet

Herausgegeben von
Jürgen Grimm, Ulrike Hass und Guido Hiss

2005, 280 Seiten, 36 Beiträge, 32 Abbildungen
ISBN 3-930454-60-2, 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
2005

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

2005
MÜNSTER
RHEMA

Inhalt

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

I. Schauspielhaus Bochum

Marcus Alexander Schäfer

Peer ist Jedermann <i>oder</i> Die Frage nach dem Theater Henrik Ibsens <i>Peer Gynt</i> inszeniert am Schauspielhaus Bochum von Jürgen Gosch und am Düsseldorfer Schauspielhaus von Michael Simon	13
---	----

Judith Debbeler

Die Kunst der klugen Zurückhaltung Marlin de Haan inszeniert Lessings <i>Philotas</i> im Theater unter Tage	22
--	----

Jürgen Grimm

Alceste auf Party Matthias Hartmann verabschiedet sich mit einer spektakulären Inszenierung von Molières <i>Menschenfeind</i>	29
---	----

Fabian Lettow

Der leere Himmel Ernst Stötzner inszeniert Einar Schleefs <i>Nietzsche-Trilogie</i> in den Kammerspielen	37
--	----

II. Theater Dortmund

Esther Alvers

Höllenspektakel im Himmel „Sternstunden des Expressionismus“	46
---	----

Anna-Sophia Buck

Der Himmel über Witebsk Michael Gruner serviert Wodka zum <i>Valentinstag</i>	55
--	----

Johanna Katrin Kassing

Pathetische Überhöhung und unterdrückte Gefühle Sybille Fabian inszeniert Becketts <i>Endspiel</i>	61
---	----

III. Schauspiel Essen

Ina Siemen

„Perception is reality?“

15 *Sekunden* von François Archambault als deutsche

Erstaufführung im Studio 69

Andrea Grewe

Erfolgreich auf Komik gesetzt

Jürgen Bosse verabschiedet sich mit Yasmina Rezas

Ein spanisches Stück 77

Christine Brückner

Schiller 2005

Schillers *Kabale und Liebe* in Essen, *Die Jungfrau von Orleans*

in Münster, *Die Räuber* in Köln 84

Sabine Reich

Stadt – Wald – Welt

Zwischen dem Ich und der Welt liegt die Stadt 95

IV. Düsseldorfer Schauspielhaus

Stephanie Winter

„Welcher Idiot hat behauptet, das Herz wäre nur ein Muskel ...“

Ein Produktionsbericht zu Mikołaj Grabowskis *Nacht*.

Slawo-germanisch-medizinische Tragikfarce 101

Seta-E. Guetsoyan

„Stich die Woyzecke tot!“

Thomas Bischoff inszeniert Georg Büchners *Woyzeck*

im Großen Haus 108

Hedda Heilburg

Erwachen aus dem Solipsismus

Krystian Lupa inszeniert *Solaris* nach Stanislaw Lem

im Kleinen Haus 115

Kim Stapelfeldt

Ernst ist heiter

Patrick Schlösser inszeniert *Ernst ist das Leben. Bunbury* von

Oscar Wilde in einer Neubearbeitung von Elfriede Jelinek als

deutsche Erstaufführung im Großen Haus 123

V. Schlosstheater Moers

Stefan Keim

Die Kunst des Vergessens

Antigone, Hamlet und Theater mit Demenzkranken –

Das Schlosstheater Moers verzahnt Bühne und Realität 130

VI. Theater an der Ruhr

Alexander Kerlin

Erinnerung an eine Revolution

Roberto Ciulli und Helmut Schäfer inszenieren *Dantons Tod*

von Georg Büchner 138

VII. Theater Oberhausen

Guido Hiß

Messer im Auge

Johannes Lepper inszeniert Gorkis *Kinder der Sonne* 146

Sonja Mersch

Wieviel Wahrheit verträgt ein Mensch?

Lore Stefanek inszeniert *Die Katze auf dem heißen Blechdach*

von Tennessee Williams 154

Meike Siegfried

„An welchem Theater spielen Sie?“

Johannes Lepper bringt Kafkas *Prozess* auf die Bühne 163

Jörg Albrecht

Bevor verdrängt wird, wird erst mal verengt

Ulrich Greb inszeniert *Arche Noah Projekt* im logport Duisburg-
Rheinhausen – Ein Außenprojekt des Theaters Oberhausen und des

Schlosstheaters Moers in Kooperation mit dem Theater Duisburg 171

VIII. Musik- und Tanztheater

Bernhard F. Loges

Traumspiel vom modernen Orpheus

Christof Loy analysiert Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*

an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf 178

Roland Alexander Ißler

Wer zuletzt lacht, hat die Nas' vorn ...

Verdis *Falstaff* inszeniert von Dietrich Hilsdorf im Essener

Aalto-Theater 187

Roland Alexander Ißler

Kreuzzug gegen Zeit und Schicksal

Detlev Glanerts Opernparabel *Der Spiegel des großen Kaisers*

nach der Novelle von Arnold Zweig am Musiktheater im Revier 195

IX. Figuren- und Objekttheater

Anke Meyer

Tod dem Textbuch

Lutz Großmann zeigt *Kasper tot. Schluss mit lustig?* beim

Studentischen Theaterfest in Bochum 203

X. Mülheimer Theatertage

Frederike Juliane Jacob

Reise ins Nichts

Lukas Bärfuss' *Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)* inszeniert von

Stephan Kimmig gewinnt die 30. Mülheimer Theatertage /

Stücke 2005 208

XI. Freies Theater

Ulrike Haß

Der Ort des Anderen

Die erste Spielzeit des Düsseldorfer Forums Freies Theater

unter der Leitung von Kathrin Tiedemann 215

Bettina Arndt, Jana von Choltitz, Robin Junicke, Gabriel Knobel und Britta Lühr Alarm Düsseldorf Shanghai <i>Showcase Beat Le Mot</i> im Forum Freies Theater Düsseldorf	220
Eva Böhmer Tanzszenen in der Waschkaue PACT Zollverein: Ein Konzept zur Kommunikation von Theorie und Praxis	229
Nikolaus Müller-Schöll Eine andere Wahrheit Forced Entertainment gastiert mit <i>Quizoola!</i> am Bochumer Schauspielhaus	235
Ulrike Haß und Tanja Kyri Eine ziemlich geniale Umgebung Das studentische Chortheaterprojekt WESTEND im Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr	242
Sebastian Kirsch Der Mann mit den traurigen Augen Alexander Kerlin und Fabian Lettow inszenieren <i>Wilde</i> – <i>Der Mann mit den traurigen Augen</i> von Händl Klaus im Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr	249
XII. RuhrTriennale	
Die Säule der Erinnerung Ein Interview mit Professor Dr. Jürgen Flimm, Intendant der RuhrTriennale	257
Rolf C. Hemke Frei flottierende Ideen Die RuhrTriennale im Jahre eins nach Mortier	266
XIII. Interregio	
Michael Andreas Medium Hot, Medium Cool, Medium Lau Mischformen zwischen Theater und Video in Bochum, Dortmund und Düsseldorf	269
Autorinnen und Autoren	277

Editorial

Dieses Jahrbuch ist fast so etwas wie ein Wendejahrbuch. In Nordrhein-Westfalen gingen die Landtagswahlen für die SPD verloren. Seitdem warten wir in einem drögen Sommertheater auf Neuwahlen in Deutschland, während eine bislang eher unscheinbare CDU immerhin die Rücknahme der Kürzungen im Kulturretat der alten Landesregierung ankündigt und sogar seine Verdoppelung erwägt. Rolf C. Hemke berichtet darüber.

Auch die Theaterszene des Landes ist in Bewegung geraten. In *Bochum* endet die Intendanz von Matthias Hartmann, dessen letzte Inszenierung in diesem Jahrbuch von Jürgen Grimm gewürdigt wird. Während die Tränen, die man dem scheidenden Bochumer Intendanten nachweint, nicht so groß ausfallen, wie er sich das vielleicht gewünscht haben mag, hat Elmar Goerden seine erste Spielzeit unter das Motto „Von hier aus“ gestellt. Es bleibt abzuwarten, was er damit meint.

In *Essen* geht die Intendanz von Jürgen Bosse zu Ende, dessen Theater sich durch deutsche Erstaufführungen angelsächsischer und französischer Autoren profiliert hat. Zugleich hat Bosse über Jahre ein Publikum an sein Haus gebunden, das im Hinblick auf sein Durchschnittsalter zu den ältesten in Deutschland gehört. Unter Anselm Weber wagt das Grillo einen vielversprechenden Neuanfang. Nicht nur Stadttheater steht auf dem Programm, sondern Stadt-Interventionen, gar eine Neuerfindung der Stadt. Sabine Reich schreibt darüber in diesem Jahrbuch.

In *Düsseldorf* ist die erste Spielzeit des Forums Freies Theater unter der Leitung von Kathrin Tiedemann zu Ende gegangen. Ulrike Haß berichtet darüber. Eva Böhmer stellt das Choreographische Zentrum PACT Zollverein in *Essen* vor; seine Produktionen werden in Zukunft unsere stärkere Beachtung finden. Dasselbe gilt für den Ringlokschuppen in *Mülheim an der Ruhr*, der sich unter der Leitung von Holger Bergmann in der vergangenen Spielzeit auch für interessante studentische Produktionen geöffnet hat, dem Chorprojekt *Westend* und *Wilde* von Händl Klaus, über die wir ebenfalls berichten.

Last but not least: Die RuhrTriennale startet ihre erste Spielzeit unter der Intendanz von Jürgen Flimm Ende August. In einem Gespräch mit Guido Hiß und Nikolaus Müller-Schöll bescheinigt Flimm der „tollen“ Theater-

landschaft des Ruhrgebiets, „sehr fröhlich und sehr gut und sehr bunt“ zu sein – ein Eindruck, den *Theater über Tage* gerne bestätigen möchte, mit Blick auf die ausgewählten Inszenierungen aus Bochum, Dortmund, Düsseldorf, Essen, Mülheim, Oberhausen und mit Beiträgen zum hiesigen Musik- und Tanztheater, dem Figuren- und Objekttheater sowie den Mülheimer Theatertagen.

Die Herausgeber

Marcus Alexander Schäfer

Peer ist Jedermann *oder* Die Frage nach dem Theater

Henrik Ibsens *Peer Gynt* inszeniert am Schauspielhaus
Bochum von Jürgen Gosch und am Düsseldorfer
Schauspielhaus von Michael Simon

In den letzten Jahren hatten die Bühnen von Bochum und Düsseldorf wenig gemeinsam. Während Matthias Hartmann als regieführender Intendant am Schauspielhaus Bochum betont avantgardistisch erscheinen wollte, erstritt sich das Düsseldorfer Schauspielhaus mit zukunftsweisenden Regieleistungen einen hervorragenden Rang unter den Bühnen des Landes, wie es jüngste Kritikerbefragungen vielfach zu Tage gebracht haben. Dies zeigte auch die Einladung von Jürgen Goschs Inszenierung von Maxim Gorkis *Sommergästen* zum Berliner Theatertreffen 2003/04. Und jener Stammgast beim Theatertreffen richtete nun am Schauspielhaus in Bochum *Peer Gynt* ein, während sich am Rhein Michael Simon am selben Stoff versuchte. Das verhiess Spannung. Und keiner wurde enttäuscht, weder in Bochum noch in Düsseldorf.

Eine alte norwegische Geschichte vom modernen Menschen

Henrik Ibsen zeichnet Peer Gynt als Heimatlosen auf der Suche nach seiner eigenen Identität. Er wächst bei seiner verwitweten Mutter Aase in ärmlichen Verhältnissen auf, flüchtet sich mangels eigener Ziele und Möglichkeiten in die norwegische Sagenwelt. Er versteht nicht nur die Welt nicht, die Welt versteht auch ihn nicht. Bereits im ersten Akt verpasst er die Gelegenheit zur Hochzeit mit der reichen Bauerntochter Ingrid, entführt diese jedoch auf ihrer eigenen Hochzeitsfeier, um sie darauf erneut fallen zu lassen. Im zweiten Akt zieht Peer durchs Gebirge, begegnet den sagenhaften norwegischen Trollen und schwängert ausgerechnet die Königstochter. Angewidert

Judith Debbeler

Die Kunst der klugen Zurückhaltung

Marlin de Haan inszeniert Lessings *Philotas*
im Theater unter Tage

Es scheint so, als würde die Aufführung bereitwillig warten, bis die Zuschauer sich gesetzt und ihre Alltagsgespräche in Ruhe beendet haben. Im dunklen Bühnenraum liegt auf einer überdimensionalen samtbezogenen Bank ein vom beleuchteten Zuschauerraum aus nur schemenhaft erkennbares weißes Bündel gekauert. Man hört immer deutlicher pochende Pizzikato-Klänge und hohe akzentuierte Klaviertöne, die wie tastend und suchend im Dunkeln schweben. Dann öffnet sich der Bühnenraum visuell und klanglich wie ein Türspalt: Ein heller Lichtstrahl, ein lang gezogener Streicherton. Die Musik wächst weiter und nimmt tonale wie rhythmische Gestalt an. Das Bündel beginnt sich zu bewegen, nimmt ebenfalls Gestalt an, wird zu einem weiß gekleideten Jüngling, dessen Zerbrechlichkeit ihm ins Gesicht geschrieben steht. Er sucht nach Orientierung. Zunächst verwundert, dann fassungslos wird ihm klar, was mit ihm geschehen ist. Gefangen, und das gleich in der allerersten Schlacht, in die ihn auf eigenes Verlangen der Vater nach langem Betteln schickte, vor lauter Unbedacht und Übermut – welche Demütigung!

Was Marlin de Haan an der Philotas-Figur aus Lessings Einakter am meisten fasziniert, ist der enorme Druck, dem sich der junge Mann selber aussetzt. Als verwöhnter Prinz und Sohn eines kriegerisch aktiven und erfolgreichen Königs hat er ein monströses Geltungsproblem. Eben dieses treibt ihn in seine erste Schlacht, die er kaum erwarten kann und in der er seine Karriere als Held ruhmvoll beginnen will. Es ist für ihn die Gelegenheit, etwas ganz Großes zu landen, doch das geht gründlich in die Hose. Der Umschwung von kindlichem zu scheinbar erwachsenem Verhalten findet in dem Moment statt, wo Aridäus, König der feindlichen Seite und ein ehemaliger Freund seines Vaters, ihm von dem Plan erzählt, ihn gegen den eigenen, in fremde Gefangenschaft geratenen Sohn auszutauschen. Mit diesem „Geiselaustausch“ ist Philotas' Rettung greifbar nah. Ihm

Jürgen Grimm

Alceste auf Party

Matthias Hartmann verabschiedet sich mit einer spektakulären Inszenierung von Molières *Menschenfeind*

Im Theater herrscht Partystimmung. Schauspieler im Parkett winken und begrüßen Freunde auf den hinteren Reihen oder auf dem Rang. Andere schenken auf der Bühne Schampus aus und verteilen ihn ans Publikum. Der Schampus fließt flaschenweise. Auch Matthias Hartmann schaut vorbei und genehmigt sich ein Gläschen. Barfuß, die Sandaletten in der Hand, kämpft Catrin Striebeck sich vom hinteren Parkett halbsbrecherisch über die Stuhlreihen zur Bühne vor, die im rechten Winkel weit in den Zuschauerraum hereinragt. Ein Plattenspieler sorgt für heiße Rhythmen, und es ertönt immer das gleiche Lied; gefeiert wird Catrins Geburtstag. „Herzlichen Glückwunsch, Caty!“, steht in Kreideschrift an der Decke. Die Stimmung ist ausgelassen. Da erscheint im Zuschauerraum vorn links Alceste, herrscht die Zuschauer an, die ihm im Weg stehen, quetscht sich an der Bar und am Diskjockey vorbei, schlägt auf den Plattenspieler ein und hält den zu Catys Geburtstagsparty erschienenen Gästen eine Standpauke. Im Nu ergreifen alle die Flucht. Nur Philinte bleibt zurück und wird prompt das Opfer von Alcestes Misslaune. Fast unbemerkt hat Molières *Menschenfeind* begonnen. Im gleitenden Übergang hat Hartmann uns, seit wir den Zuschauerraum betreten haben, in seinen *Menschenfeind* geführt.

Kurz und bündig: Molières *Misanthrope* entkernt

Hartmanns Inszenierung geht mit Molières Vorlage sehr frei um. Alle deutschen Molière-Inszenierungen – wie auch etwa diejenige Shakespeares, Goldonis, Pirandellos usw. – sind Spiegel der Übersetzung, für die der jeweilige Regisseur sich entscheidet. Molières *Misanthrope*, 1666 uraufgeführt, ist in Deutschland eines der meistgespielten Stücke des Autors. 1742 von Viktoria Gottsched, der Frau Johann Christoph Gottscheds, erstmals ins Deutsche übersetzt, liegt es inzwischen in Dutzenden von Übersetzungen vor. Es scheint, als habe jede Epoche sich den *Menschenfeind* durch eine eigene,

Fabian Lettow

Der leere Himmel

Ernst Stötzner inszeniert Einar Schleefs
Nietzsche-Trilogie in den Kammerspielen

Die menschliche Existenz ist aufgespannt zwischen *Geburt* und *Tod*, die sich der Sprache absolut entziehen. Am Übergang, der von diesen Abgründen ins Leben führt und dem Menschen die Sprache eröffnet, steht eine Szene. Vor dem Eintritt in die Sprache spielt, so könnte man sagen, das Theater. Der französische Rechtshistoriker Pierre Legendre schreibt in einem Essay: „Es gibt für den Menschen, an seinem Anfang und seinem Ende, die Erde, aus der er geboren und in der er begraben wird. Und es gibt für ihn die anderen Menschen, alle anderen. Eine Gesellschaft ist weder eine Anhäufung von Gruppen, noch ein Strom von Individuen, sondern das Theater, in dem sich, auf tragische oder komische Weise, der Lebensgrund abspielt.“ Aus der Dunkelheit einer unsagbaren Leere kommt der Mensch auf die Welt und kehrt dorthin zurück, wenn er stirbt. An die Stelle dieser Leere, von der man nicht sprechen kann, müssen Szenen, Bilder oder Gesten treten, die das Leben und Sprechen des Menschen allererst ermöglichen. Sie inszenieren den Lebensgrund, der dem Menschen den Abgrund bewohnbar macht, und instituieren eine im wesentlichen an die Sprache gebundene symbolische Ordnung: eine Fiktion, die es dem Menschen erlaubt zu leben und zu sprechen. „Der Mensch braucht einen Grund zu leben“, schreibt Legendre. Die Konstruktion dieses Grundes, die „Fabrikation des abendländischen Menschen“, wie der Essay Legendres betitelt ist, ist vor allem sprachlich verfasst. Das Theater, das die symbolische Ordnung instituiert, führt den Menschen damit auch in die Sprache ein, die den Menschen von den Dingen und von sich selbst trennt. Die Sprache organisiert die symbolische Ordnung, sie ermöglicht das Sprechen des Menschen im Namen eines Gesetzes, das sich immer nur vermittelt in Szene setzt.

Die Figur des Vaters hat in diesem Zusammenhang die Aufgabe, den Sohn (*des einen und des anderen Geschlechts*, wie das römische Recht sagt) aus der Zweieinheit mit der Mutter zu lösen und ihn an die symbolische Ordnung zu binden, d. h. in die Gesellschaft und in die Sprache einzuführen.

Esther Alvers

Höllenspektakel im Himmel

„Sternstunden des Expressionismus“

Sechs schwarz gekleidete Männer stampfen dröhnend im Gleichschritt vorbei, ihre Gesichter sind rußgeschwärzt, in Sprechchören bellen sie Parolen. Eine grauhaarige Frau verkündet durch ihr Megaphon düstere Visionen. Daneben schweben tänzerisch sechs junge Frauen, behängt mit schwarzen Spitzenkleidchen, am Kopf ein Stirnband und eine Feder. Sie bewegen sich anmutig zu Jazzmusik, die immer wieder von dem Gebrüll der Männer übertönt wird.

Radikales und Leichtes stoßen hier im Foyer des Dortmunder Theaters aufeinander, Protest und Amusement, Untergang und Hoffnung. Mit den *Sternstunden des Expressionismus* rückt das Schauspielhaus Dortmund im Rahmen seines hundertjährigen Bestehens zwei Jahre nach dem *Fest der Romantik* eine Zeit in den Mittelpunkt, die von Visionen zwischen einer glückseligen Zukunft und einer gigantischen Apokalypse besessen war. Aus dieser künstlerisch chaotischen und produktiven Epoche holen die Dortmunder zehn Literaturproben hervor: Von Ernst Barlach über Georg Kaiser und Else Lasker-Schüler bis hin zu Georg Trakl und Gottfried Benn werden sowohl Dramen als auch lyrische Texte gespielt. Als Sinnbild für die Fruchtbarkeit der expressionistischen Epoche quillt das Schauspiel von den Bühnen bis ins Foyer: Sechs schwarze Männer, sechs schwarze Frauen, ein bisschen Jazzmusik und die salvenartigen Parolen reißen das Publikum schon vor Beginn der Vorstellungen ins expressionistische Gefühlschaos.

Die sonst so klar getrennten Bereiche für Zuschauer und Schauspieler werden im Dortmunder Schauspielhaus aufgehoben. Im Stil des Expressionismus verkleidete Typen bewegen sich durch Café und Foyer, berauschte Zuschauer irren über endlose Flure und Treppenhäuser zu den einzelnen Studiobühnen. Wer sich entschloss, den Dortmunder „Sternschnuppen“ des Expressionismus zu folgen, der konnte sich auf ein sinnliches Spektakel gefasst machen: Rund sechseinhalb Stunden schrille Schreie, exzessives Lachen, grelles Licht, bedrückende Dunkelheit, leichte Musik und skurrile Typen. Zu Beginn des Programms sehen alle Zuschauer gemeinsam

Anna-Sophia Buck

Der Himmel über Witebsk

Michael Gruner serviert Wodka zum *Valentinstag*

Der sibirische Dramatiker Iwan Wyrypajew, geboren 1974 in Irkutsk, kennt beides: das Leben und die Literatur. Dies zeigt sein Stück *Valentinstag*, das seit November 2004 als deutsche Erstaufführung im Studio des Dortmunder Theaters gespielt wird. Darin entpuppen sich die Gratwanderungen des (Liebes-)Lebens als einsames Traumtheater. Die Protagonisten sind sowohl mit den sehnsüchtigen Heldinnen und Helden aus Tschechows und Ibsens Stücken verwandt als auch mit den Frauen und Männern im Nachbarengang des Mehrfamilienhauses von nebenan. Sie sprechen literarisch von Literatur und betrinken sich dabei. *Valentinstag* ist auch eine Hommage an Michail Roschtschin, dem das Stück gewidmet ist. Sein Werk *Valentin und Valentina*, das zu den modernen russischen Klassikern zählt, ist im deutschsprachigen Raum eher unbekannt, obwohl Roschtschins Stoff bereits 1986 unter der Regie von Georgi Natanson verfilmt wurde und aus diesen Jahren in der DDR eine synchronisierte deutsche Fassung existiert.

Iwan Wyrypajew ist inzwischen durchaus bekannt als Dramatiker der internationalen zeitgenössischen Theaterszene. Er gewann renommierte Preise, unter anderem beim internationalen Theaterfestival in Torun, beim Festival Neues Drama in Moskau (beide Preise für sein Stück *Sauerstoff*) und in Deutschland den Zuschauerpreis beim Heidelberger Stückemarkt 2003 für *Valentinstag*.

Moskau und Dortmund

Der Regisseur Michael Gruner und sein Dramaturg Stefan Schroeder inszenieren *Valentinstag* ohne Vorhang und Barrieren zu den Zuschauerplätzen. Die Bühne (Peter Schulz) verzichtet auf Gassen. Es gibt drei Ein- und Ausgänge auf einer ebenen Spielfläche, die durch einen Kreidekreis auf dem Boden und eine minimalistische Licht-Installation eine räumliche Grenze markiert, die von den Schauspielern durchbrochen und überschritten, aber auch immer wieder aufgesucht wird. Eine Kreidekreis-Probe findet hier

Johanna Katrin Kassing

Pathetische Überhöhung und unterdrückte Gefühle

Sybille Fabian inszeniert Becketts *Endspiel*

Das Absurde Theater stieß in seiner Entstehungszeit in den fünfziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts auf völliges Unverständnis und harte Kritik. Dies war nicht verwunderlich, stellen doch die Werke Samuel Becketts und anderer Autoren einen gezielten Bruch mit bürgerlichen Wertvorstellungen und theatralen Gepflogenheiten dar. Sie sind bestimmt vom Bewusstsein der Bedeutungslosigkeit der menschlichen Existenz in einer sinnlosen Welt und von der Unzulänglichkeit rationaler Anschauungen. Angesichts der Vergänglichkeit und Absurdität des Daseins zerfallen überkommene Gewissheiten und ein Gefühl der Angst und des Verlorenenseins entsteht. Auch sind die herkömmlichen dramaturgischen Gestaltungsmittel auf ein Minimum reduziert oder gar außer Kraft gesetzt. Um dem Theater des Absurden zum Erfolg zu verhelfen, bedurfte es damals des mutigen Engagements von avantgardistischen Pariser Theatern der *Rive Gauche* und von Regisseuren wie Roger Blin, der Becketts Werke *Warten auf Godot* (1953) und *Endspiel* (1957) uraufführte. Zum Charakteristikum aller Beckett-Inszenierungen sollte die bis ins kleinste Detail textgetreue Inszenierung werden. Beckett verlangte, dass seine schier endlosen Regieanweisungen aufs Genaueste Berücksichtigung fanden. Wie dies auszusehen habe, zeigte er paradigmatisch bei seiner Inszenierung von *Endspiel* am Berliner Schiller-Theater (1967). Jede Regieanweisung wurde umgesetzt, jede Redepause bis auf die Sekunde festgelegt und der Text der Inszenierung zur Eins-zu-Eins-Übertragung des dramatischen Textes.

Sybille Fabians Inszenierung von *Endspiel* auf der Dortmunder Studiobühne hingegen löst sich von der Beckettschen Forderung nach einer absolut werkgetreuen Aufführung und weist ganz im Sinne des Regietheaters einen freien Umgang mit der Textvorlage auf, der in dieser Weise wohl erst nach Becketts Tod 1989 möglich ist. Fabians Inszenierung ersinnt einen ganz anderen Beckett. Apokalyptische Grundstimmung, expressives Bewe-

Ina Siemen

„Perception is reality?“

15 Sekunden von François Archambault als deutsche Erstaufführung im Studio

Wieder einmal eine deutsche Erstaufführung in Essen. Nachdem Michel Vinavers *Livesendung* und Woody Allens *Riverside Drive*, die zwei anderen deutschen Erstaufführungen dieser Spielzeit am Schauspiel Essen, von Publikum und Kritik mit eher mäßiger Begeisterung aufgenommen wurden, erwies sich *15 Sekunden* von François Archambault laut Presse als wahrer „Glücksfall“. Hierzulande weitgehend unbekannt, genießt der 1968 geborene Québecer in Kanada wegen seines ironischen Stils und der Alltagsnähe seiner Stücke längst den Ruf, einer der ersten Satiriker seiner Generation zu sein. *15 Sekunden* fällt dabei ein wenig aus dem Rahmen, denn die Hauptrolle des behinderten Mathieu bei der Erstsinszenierung in Montreal spielte – ab 1997 vier Jahre lang – der Zerebralparetiker Dave Richer, der aufgrund von Sauerstoffmangel während seiner Geburt selbst spastisch gelähmt und sprachgestört ist. Wie kommt ein Autor dazu, ein Stück über und für einen Zerebralparetiker zu schreiben? Aus persönlichen Motiven, sollte man meinen. Doch François Archambault hatte keinerlei Bezug zu behinderten Menschen, bis er von dem befreundeten Regisseur Michel Laprise angesprochen wurde, und ließ sich anfangs nur widerwillig auf dieses Projekt ein. Aus zahlreichen Treffen und Gesprächen mit Dave Richer ist schließlich *15 Sekunden* entstanden, das sich an Richers Persönlichkeit, seinen Einstellungen und Alltagserfahrungen inspiriert, als Ganzes jedoch fiktiv ist. Das Ergebnis ist nicht etwa ein Betroffenheit hervorrufendes Problemstück. Vielmehr schafft Archambault in 24 schlaglichtartigen, locker miteinander verbundenen Sequenzen eine witzig-ironische, mitunter auch nachdenklich stimmende Bestandsaufnahme der heutigen Generation der Dreißigjährigen aus unterschiedlichen Perspektiven.

Die Handlung ist einfach und schnell erzählt: Die Brüder Claude und Mathieu wohnen zusammen. Claude, diplomiert, aber arbeitslos, wechselt ständig seine Liebschaften. Mathieu sitzt im Rollstuhl, kommt aber ganz gut

Andrea Grewe

Erfolgreich auf Komik gesetzt

Jürgen Bosse verabschiedet sich mit
Yasmina Rezas *Ein spanisches Stück*

Die letzte Inszenierung, die Jürgen Bosse am Ende seiner erfolgreichen dreizehnjährigen Intendanz am Essener Grillo-Theater herausgebracht hat, galt noch einmal dem zeitgenössischen französischen Drama, dem das Essener Theater unter seiner Leitung besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat. Dabei wurden Entdeckungen gemacht wie die der mittlerweile auch als Romanautorin in Deutschland bekannten Véronique Olmi, des in Frankreich inzwischen mehrfach preisgekrönten Laurent Gaudé oder des jungen kanadischen Dramatikers François Archambault. Aber auch ein ‚moderner Klassiker‘ wie Michel Vinaver wurde wiederentdeckt. Einige dieser neuen französischen Autoren wurden mehrfach präsentiert: so Bernard-Marie Koltès, vor allem aber Yasmina Reza, die nachgerade zu einer Essener Hausautorin geworden ist. Nach den erfolgreichen Inszenierungen von *Kunst* und *Drei Mal Leben* nimmt es daher nicht wunder, dass sich Jürgen Bosse für seine letzte Regiearbeit in Essen ausgerechnet Rezas neuesten Theatertext, *Ein spanisches Stück*, ausgesucht hat, der in bewährter Manier Unterhaltsamkeit mit Ernsthaftigkeit mischt. Durch die gleichzeitige Wiederaufnahme von „*Kunst*“ und *Drei Mal Leben* ergab sich für das Essener Publikum nicht nur die Chance, noch einmal in einer Art Retrospektive die Highlights dieser Autorin zu sehen – eine weidlich genutzte Möglichkeit in Essen, wo es mittlerweile zahlreiche Reza-Fans gibt; durch die Zusammenschau der drei Stücke, die sie wie eine Trilogie erscheinen lassen, wurden auch zentrale Themen und typische Techniken der Autorin in besonderer Weise sichtbar.

(Bulgarisches) Stück im (Spanischen) Stück

Yasmina Rezas neuestes Drama, dessen Überschrift, *Ein spanisches Stück*, eher an einen Untertitel oder eine Gattungsbezeichnung erinnert als an einen ‚richtigen Titel‘ besteht aus 28 Einheiten. Diese ohne Pause zu spielenden

Christine Brückner

Schiller 2005

Schillers *Kabale und Liebe* in Essen,
Die Jungfrau von Orleans in Münster,
Die Räuber in Köln

Es ist das große Schiller-Jahr. Biographien und Hörbücher erscheinen, Herausgeber bringen ihre Werkausgaben auf den neuesten Stand, und auch in Fernsehen und Zeitung ‚schillert‘ es gewaltig. Die *Zeit* gibt gar einen dreizehn Seiten umfassenden Sonderteil heraus und beleuchtet in zahlreichen Beiträgen jeden Winkel des Lebens und Schaffens von Friedrich Schiller. Einhelliger Tenor: Der scheinbar so verstaubte Schiller und sein Werk zwischen Natur und Vernunft, Neigung und Pflicht, Notwendigkeit und Freiheit sind hochaktuell: Viele gesellschaftliche Debatten der jüngeren Vergangenheit, etwa diejenige um die Bildung, griffen Gedanken Schillers in verschiedenster Hinsicht auf.

„Ich kann von dem Burschen nicht lassen“, sagt Andrea Breth, die 2006 den *Wallenstein* am Wiener Burgtheater herausbringen will. „Man beschäftigt sich ja mindestens einmal am Tag mit der Macht und der Ohnmacht anderer Menschen. [Schiller gibt] mir darüber genauer Auskunft als die meisten Dramatiker von heute.“ Umso verwunderlicher, dass Schiller zumindest in dieser Spielzeit auf den Bühnen in Nordrhein-Westfalen, im Vergleich etwa zu Tschechow oder Büchner, relativ selten gespielt wird. Essen bringt *Kabale und Liebe* auf die Bühne; Münster inszeniert *Die Jungfrau von Orleans*, Bonn und Düsseldorf nehmen sie aus der letzten Spielzeit wieder auf; Köln gibt *Die Räuber*; Aachen den *Don Karlos*. Völlig in Vergessenheit geraten scheinen etwa *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, *Die Braut von Messina* und *Wilhelm Tell*, von dem Fragment *Demetrius* ganz zu schweigen. Gewiss, Schiller, der Idealist, der Weltverbesserer, der Moralist hatte neben Goethe zumeist einen schweren Stand. Sind uns die Inhalte seiner Stücke heute zu schwer zugänglich? Sind seine Stücke aufgrund der benötigten Anzahl der Schauspieler schlichtweg nicht aufzuführen? Die

Sabine Reich

Stadt – Wald – Welt

Zwischen dem Ich und der Welt liegt die Stadt

Was wäre, wenn wir einfach erklärten, es gäbe überhaupt keine Krise – wenn wir unser Verhältnis zur Stadt völlig neu definierten und uns nicht mehr als ihre Herren betrachteten, sondern einfach als ihre loyalen Bewohner und Unterstützer? Die Stadt ist alles, was wir haben, mehr als jemals zuvor.

Rem Koolhaas

DAS HIER! DAS HIER IST NICHT MEHR ORTSGEBUNDEN! DIESES SCHEISS-UNTERNEHMEN! Diese SCHEISS-AUSBEUTUNG IST NICHT ORTSGEBUNDEN. Diese terroristischen Konzerne agieren ortsungebunden. Und jetzt such die Scheisse mal.

René Pollesch

Das Schauspiel Essen unter der Intendanz von Anselm Weber plant Interventionen – „Stadt-Interventionen“. Es begnügt sich nicht damit, Stadt-Theater zu sein, sondern will hinein in die Stadt, in die Orte und Stadtteile. Sebastian Nübling nistet sich im Café „Heimliche Liebe“ ein, und im ehemaligen Kindergarten von Katernberg arbeitet der Autor und Regisseur Nuran Calis mit Jugendlichen an *Homestories*, einem Stück über Heimat in Katernberg oder Istanbul, das im Schauspiel Essen auf die Bühne kommt. Zusammen mit dem Bühnenbildner Bert Neumann und dem Theaterkollektiv Schauspielplatz International wird der verschwundene Stadtteil Segeroth in einer installierten Kulissenstadt zu neuem Leben erweckt – gleich neben IKEA und dem Arbeitsamt. Damit praktiziert das Schauspiel Essen eine Kunstform zwischen Inszenierung und Installation, Performance und Sozialarbeit, die sich offensichtlich mit den äußeren, realen Bedingungen der Stadt anlegt. Die Reibung kommt von außen. Das Theater interveniert und wird interveniert von dem, was draußen passiert.

In den künstlerischen Produktionen und den theoretischen Diskussionen der Stadt-Interventionen geht es weder um einen theaterinternen Diskurs

Stephanie Winter

„Welcher Idiot hat behauptet, das Herz wäre nur ein Muskel ...“

Ein Produktionsbericht zu Mikołaj Grabowskis
Nacht. Slawo-germanisch-medizinische Tragikfarce

„Nie mogli w to uwierzyć. – Sie konnten es nicht glauben.“, lautet ein Satz in dem Stück *Nacht/Noc* von Andrzej Stasiuk. So ergeht es nicht nur den jungen polnischen Frauen im Stück, als sie vernehmen, dass einer der polnischen Autodiebe einen deutschen Juwelier erschossen hat. Nicht glauben konnten es auch alle Beteiligten dieser Produktion am Düsseldorfer Schauspielhaus, nachdem der mühevollen Weg zur Uraufführung des ersten Theaterstückes des polnischen Autors geschafft war. Es war vollbracht, und die Arbeit avancierte unerwartet zu einem großen Erfolg: Nach der Uraufführung am 8. Januar 2005 am Düsseldorfer Schauspielhaus und der darauffolgenden Premiere am 3. Februar 2005 am Stry Teatr in Krakau trafen sich Feuilletonisten beider Länder in ihren Lobeshymnen. So schrieb beispielsweise die *Rheinische Post*: „Ein zweisprachig famoses Ensemble in konzentrierter Leichtigkeit (...) und wunderbarem Spiel.“ Die polnische *Gazeta Wyborcza* konstatierte: „Der Text, den der Schriftsteller im Auftrag des Düsseldorfer Schauspielhauses geschrieben hat, verbindet die beiden Nationen klüger als die Europäische Union.“ Nicht nur das: Die Produktion *Nacht* wurde zum NRW-Theatertreffen 2005 in Dortmund eingeladen und erhielt dort den Publikumspreis. Zudem wird sie zu Gast sein beim U.T.E.-Festival 2005 in Rom, beim Festival *baz@rt.de/ch* 2005 in Krakau und beim Kulturaustausch NRW/Helsinki – was für eine Bilanz! Kurz nach der Uraufführung und dem Stückabdruck in *Theater heute* fragten andere Theater und Regisseure nach den Aufführungsrechten. Und last but not least wurde *Nacht* in der Kritikerumfrage von *theater pur* als wichtigstes ausländisches Stück der Saison 2004/2005 benannt.

Seta-E. Guetsoyan

„Stich die Woyzecke tot!“

Thomas Bischoff inszeniert Georg Büchners
Woyzeck im Großen Haus

Zu Beginn marschieren Soldaten auf die Bühne, unter ihnen Woyzeck. Ihr donnerndes Aufstampfen wird durch das rhythmische und eindringlich wiederholte Rufen des Namens „Marie“ verstärkt. In der Mitte der Bühne angekommen, tritt der Anführer der Einheit hervor, bewegt sich zur Bühnenrückwand und fordert seine Truppe auf, hinter ihm her wieder zurückzumarschieren. Woyzeck, der sich hinter dem Ersten Unteroffizier befand, tritt aus der Gemeinschaft der Soldaten hervor. Die Einheit marschiert ab. Woyzeck bleibt allein zurück. Er kniet sich an eine Wasserfläche, die sich am Bühnenrand außerhalb der Drehbühne befindet. Eine alte Frau (Großmutter) gesellt sich zu Woyzeck und beginnt, eindringlich und beschwörend, ein Märchen zu erzählen:

Es war einmal ein armes Kind und hat kein Vater und keine Mutter, war alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es is hingangen und hat gesucht Tag und Nacht. Und weil auf der Erde niemand mehr war, wollt's in Himmel gehen und der Mond guckt es so freundlich an; und wie es endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz. Und da is es zur Sonn gangen, und wie es zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonnenblum. Und wie's zu den Sternen kam, warens kleine goldne Mücken, die waren angesteckt, wie der Neuntöter sie auf die Schlehen steckt. Und wie's wieder auf die Erde wollt, war die Erde ein umgestürzter Hafen. Und es war ganz allein, und da hat sich's hingesetzt und geweint, und da sitzt es noch und is ganz allein.

Dieses Märchen verweist auf zwei tragende Momente der Woyzeck-Tragödie. Zum einen lässt sie sich auf das Schicksal der historischen Figur des Johann Christian Woyzeck beziehen, dessen Leben der Momentaufnahme eines Massenschicksals im frühen 19. Jahrhundert gleicht. Schon als Kind verwaist, ist er früh auf sich allein gestellt. Sein Leben wird zu einem ständigen Überlebenskampf zwischen Gelegenheitsarbeiten, wechselnden Schlafstellen, Militärdienst in unterschiedlichen Armeen, Obdachlosigkeit

Hedda Heilburg

Erwachen aus dem Solipsismus

Krystian Lupa inszeniert *Solaris* nach
Stanislaw Lem im Kleinen Haus

Der Roman *Solaris* (1961) von Stanislaw Lem stellt eine existentielle philosophische Frage auf zwei Ebenen: Wie kann man jemandem wirklich begegnen, ohne sich selbst zu kennen bzw. braucht man zur Selbsterkenntnis ein Gegenüber? Und wie kann sich eine solche Begegnung menschlich gestalten, wenn sie nach Lem „nicht auf menschliche Konzepte, Ideen oder Vorstellungen reduziert werden“ kann? Die doppelte Begegnung mit dem Fremden verlegt Lem in die Forschungsstation Solaris, die um einen weit entfernten Ozeanplaneten kreist, an dessen Geheimnissen sich schon Generationen von Forschern die Zähne ausgebissen haben. Der aktuellen Besatzung der Station werden vom lebenden Ozean seltsame „Gäste“ geschickt – bezeichnenderweise im Schlaf! Diese Gäste stehen nach Lem mit dem „verborgenen Geheimnis“, dem Unbewussten des individuellen Menschen, in Verbindung, mit seinen Erinnerungen, seinem Gewissen, seiner Schuld. Als Produkte des Ozeans erweisen sie sich zugleich als Geschöpfe einer undurchdringlichen außermenschlichen Intelligenz. Lem konfrontiert seine Leser mit einem Berg von Fakten, Situationen und Interaktionsfragmenten, welche nur zum Teil nach bekannten Mustern erklärt werden können. Getarnt als Science-Fiction-Roman, liefert das Buch im Kern ein Traktat über die Grenzen der menschlichen Erkenntnisfähigkeit.

Krystian Lupa, der auch die Bühne gestaltet hat, fokussiert in seiner Inszenierung auf die Beziehungen zwischen den Insassen der Forschungsstation, die aus der offiziellen wissenschaftlichen Besatzung und ihren ungebetenen Gästen besteht. Die Wissenschaftler Kelvin, Sartorius und Snaut versuchen jeder auf individuelle Weise, mit ihrem persönlichen Gast umzugehen. Die Frage nach dem besonderen Charakter der fremdartigen ozeanischen Lebensform wird dadurch vordergründig zurückgenommen. Insofern aber alle menschlichen Beziehungen und Nöte auf der Station durch menschliches Eingreifen verursacht wurden, bleibt sie dennoch, gleichsam

Kim Stapelfeldt

Ernst ist heiter

Patrick Schlösser inszeniert *Ernst ist das Leben*.
Bunbury von Oscar Wilde in einer Neubearbeitung
von Elfriede Jelinek als deutsche Erstaufführung
im Großen Haus

Ernst ist das Leben. Heiter ist die Kunst.

Friedrich Schiller

Mein Vater heißt Hans Wilhelm Ernst und mein Großvater Otto Ernst. Ich heiße nicht Ernst. Ich heiße Kim (mein Vater war ein Rebell). Immerhin ist Ernst ein traditionsreicher Name in meiner Familie. Falls ich mich also einmal in Ernst umbenennen lassen wollte, hätte ich gegenüber dem Standesamt ein gutes Argument. Karl würde ich aber nie heißen wollen. Mit Karl beginnt Patrick Schlössers Inszenierung von Oscar Wildes *Ernst ist das Leben. Bunbury*: „Karl zieht an Karl vorbei, doch Karl ist Karl, und so ist klar, Karl wird Karl, war Karl, und Karl wird, als der Karl, ein Karl immer Karl bleiben ...“ Diese einleitende Deklamation von Jörg Pose ist ein grandios improvisiertes Sprachspiel. Es wirkt wie eine auf wenige Minuten gekürzte Nacherzählung eines Fußballspiels, bei dem alle 22 Spieler Karl Karl heißen. Zugleich ist es eine Ouvertüre der folgenden zweieinhalb Stunden, in denen es um Sprachspiele, -witze und -verrenkungen gehen wird.

Den Ernstfall bunburysieren

The Importance of Being Earnest. A Trivial Comedy for Serious People wird in der Literatur gern mit Superlativen umstellt. Der Klappentext der Reclam-Ausgabe nennt es Wildes „berühmtestes und meistgespieltes Theaterstück“. Karl Ruppel bezeichnet es in *Reclams Schauspielführer* als das amüsanteste. Es enthalte die „witzigsten und spritzigsten“ Einfälle Wildescher „Gesellschaftscharikatur“. Doch inhaltlich sei das Stück kaum mehr als ein „Studentenulk, ein Jux“, dessen tieferer Sinn, „wenn es denn überhaupt einen gibt“, wohl darin liege zu zeigen, „wie substanzlos eine Gesellschaft ist, die

Stefan Keim

Die Kunst des Vergessens

Antigone, Hamlet und Theater mit Demenzkranken – Das Schlosstheater Moers verzahnt Bühne und Realität

„Glücklich ist, wer vergisst, was nicht mehr zu ändern ist.“ Der Ohrwurm aus der Operette könnte das Motto der Moerser Spielzeit sein. Wer nicht vergisst, sondern nachbohrt, hinter Oberflächen und Masken schaut, die Selbstgefälligkeit der Mächtigen stört, dem ist kein Walzerglück vergönnt. Von solchen Menschen erzählten die Schlosstheatermacher in der vergangenen Spielzeit. Und sie entwickelten Bilder des selbstvergessenen Glücks, in einem Theaterprojekt mit dementen Menschen.

Antigone – Im Teufelskreis des Hasses

Zwei tote Brüder, das sieht Antigone. Ein toter Held, ein toter Feind, das ist die Sicht des thebanischen Königs Kreon. Die persönliche und die politische Perspektive im unversöhnlichen Widerstreit zeigt Sophokles in seiner Tragödie *Antigone*. Und er führt vor, dass eine Ideologie, die ins Abstrakte greift und den Menschen aus dem Blick verliert, als Tyrannei enden muss. Denn Antigone eröffnet in ihrem nur scheinbar privaten Anspruch auf Trauer um beide Brüder eine politische Option. Ihre Tränen könnten sich zu Sand in der Maschinerie der Vernichtung verwandeln, den Teufelskreis des Hasses und der Rache durchbrechen. Am Grab der beiden Toten könnte eine Gesellschaft wieder zusammenfinden.

Wie viele Stücke von Sophokles gehört die *Antigone* zu den aktuellsten Stoffen, die das Theater überhaupt spielen kann. (Es gibt zum Beispiel kaum ein besseres Lehrstück über Macht und Demokratie als *König Ödipus*.) Der gedankliche Weg vom Umgang mit den beiden Leichnamen zum Nahost-Konflikt ist so kurz, dass es keiner großen Deutungsgeste bedarf, um ihn nachvollziehen zu können. Ulrich Greb entwickelt ein grandios-präzises Zeichenspiel aus Masken, die perfekt zur antiken Tragödie und der Inszenierung eines riesigen Raumes passen. Das kleine Schlosstheater hat in der vergan-

Alexander Kerlin

Erinnerung an eine Revolution

Roberto Ciulli und Helmut Schäfer inszenieren

Dantons Tod von Georg Büchner

Die Bühne ist übersät mit welken Rosen und vergilbtem Zeitungspapier. Dazwischen, im Zentrum des Raumes, steht ein mobiler, bauwagengroßer Karren, der mit Lichterketten, Fresken und einer Miniaturorgel versehen ist. Er lässt an eine Gauklerbühne oder Kirmesbude denken, an einen Flügelaltar oder Pferdewagen. Überall verrotten Reste alter Jahrmarktsattraktionen. Ein Kettenkarussell, eine Schiffsschaukel, ein Hau-den-Lukas, ein Schaukelpferd. Im Hintergrund sind Campingmöbel aufgebaut, ein Tisch mit vier Stühlen. Linksseitig ist die Bühne durch rote Lamellen verschlossen, ihnen gegenüber geben die Fenster des Mülheimer Theaters den Blick auf den Raffelbergpark frei. Wie ein Relikt aus einer lebendigen Vergangenheit mutet dieser Ort an, den der Bühnenbildner Graf-Edzard Habben für die Inszenierung geschaffen hat. Die ausgebleichenen Jahrmarktsattraktionen scheinen sich an Vergnügungen zu erinnern, die längst zu Ende gegangen sind. Dieser Raum hat sich von dem lossagen müssen, was er einmal gewesen ist. Man könnte sagen, er sei tot.

Einzelnein

Dantons Tod ist ein Stück über den Abschied, die Trennung, den Tod. Bereits der Titel setzt das Thema in aller Deutlichkeit, überschreibt das Drama mit jenem Ereignis, das doch als Katastrophe scheinbar erst am Schluss der Handlung geschehen wird. Das Stück ist eingerahmt durch die Ankündigung des Todes im Titel und den Tod Dantons und seiner Mitstreiter am Ende des vierten Aktes. Ihm gilt das Drama. Er ist über den gesamten Zeitraum, in dem wir etwas über das Stück wissen, als Grund der Figurenrede anwesend, er spricht sich ununterbrochen mit. Büchner dehnt ihn auf die Länge von vier Akten, auf die Dauer der Lektüre, der Aufführung. Bereits in der Eröffnungsszene scheint diese komplizierte Verzahnung von

Guido Hüb

Messer im Auge

Johannes Lepper inszeniert Gorkis *Kinder der Sonne*

Fünf Personen sitzen an der Rampe, starren durch enorme Schutzbrillen in den Himmel über dem Zuschauerraum und reden sich in Begeisterung. „Das Schöne erwärmt mein Herz wie die Sonne.“ Eine künstlerische Vision steigt auf. Ein Bild, auf dem „starke unerschütterliche Menschen mit stolzen unerschütterlichen Gesichtern (...) in sengender Sonne durch die Wüste ziehen“. Sie blicken dabei auf Bilder einer Atomexplosion, die auf einer Leinwand über den Köpfen der Zuschauer flackern. „Wenn alle Menschen das Schöne kennen und lieben lernen, dann wird das Schöne die Grundlage aller Moral (...).“ Gleißende Lichtimpulse durchzucken den Raum. „Nenn Dein Bild ‚Der Sonne entgegen‘.“ Auf einem zweiten Screen im Hintergrund kämpft sich ein Windjammer durch die Wüste des Meeres: „gelassen in die Ferne“.

1905

Es existieren Fotos, die einen eindrucksvollen Akt des Zuschauens dokumentieren, aufgenommen in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Atombomben-Testgebiet bei Los Alamos. Die Bilder zeigen verdiente Offiziere, ausgestattet mit Schutzbrillen, denen es gestattet wurde, sich am Augenschein der nuklearen Sensation zu ergötzen. Die davon inspirierte Verknüpfung von künstlerischer Vision und atomarer Vernichtung spielt im Jahre 2004 im Theater Oberhausen. Die *Kinder der Sonne* sind fast hundert Jahre älter. Gorki schrieb das Stück 1905 in Festungshaft, die ihm seine leidenschaftliche publizistische Parteinahme für die erste russische Revolution eingebracht hatte. Das Stück folgte auf *Nachtasyl* und *Sommergäste*, wobei es die vormals skizzierten Lebenslügen von ganz unten und aus der bürgerlichen Höhe der Gesellschaft in eine Art Entführung bringt. Das Konstruktionsprinzip der geschlossenen Zelle des *Nachtasyls* wird hier in den bourgeoisen Kontext transferiert. Im Landhaus eines Experimentalchemikers tobt sich die Götterdämmerung der Intelligenzija aus, eingebunden

Sonja Mersch

Wieviel Wahrheit verträgt ein Mensch?

Lore Stefanek inszeniert *Die Katze auf dem heißen Blechdach* von Tennessee Williams

*Taktiererei ist das System, in dem wir leben.
Schnaps ist der eine Ausweg, und der Tod ist der andere ...*

Brick in *Die Katze auf dem heißen Blechdach*

Sie sind es gewohnt, einander nach Strich und Faden zu betrügen und sich selbst etwas vorzumachen. Sie leiden an ihren Lebenslügen, doch die Wahrheit können sie nicht ertragen. Das kennzeichnet die Figuren in Tennessee Williams' Stück *Die Katze auf dem heißen Blechdach*, das 1955 unter dem Titel *Cat on a Hot Tin Roof* am Broadway uraufgeführt wurde und dem amerikanischen Dramatiker (1911–1983) zum zweiten Mal den Pulitzerpreis einbrachte. Es wurde 1958 mit Elizabeth Taylor und Paul Newman verfilmt und auch an deutschen Theaterbühnen hin und wieder aufgeführt.

Zeitweise von den Spielplänen verbannt, erfreut sich *Die Katze auf dem heißen Blechdach* derzeit großer Beliebtheit. Christiane Paulhofer inszenierte es am Schauspielhaus Hannover, in Schweinfurt brachte Celino Bleiweiss das Drama wieder auf die Bühne, nachdem es dort vor 16 Jahren zuletzt aufgeführt worden war. Auch in Wien steht das Stück in dieser Spielzeit auf dem Spielplan, inszeniert von Andrea Breth. Zeitgleich feierte *Die Katze auf dem heißen Blechdach* in Wuppertal und Wiesbaden Premiere. Das mag an einer bestimmten Aktualität des Stückes liegen, die als unter dem Druck der überragenden Verfilmung in den 1950er Jahren vielleicht nicht immer erkannt wurde. Zwar stecken in der Vorlage zahlreiche Anspielungen auf Homosexualität, zu der sich Tennessee Williams offen bekannt haben soll. Doch *Die Katze auf dem heißen Blechdach* ist mehr als eine gesellschaftskritische Studie über Homosexualität. Eine Familie, die an ihrem millionenschweren Reichtum krank wird und der jegliche Aufrichtigkeit und Intimität verloren gegangen ist, steht im Zentrum des Stückes. Die einzelnen Figuren verstricken sich in ein Netz aus Lebenslügen, die nicht mehr auflösbar sind

Meike Siegfried

„An welchem Theater spielen Sie?“

Johannes Lepper bringt Kafkas *Prozess* auf die Bühne

In den Jahren 1914/15 schreibt Franz Kafka ein Romanfragment, das folgenden Fall erzählt: Am Morgen seines dreißigsten Geburtstags wird Josef K. im Bett verhaftet. Ein Jahr darauf richtet ihn ein Fleischermesser in der Brust. Seine Schuld hat er nie erfahren, seinen Richter nicht gesehen. Zwischen Festnahme und Tod liegt ein verstörender Prozess permanenter Fehldeutungen des undurchschaubaren ‚Gerichts‘. Die Verhaftung setzt den Helden nicht etwa hinter Gitter, vielmehr schicken ihn seine Wächter in ein Labyrinth ohne Ausgang, in eine Suche nach Sinn und Erkenntnis, an welcher K. schließlich scheitert, ohne weder sich selbst verstanden noch den anonymen Feind erkannt zu haben.

So wie der undurchsichtige Prozess die Selbstsicherheit der Hauptfigur untergräbt, fühlt sich auch der Leser des Romans auf schwankenden Boden gestellt. Gleichmaßen faszinierend wie provozierend entfaltet der rätselhafte Text eine magische Sogwirkung, so dass die beinahe unüberblickbare Flut der Interpretationen kaum verwundern kann. Das Eintauchen in die Fülle religiöser, psychoanalytischer und biographisch fundierter Deutungen lässt den orientierungssuchenden Rezipienten nicht weniger schwindeln als K. der ermüdende Irrweg auf den endlosen Gängen der Gerichtskanzleien.

Das Vorhaben, Josef K.s Untergang auf die Bühne zu bringen, birgt die Herausforderung, der hohen Komplexität der Vorlage gerecht zu werden. Indem der Protagonist Körper und Stimme erhält, könnte die szenische Umsetzung die Zuschauer den verstörenden Fall gleichsam *spüren* lassen. Tatsächlich legt die im Roman irritierende Verschränkung alltäglicher Strukturen mit absurd-traumhaften Situationen eine Theatralisierung durchaus nahe. Bis auf wenige Passagen fallen Erzählperspektive und Blickrichtung der Hauptfigur zusammen. Zudem fühlt sich K. nicht nur beständig verfolgt, sondern wird immer wieder von zahlreichen ‚Zuschauern‘ beobachtet, belästigt, belacht. Kafka selbst inszeniert ein fesselndes „Bewusstseinstheater“ (Gerhard Kurz), so dass kein auktorialer Erzähler der Bühnenfassung

Jörg Albrecht

Bevor verdrängt wird, wird erst mal verengt

Ulrich Greb inszeniert *Arche Noah Projekt*
im logport Duisburg-Rheinhausen

*Ein Außenprojekt des Theaters Oberhausen und des Schlosstheaters
Moers in Kooperation mit dem Theater Duisburg*

8,5 × 8 × 20 Fuß – so groß ist ein Container. Und das seit 1956, als Malcolm McLean ihn erfand, der Container bleibt seitdem seinen Maßen treu. Er ist das Symbol von serieller Produktion, millionenfach unterwegs, um 98 Prozent aller Waren zu transportieren, die auf dem Weg um die Welt sind. Wer könnte also Globalisierung besser vermessen als der Container? Die Moderne ist so groß wie ein Container. Und die Zukunft liegt auf dem Wasser. Wo auch sonst, wenn die Wasserpegel immer weiter steigen und die Flut nicht mehr die des Geldes oder der medialen Bilder ist, sondern eine real existierende und sich ausbreitende klimatische Katastrophe? Die Lösung besteht aus zwei Teilen, aus zwei Containerschiffen, die sich auf die größer werdenden Weltmeere begeben, mit den Besten der Besten an Bord. „Jeder hat eine Chance.“ Das ist die Geschichte der neuen Arche Noah.

Immobilie Radiosender und mobile Nester

Reihe o / Platz o, sagt die Eintrittskarte. Sind meine Chancen auf einen Platz im Containerschiff von Anfang an Null? Bin ich von vornherein ausgeschlossen? Ist meine Eintrittskarte keine Eintrittskarte? Zunächst einmal ist sie eine Fahrkarte. Und dann passt wieder alles: In einem Bus der Linie o beginnt die Reise zum logport. Mit dieser Route lenkt Ulrich Greb die Linie seiner Außenprojekte in eine neue Richtung. Bisher wählte Greb vor allem Orte, die mit der schwerindustriellen Vergangenheit dieser Region angefüllt waren, Kokereien oder Gasometer zum Beispiel. Der logport aber ist ein Ort, an dem erst jetzt etwas beginnt. „Silicon Valley der Verkehrsdienstleistungen“, wird er genannt. Am Hafen Rheinhausen gelegen, ist logport ein

Bernhard F. Loges

Traumspiel vom modernen Orpheus

Christof Loy analysiert Jacques Offenbachs
Hoffmanns Erzählungen an der
Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf

On est grand par l'amour et plus grand par les pleurs.
Chor der unsichtbaren Geister

Kaum ein Werk war in seiner Aufführungsgeschichte so vielen Metamorphosen unterworfen wie Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Nach ersten Plänen Offenbachs im Jahr 1876 und einer Umarbeitung entsprechend der Konventionen der Opéra-Comique sollte die Oper dort 1880 uraufgeführt werden. Doch der Komponist starb noch vor der Generalprobe und konnte sein Werk nicht mehr vollenden, nur die ersten drei Akte sind vollständig überliefert. Die nachfolgende Aufführungsgeschichte ist durch zahlreiche Rekonstruktionsansätze geprägt. Eine endgültige Fassung von *Hoffmanns Erzählungen* ist unmöglich, da Offenbachs Imprimatur fehlt, das er immer erst nach den Generalproben auszuhändigen pflegte. Regisseur Christof Loy einigte sich mit dem Dirigenten Baldo Podic an der Deutschen Oper am Rhein auf die Bühnenwirksame und dramaturgisch schlüssigste Fassung von Fritz Oeser. Im schlichten und doch verblüffend funktionalen Bühnenbild Herbert Murauers zeigt Loy eine in jeder Hinsicht überraschende Deutung von *Hoffmanns Erzählungen*.

Oper als Traumspiel

Hoffmanns Erzählungen folgen der Logik eines Traumes, in dem die drei klassischen Einheiten des Theaters – Zeit, Ort, Handlung – aufgehoben sind. Was Hoffmann erzählt, ist in Offenbachs Oper von einem doppelten Rahmen umgeben. In Luthers Weinkeller hört der Dichter im Delirium die unsichtbaren Geister des Alkohols, dem seine Muse entspringt. Diese allegorische Figur verknüpft die Akte durch ihre Präsenz. Sie erklärt, dass sie

Roland Alexander Ißler

Wer zuletzt lacht, hat die Nas' vorn ...

Verdis *Falstaff* inszeniert von Dietrich Hilsdorf
im Essener Aalto-Theater

*Nashörner sind RhinozEROSse,
ein Name, drin die Liebe steckt.
Sir John hat hier in dieser Posse
den Teil speziell für sich entdeckt. [...]
Das Nashorn ist ein sittsam Tier.
Es kann beileibe nicht dafür,
wenn man den Dickwanst ihm vergleicht,
der um die Bürgersfrauen streicht. [...]*

*Es ist schon schwierig, mit Terminen
diverse Damen zu bedienen,
zumal er auch den Riesenleib
– ein umfangreicher Zeitvertreib –
mit Speis und Trank am Leben hält,
damit er nicht vom Fleische fällt. [...]*

Signor Fontana

Auf den ersten Blick überblendet das strahlende Weiß des geräumigen Bürgerpalazzos beinahe die etwas zwielichtig wirkende Spelunke im linken Bühnendrittel. Doch es koexistiert beides nebeneinander in einer einzigen Welt; andeutungsweise räumt das Fehlen der ‚dritten Wand‘ sogar einen Blick in die Tageswirklichkeit der Operngäste und ihrer Stadt ein, etwa nach Kettwig oder Katernberg. Der Übergang mitten hinein in das Ruhrgebiet ist fließend, und folgerichtig befinden sich die Akteure beim Eintreffen der Zuschauer bereits auf der Bühne. So wenig wie in einem tatsächlichen Gasthaus lassen sie sich von den hinzukommenden Theaterbesuchern, mit denen sie sich unterschwellig zu einer Gesellschaft verbinden, beim Plaudern stören.

Diese ganz dezente Integration des Publikums tritt lange in den Gedanken hintergrund, bis Verdis kolossales Schlussfugen-Vermächtnis plötzlich umso hartnäckiger und unwiderrufflicher mit dem Finger darauf zeigt: Alle sind wir betrogen! „*Tutti gabbati!*“ Hier ist die Durchmischung der ‚Welten‘ längst vollzogen, die sich bereits vom ersten Augenblick an angebahnt hat. Wenn der *Falstaff* im Aalto-Theater am Schluss ‚die Nase vorn‘ hat, so nicht nur, weil er die Ohren verwöhnt und den Mund zum Lachen gebracht hat, sondern weil er zugleich die Augen öffnet.

Roland Alexander Ißler

Kreuzzug gegen Zeit und Schicksal

Detlev Glanerts Opernparabel *Der Spiegel des großen Kaisers* nach der Novelle von Arnold Zweig
am Musiktheater im Revier

*Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discernea alcuna cosa.
„Or discendiam qua giù nel cieco mondo“ ...*

Dante, *Inferno*, Canto IV, V. 7–13

Brillierte das Musiktheater im Revier in den vergangenen Jahren vor allem mit treffsicher ausgewählten Trouvaillen vergangener Jahrhunderte vom Barock bis zur Romantik, nimmt es sich mit Detlev Glanerts Oper *Der Spiegel des großen Kaisers* eines zeitgenössischen Werkes an, das es wahrlich in sich hat. Uraufgeführt am 23. November 1995 am Nationaltheater Mannheim unter Peter Theiler, dem jetzigen Generalintendanten des MiR Gelsenkirchen, kam das vielschichtige Bühnenwerk ferner 1997 am Theater Mönchengladbach/Krefeld zur Darstellung. Mit dem erneuten Aufgreifen des Zweiakters, das ihm einen festen Platz in der deutschen Operngeschichte sichert, beweist das Gelsenkirchener Haus wieder einmal feinfühlig sein Gespür für den Nerv der Zeit; die außerordentlichen Beifallsstürme der Theatergäste bezeugen dies und bestätigen die Künstler verdienstermaßen.

Der Blick in die Vergangenheit erschließt den Blick in die Zukunft

Der Komponist, der unter Mitwirkung von Ulfert Becker selbst als Librettist in Erscheinung tritt, legt seiner Opernparabel über die Vergeblichkeit menschlichen Strebens und Wirkens eine hochkarätige literarische Vorlage

Anke Meyer

Tod dem Textbuch

Lutz Großmann zeigt *Kasper tot. Schluss mit lustig?*
beim Studentischen Theaterfest in Bochum

Der Auftritt der Hauptfigur muss erst geprobt werden, denn das hochverehrte Publikum kennt sich womöglich nicht mehr aus oder ist gar renitent und mag nicht „ja!“ schreien, wenn die altbekannte Eingangsfrage gestellt wird: „Seid ihr alle da?“ Wie bitte? Kaspertheater auf einem ambitionierten studentischen Theaterfest? Das klingt ja fast wie Gummibärchen auf einem Zwiebelkuchen. Wird doch Kaspertheater oft als Synonym für überkommenes, häufig kommerzielles oder zweckgebundenes Kinder-Puppentheater benutzt. Vielleicht zu Unrecht. Doch der Werdegang der berühmt-berüchtigten komischen Figur ist selbst krumm und schief.

Kaspers Wurzeln liegen im italienischen Pulcinella-Spiel, und damit letztlich in der Commedia dell'Arte. Den Namen verdankt er dem Schauspieler Johann Laroche, der den Kasperl Larifari in der Nachfolge des Hanswurst als Lustige Figur des Wiener Volkstheaters etablierte. Weitreichende Instrumentalisierungen überdeckten im zwanzigsten Jahrhundert lange das subversive Potenzial des alten Jahrmarktkaspers, dessen ursprüngliches Repertoire mit Kindertheater und erzieherischen Zwecken wenig zu tun hatte. Als roter Kasper nützte er der Arbeiterbewegung. Bei den Nationalsozialisten geriet er im großen Stil zum Propagandaträger und Muntermacher an der Front. Als Verkehrs- und Gesundheitskasper wurde er seit den fünfziger Jahren ins Spiel gebracht, domestiziert und reduziert auf didaktische Kinderbelustigung. Die Stücktexte gründeten ursprünglich nicht auf literarischen Vorlagen, sondern bestanden aus tradierten Standardszenen, in denen, ähnlich wie bei Punch und Judy in England, Jan Klaassen in den Niederlanden und dem russischen Petruschka, derbe Konflikte schlagfertig und keineswegs politisch oder moralisch korrekt ausgetragen wurden. Dafür kamen drastischer Wortwitz, ein „Pritsche“ genannter gespaltener Holzstab oder auch diverse Bratpfannen zum Einsatz. Am Ende stand immer die Lösung: „Kasper überlebt und stirbt nicht.“

Frederike Juliane Jacob

Reise ins Nichts

Lukas Bärfuss' *Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)*

inszeniert von Stephan Kimmig gewinnt die

30. Mülheimer Theatertage / Stücke 2005

„Dann fährt dieser Bus überhaupt nicht nach Tschenstochau.“ Mit dieser Feststellung fängt alles an. Erikas Talfahrt in den Himmel. Erika glaubt. Aber sie sitzt im falschen Bus. Statt des Busses ins polnische Pilgerparadies Tschenstochau hat sie ausgerechnet Hermanns Bus erwischt und fährt nun schon die halbe Nacht von Hamburg aus gen Süden statt nach Polen. Buseigner und Fahrer Hermann, ein Barbar, hat eine Blase morbider Kurgäste geladen, die auf ihrer letzten Reise in ein alpines Kurhotel sind. Für Hermann ist Erika erstmal eine drogenabhängige Schwarzfahlerin. Erika indessen betet und beharrt, und weil Hermann, in seiner Banalität durchaus komisch, soviel religiöser Entschlossenheit nichts entgegenzusetzen hat, bricht er ihr beim inbrünstigen *Vater Unser* kurzerhand die Finger. So der Auftakt in Bärfuss' neuem Stück, dessen zentrale Frage: ‚Glaub ich das?‘ sich an der Reise dieser ‚verfluchten Heiligen‘ namens Erika entfaltet.

Da stehen sie nun, mitten in der Nacht, an irgendeiner Passautobahn. Dabei ist es für Erika von existentieller Bedeutung, am nächsten Morgen in Tschenstochau zu sein, denn immerhin ist es ein Befehl von ganz oben: „Ein Engel ist erschienen, er hat es mir laut und deutlich verkündet. Der Herr spricht: Geh nach Tschenstochau, zur schwarzen Madonna, am Tag der heiligen Sophie, oder es wird ein Unglück geschehen.“ In ihrem unbeirraren Glauben wird die Gläubige unter den Ungläubigen zum Skandal. Die Ungläubigen, das sind hier, neben Hermann, die, denen nicht mehr zu helfen ist und die dem Untergang geweiht sind: Morbide Kurgäste, die eine Busreise mit kollektiver Selbstmordfolge gebucht haben. Nach und nach klettern auch sie jetzt aus dem Bus und stellen sich vor. Da ist zuerst Jasmin, die Energische, die flotte Burn-Out-Frau von heute, die sagt, wo's lang geht. Als nächstes tritt die pseudospirituelle Dicke auf den Plan. Kurz sieht sie in Erika die Heil bringende Erlöserin. Das Ganze kippt schnell, als

Ulrike Haß

Der Ort des Anderen

Die erste Spielzeit des Düsseldorfer Forums Freies Theater unter der Leitung von Kathrin Tiedemann

„Was ist das für ein Ort?“, fragt Kathrin Tiedemann. Düsseldorf ist ein anderer Ort als Hamburg, als Berlin. Das Forum Freies Theater ist ein anderer Ort als Kampnagel oder das Festival reich&berühmt, das im Berliner Podewil über die Bühne geht. Dabei fragt sie jedoch, das wird schnell deutlich, wenn man ihr zuhört, nicht nach dem anderen Ort, weil sie von Berlin über Hamburg im Herbst 2004 nach Düsseldorf gekommen ist, das sie weniger kennt als Hamburg oder Berlin, oder weil sie hier ihre erste Spielzeit als Intendantin des FFT absolviert, das sie weniger kennt als Kampnagel oder das Podewil, sondern weil sie die andere Angelegenheit, das Andere dieser regionalen Andersheit interessiert. Sie interessiert sich, auf den Punkt gebracht, nicht für den anderen Ort, um es ihm recht zu machen, sondern für den „Ort des Anderen“, wie Jean-Luc Nancy kürzlich die Utopie nannte, die dem Theater möglich sei.

Das FFT ist eine 1990er-Jahre-Gründung voller Merkwürdigkeiten. Seine beiden Spielstätten sind denkbar unterschiedlich und liegen keineswegs nah beieinander. Das Junge Theater liegt in der dritten Etage des Wilhelm-Marx-Hauses, einem Klinkerbau aus den 1920er Jahren mit interessanten neusachlichen Proportionen, die jedoch inmitten der bunten Düsseldorfer Shoppingmeilen nahe des U-Bahnhofs Heinrich-Heine-Allee vollständig untergehen. Die Umgebung demütigt dieses Gebäude, lässt es äußerlich unscheinbar, hässlich und gestrig wirken. In den 1970er und 80er Jahren, die sich mit den Stichworten „Soziokultur“ und „Zielgruppenorientierung“ ausgerüstet hatten, um Kultur für alle zu machen, erinnerte man sich daran, dass es in diesem Haus ehemals eine Theaterspielstätte gab. Diese Erinnerung reichte aus – das Geheimnis des Elefantengedächtnisses verschwundener Theater! –, um das Bedürfnis reifen zu lassen, an dieser Stelle wieder ein Theater einzurichten. In der dritten Etage entstand das Juta, in dem jedoch fünfzehn Jahre nach dem soziokulturellen Aufbruch nur noch Kabarett stattfand.

Bettina Arndt, Jana von Choltitz, Robin Junicke,
Gabriel Knobel und Britta Lühr

Alarm Düsseldorf Shanghai

Showcase Beat Le Mot im Forum
Freies Theater Düsseldorf

Showcase Beat Le Mot wurde 1997 von vier ehemaligen Studenten der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen als „Band ohne Leader“ gegründet. Es gibt bei ihnen keine traditionelle Arbeitsteilung zwischen Regie, Dramaturgie, Schauspiel und Technik. Als „Mehrfachkünstler und Mehrfachdilettanten“ erschaffen sie neue Sichtweisen und eine charakteristische Ästhetik, die der Clubatmosphäre entspringt und die den Fehler, aber nicht die Ungenauigkeit riskiert. Die vier nicht klassisch ausgebildeten Darsteller arbeiten und spielen mit dem, was sie nicht können. Sie stehen dazu und versuchen zugleich, es so gut wie möglich zu tun. Sie bezeichnen ihre Arbeit als „Ideentheater“, für das „die Skills, die ausgestellt werden, nicht so wichtig sind“.

Es geht *Showcase Beat Le Mot* um das „ganz harte Hippie-Zeug“, um „Liebe, Hoffnung und Veränderung“, wobei sie ihre Selbstaussage jedoch nicht mit einem Zeigefinger oder einer Leseanleitung versehen, der zu entnehmen wäre, wie ernst es ihnen damit ist. Freundschaft sowohl innerhalb der Gruppe als auch im Umgang mit den Zuschauern ist das Grundgerüst ihrer Arbeit. Sie bildet die Basis für die Entstehung ihrer Ideen-Collagen und das gemeinsame Performen. Die Trennung zwischen Bühne und Zuschauererraum soll aufgehoben werden, um einen sowohl für die Zuschauer als auch für die Performer bewohnbaren Raum zu schaffen. Als positives Ergebnis verbuchen es *Showcase Beat Le Mot*, wenn das Publikum sich auf diese Atmosphäre einzulassen vermag, sich mitverantwortlich fühlt für den Abend, ein Gefühl hat für den richtigen Augenblick, um auf die Toilette zu gehen, keine Kippen auf dem Teppich austritt und kein Bier verschüttet. Sie setzen auf den gegenseitigen Respekt und befinden: „Das funktioniert auf 'ne Art.“

Eva Böhmer

Tanzszenen in der Waschkaue

PACT Zollverein: Ein Konzept zur Kommunikation von Theorie und Praxis

Mit einer unglaublichen Geschwindigkeit bewegt sich der Arm des Tänzers. Das Scheinwerferlicht verstärkt die maschinell wirkende Geschwindigkeit, die plötzlich abbricht. Der Arm verharrt in der Bewegung. Auch der Körper steht still. Die Spannung im Publikum bleibt ungebrochen. Der extreme Stillstand verweist, ob nun als Erinnerung oder als Vorläufer des Kommenden, auf Bewegung. Ein weiterer Tänzer betritt die Bühne. Die beiden Tänzer bewegen sich aufeinander zu, kommen sich sehr nah. Sie lassen sich wechselweise fallen und vom andern auffangen, ergänzen sich zu einem Tanzkörper. Unvermittelt geht für einen Augenblick das Licht aus. Die beiden Tänzer haben sich währenddessen voneinander gelöst. Jeder tanzt für sich. Ihre Konzentration scheint verschwunden, sie wirken ernüchert, desinteressiert. Das Publikum erlebt einen Sturz aus völliger Nähe in die Einsamkeit, den Unmut und das Gefühl, abgewiesen worden zu sein. Wieder geht das Licht für einen Augenblick aus. Erneut bilden die beiden Tänzer eine Einheit. Konzentriert, harmonisch und intim. Das Spiel geht weiter: Wie die Tänzer lässt sich auch das Publikum fallen und wird fallen gelassen.

Dancing – for me – is movement in time and space. Its possibilities are bound only by our two legs.

Merce Cunningham

Brasilianischer Tanz wird üblicherweise mit heißen Rhythmen, schönen Frauen und überbordendem Temperament in Verbindung gebracht. Wie verwirrend, wenn zwar all dies auf der Bühne präsentiert wird, aber doch ganz anders: Tänzer bewegen sich wie Automaten, gesteuert von anderen Tänzern. Werden diese abgelenkt, weil sie sich in einen wilden, herausfordernden Tanz mit wiederum anderen Tänzern einlassen, stürzen die Automaten-Tänzer zu Boden. Sie fallen so laut, dass man unwillkürlich einen Software-Fehler befürchtet. Aber sie stehen immer wieder auf – und fallen immer wieder hin. In einer anderen Szene dieses Tanzabends präsentiert

Nikolaus Müller-Schöll

Eine andere Wahrheit

Forced Entertainment gastiert mit *Quizoola!*
am Bochumer Schauspielhaus

Zu den subtilsten Einfällen im ansonsten wenig subtilen Horrorthriller *Das Schweigen der Lämmer* gehört das Spiel, das Hannibal Lector, der gerissene Kannibale hinter Gittern, mit der jungen Polizistin spielt, die von ihm Tipps für die Suche nach einem perversen Serienkiller zu ergattern sucht: Für jeden Hinweis des mit allen Wassern der Psychologie gewaschenen Kannibalen muss die Polizistin ein kleines Geheimnis aus ihrem Leben preisgeben. Was Hannibal Lector mit den für sich bedeutungslosen, für die Polizistin aber unendlich bedeutungsschwangeren Banalitäten anfangen wird, bleibt am Ende sein Geheimnis. Das Drehbuch lässt Polizistin und Zuschauer mit ihren Vermutungen darüber allein.

Die Geschichte kann als Emblem des Pakts gelesen werden, der heute den Zugang zur Öffentlichkeit regelt: Gib etwas von dir preis, und wir machen dich reich und berühmt – so lautet das unausgesprochene Motto jener an Hannibal Lector erinnernden Marktplätze des Medienzeitalters, die sich das Erbe der bürgerlichen Aufklärung heute teilen, der Talkshows, Container-Soaps und Klatschblätter. Nicht Unterhaltung, wie Alexander Kluge vor Jahren schrieb, sondern „Wahrheit“, das Versprechen, „Farbe zu bekennen“, alles zu enthüllen, ist das wertvollste „Fernsehgeld“. Was das laut Quotenzählung zahlreiche kannibalistische Publikum allerdings mit den „Wahrheiten“ anfängt, die über seinen Bildschirm flimmern, bleibt sein Geheimnis. Wahrscheinlich ist aber, dass in solch industrieller „Verwaltung subjektiver Gefühle mit regressiver Tendenz“ (R. Stollmann) auf der Strecke bleibt, was sich die klassischen Entwürfe der Aufklärung des 18. Jahrhunderts und ihre Fortschreibung in Theorien der Kommunikation von der Öffentlichkeit versprochen: Eine auf dem Weg öffentlicher Rede fortschreitende Emanzipation, der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit.

Die tägliche Erfahrung des Endes der Illusion bürgerlicher Öffentlichkeit im Klatsch der kannibalistischen Bewusstseinsindustrie legt nahe, nach den

Ulrike Haß und Tanja Kyri

Eine ziemlich geniale Umgebung

Das studentische Chortheaterprojekt WESTEND im Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr

Der Leiter des Ringlokschuppens, Holger Bergmann, versteht sich als ein „Ermöglicher“. Das knapp bemessene Jahresbudget erlaubt nur wenige Eigenproduktionen, und dennoch hält Holger Bergmann, ganz ähnlich wie Kathrin Tiedemann, daran fest, dass sie sein müssen, dass sie ein Haus mit Leben füllen, nach innen wie nach außen, und dass sie das wichtigste Element sind, um einen Ort wie den Ringlokschuppen, der, wie es in der Sprache der lokalen Kulturpolitiker heißt, mit der „kulturellen Versorgung“ eines Gebiets oder einer Stadt beauftragt ist, aus der Gefahr eines discolastigen Gemischtwarenladens herauszuhalten.

So gibt es zwar die Discos, wie etwa die monatliche Schwulen- und Lesbennacht, aber eben auch die großen, ambitionierten Eigenproduktionen oder Koproduktionen. Hier sind die in Zusammenarbeit mit dem Ars Electronica Festival in Linz entstehenden Tanz- und Medienperformances von Klaus Obermaier zu nennen, einem Komponisten und Medienkünstler, dessen international erfolgreiche Produktionen seit 2001 sämtlich in Kooperation mit dem Ringlokschuppen entstehen: So beispielsweise *D.A.V.E* (Obermaier, Chris Haring), *VIVISECTOR* (Obermaier, Haring), *OEDIPUS RELOADED* (Obermaier, Hannes Hellmann), *APPARITION* (Obermaier). Oder, vollständig anders, aber nicht weniger speziell, das Projekt *RAUM. PFAD*, das im vergangenen Jahr in Zusammenarbeit mit der RuhrTriennale verschiedene freie Theaterschaffende an unterschiedlichen, mitunter bizarren Orten Mülheims zusammenführte (auf dem Dach eines Hochhauses etwa), um die Lage des Ruhrgebiets zu erkunden und seinen Raum in spielerischer Weise als Welt-Raum zu bestimmen oder es doch zumindest einmal in dieser Relation ganz ernsthaft zu versuchen.

Das flache Gebäude, einst eine Reparaturanlage für Loks und Triebwagen des Nahverkehrs, beschreibt in seinem Grundriss einen fast vollständigen Halbkreis, der sich, leicht erhöht liegend, zu einer weiten Parkanlage hin öffnet. Durch diese Anlage gelangt man innerhalb weniger Minuten

Sebastian Kirsch

Der Mann mit den traurigen Augen

Alexander Kerlin und Fabian Lettow inszenieren
Wilde – Der Mann mit den traurigen Augen
von Händl Klaus im Ringlokschuppen
Mülheim an der Ruhr

Ein Anfang vor dem Anfang: Es hat sich herumgesprochen, dass Lewis Carrolls *Alice im Wunderland* nicht der bloße Kinderroman ist, auf den er lange Zeit reduziert wurde. Beschworen und beschwärmt werden inzwischen umso häufiger die anarchische Kraft des Buches, die philosophischen Gedankenspiele des Mathematikers Carroll, die politische Subversion der Komik, die das verrückte Wunderland ausmacht. Übersehen wird dabei zumeist eine andere, mindestens ebenso starke Seite des Stoffes: *Alice im Wunderland* ist ein überaus finstere Buch. Denn was wird hier eigentlich erzählt? Da ist eine ins Loch gefallen, nachdem sie überlebensgroße weiße Kaninchen gesehen hat, und jetzt irrt sie in einer anderen Welt und in einer anderen Zeit herum, in der sie sich immer weiter aufzulösen droht. Zunehmend werden selbst ihre einfachsten Körperfunktionen außer Kraft gesetzt, ihre Körperwahrnehmung funktioniert nicht mehr, einmal scheint sie riesengroß, einmal winzig. Alice, oder das, was sie einmal gewesen sein mag, kann sich nicht mehr verorten, ist nichts mehr als Punkt unter Punkten, während oben die anderen immer hoffnungsloser auf eine mögliche Rückkehr warten ... Auch das hat Carroll geschrieben: die Geschichte eines sukzessiven Verlustes, des Verlustes all dessen, was als symbolische Ordnung einen Alltag mit aller dazugehörenden Gewalt zu strukturieren vermag und dabei als letztlich nicht zu verteidigende Gründung doch immer schon ins Leere gebaut ist. Das scheinbar so lustige Wunderland aber, in dem nur mehr das anarchische Motto „Anything goes“ gilt, offenbart seine dunkle Rückseite, wenn man bedenkt, dass dort die Ausnahme zur permanenten Regel geworden ist, eine Struktur, die als Rechtsstruktur jederzeit sich in das äußerste politische Extrem übersetzen könnte und die wie in einem Vexierbild verzahnt ist mit einem abgründigen gesellschaftlichen Zustand, den die Feuil-

Die Säule der Erinnerung

Ein Interview mit Professor Dr. Jürgen Flimm,
Intendant der RuhrTriennale

TüT: Wie schätzen Sie die Theater- beziehungsweise Kulturszene hier im Ruhrgebiet ein?

Flimm: Ich kann mehr über die Theaterszene reden, die Kulturszene im Allgemeinen kenne ich nicht so gut. Die Theaterszene hier ist immer sehr fröhlich und sehr gut und sehr bunt gewesen. Also etwa Oberhausen, Klaus Weise, wie toll der das gemacht hat! Und das Bochumer Theater, ein wunderbares Publikum. Und das reicht bis Dortmund und Moers, also ich finde das eine sehr tolle Theaterlandschaft.

TüT: Wird es eine Verflechtung der Triennale mit der regionalen Szene geben? Sehen Sie das auch als Ihre Aufgabe?

Flimm: Eine Verflechtung mit der regionalen Theaterszene sollte möglichst nicht stattfinden, weil die Triennale etwas Eigenständiges sein sollte. Wir machen etwas, was die Theater nicht machen. So ein Projekt wie *Nächte unter Tage* mit der Breth, mit Boltanski, Kalman und den Schauspielern Jens Harzer, Udo Samel, Cynthia Haymon und der Pianistin Elisabeth Leonskaja – so ein Projekt kann ein Theater mit einer Abonnementstruktur nicht realisieren. Die haben auch andere, auf ihre Städte bezogene Aufgaben: Krefeld macht das Theater für Krefeld, Punkt. Und das machen die auch sehr gut. Es gab eine Untersuchung der Bochumer Uni, in der festgestellt wurde, dass das Publikum, das zur Triennale von Dr. Mortier kam, nicht das traditionelle Theaterpublikum war, sondern ein anderes. Das hat mich erstaunt. Die These, die einmal formuliert wurde, dass das Publikum weggehe, stimmt ja nicht. Im Gegenteil: Der Theaterbesuch ist in der Region angestiegen.

TüT: Mortier hat auf markante Weise ein Festival des Musiktheaters entwickelt, gerade dadurch, dass er neue Wege gegangen ist mit Blick auf die „Kreationen“, also mit Blick auf eine freie, assoziative Kombinatorik musikalischer, tänzerischer, räumlicher und sprachlicher Dimensionen. Gehen Sie diesen Weg weiter?

Flimm: Das wollen wir fortführen, allerdings nicht speziell mit Blick auf das Musiktheater. Da hat Mortier mehr Erfahrung als ich. Er kommt

Rolf C. Hemke

Frei flottierende Ideen

Die RuhrTriennale im Jahre eins nach Mortier

Jürgen Flimm hat es wesentlich leichter als sein Vorgänger Gerard Mortier. Die RuhrTriennale ist politisch etabliert. Die neue NRW-Regierung hat mit dem ehemaligen Düsseldorfer Kulturdezernenten Grosse-Brockhoff einen erfahrenen Kulturfachmann und klugen Pragmatiker als zuständigen Staatssekretär für Kultur benannt. Nach der zehnpromzentigen Etatkürzung noch unter der alten Landesregierung wartet die Ankündigung der Erhöhung (es heißt sogar: Verdoppelung!) des Landeskulturhaushalts durch die neue Regierung auf ihre Umsetzung. Für die Triennale bedeutet dies zumindest Budgetsicherheit, wenn nicht sogar mittelfristig erweiterte finanzielle Spielräume.

Die Triennale hat in den drei Jahren ihres Bestehens ein deutliches künstlerisches Profil und einen zumindest nationalen Ruf erworben. Nach dem mutmaßlich längerfristigen künstlerischen Exitus der Ruhrfestspiele unter der neuen Intendanz konzentriert sich das nordrhein-westfälische Festivalgeschehen nunmehr auf die Mülheimer Theatertage und die RuhrTriennale. Flimm muss sein Festival nicht mehr behaupten oder durchsetzen, aus der jetzigen Position heraus kann er es konsolidieren.

Im Hinblick auf die Spielstätten ist dies bereits still und leise erfolgt. Das Festival konzentriert sich mittlerweile fast ausschließlich auf solche Industriedenkmäler, die auch außerhalb der Triennale für Kulturangebote genutzt werden. Dies hat den Vorteil, dass die Orte beim Publikum eingeführt sind und nicht nur das spezielle Triennale-Publikum, sondern auch die übrigen Zuschauer dieser Kulturorte erreicht werden. Dazu gehören etwa die Zeche 1 in Bochum, der Landschaftspark Duisburg-Nord, die Zeche Zollverein, die Herner Flottmann-Hallen oder der Mülheimer Ringlokschuppen.

In der Bochumer Jahrhunderthalle hat die Triennale ihr Zentrum, ihr Festspielhaus gefunden. Dieser Ort ist durch seine zentrale Lage im Revier, aber auch durch seine einmaligen räumlichen Dimensionen dafür geradezu prädestiniert. Wo sonst etwa könnten aufwändigste Bühnenbilder wie Ija

Michael Andreas

Medium Hot, Medium Cool, Medium Lau

Mischformen zwischen Theater und Video in Bochum, Dortmund und Düsseldorf

Die Debatte, ob das Theater vom aufgezeichneten, bewegten Bild als dem besseren darstellerischen Medium überflügelt wird, ist beinahe so alt wie die Erfindung des Kinematographen selbst. Bereits 1913 bemerkte Georg Lukács: „Ein bekannter Dramatiker phantasierte gelegentlich darüber, daß das ‚Kino‘ (durch Vervollkommnung der Technik, durch vollendete Reproduzierbarkeit der Rede) das Theater ersetzen könnte. [...] Dieser schöne Traum ist aber ein großer Irrtum. Er übersieht die Grundbedingungen aller Bühnenwirkung: die Wirkung des tatsächlich daseienden Menschen.“

Dass das bewegte, zweidimensionale Bild das Theater zwar ergänzen, jedoch niemals ersetzen könne, bildet bis heute den Kern der Rechtfertigungen des Theaters gegenüber neueren Medien. Theater, so jedenfalls die Auffassung eines häufig zitierten Theorems, basiere auf der Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, bestünde also in der gemeinsam geteilten Gegenwart von realen, atmenden, leibhaften Körpern. Diese Auffassung reduziert jedoch die Theateraufführung auf nur eines ihrer Elemente und lässt wesentliche Aspekte körperlicher Darstellung sowie die Gesamtheit der technischen Möglichkeiten und architektonischen Voraussetzungen außer Acht.

Was also geschieht mit ‚dem Theater‘, sobald das vermittelte Bild Einzug hält in eine Kunstform, die sich der Unmittelbarkeit verschrieben hat? Der Versuch einer Antwort muss zunächst die grundlegenden Unterscheidungen benennen, die das bewegte (Video-)Bild vom Theater trennen.

Die Temperatur der Medien

Marshall McLuhan unterschied 1964, lange vor dem analogen Videorekorder und noch länger vor einer Durchsetzbarkeit digitaler Videotechnik, *hot media* von *cool media*. Dabei ging er weit über den traditionellen

Autorinnen und Autoren

Jörg Albrecht, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Esther Alvers, Studentin der Romanistik, Geschichte und Politikwissenschaft, Münster / Michael Andreas, M.A. der Medien- und Theaterwissenschaft, Bochum / Bettina Arndt, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Eva Böhmer, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Christine Brückner, Studienreferendarin Französisch und Deutsch, Münster / Dr. Anna-Sophia Buck, Romanistin, Münster / Jana von Choltitz, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Dr. Judith Debbeler, Philosophin und Musikwissenschaftlerin, Bochum / Andrea Grewe, Professorin für Romanische Literaturwissenschaft, Osnabrück / Jürgen Grimm, Professor für Romanische Literaturwissenschaft, Münster / Seta-E. Guetsoyan, M.A. der Theaterwissenschaft, Bochum / Ulrike Haß, Professorin für Theaterwissenschaft, Bochum / Hedda Heilburg, M.A. der Theaterwissenschaft, Bochum / Rolf C. Hemke, Medien- und Theateranwalt, Publizist und Kritiker, Köln / Guido Hiß, Professor für Theaterwissenschaft, Bochum / Roland Alexander Ißler, M.A. der Französischen, Italienischen und Deutschen Philologie, Bochum / Frederike Juliane Jacob, M.A. der Theaterwissenschaft, Bochum / Robin Junicke, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Johanna Katrin Kassing, Studentin der Französischen Philologie, Katholischen Theologie und Geschichte, Münster / Stefan Keim, Journalist, Bochum / Alexander Kerlin, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Sebastian Kirsch, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Gabriel Knobel, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Tanja Kyri, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Fabian Lettow, M.A. der Theaterwissenschaft, Bochum / Bernhard F. Loges, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Britta Lühr, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Sonja Mersch, Studentin der Theaterwissenschaft, Bochum / Anke Meyer, Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim dfp, Bochum / Dr. Nikolaus Müller-Schöll, Theaterwissenschaftler, Bochum / Sabine Reich, Dramaturgin am Schauspiel Essen / Marcus Alexander Schäfer, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Meike Siegfried, M.A. der Theaterwissenschaft, Bochum / Ina Siemen, Abgeschlossenes Studium der Romanistik, Geographie und Mathematik, Münster / Kim Stapelfeldt, Student der Theaterwissenschaft, Bochum / Stephanie Winter, Dramaturgieassistentin am Düsseldorfer Schauspielhaus