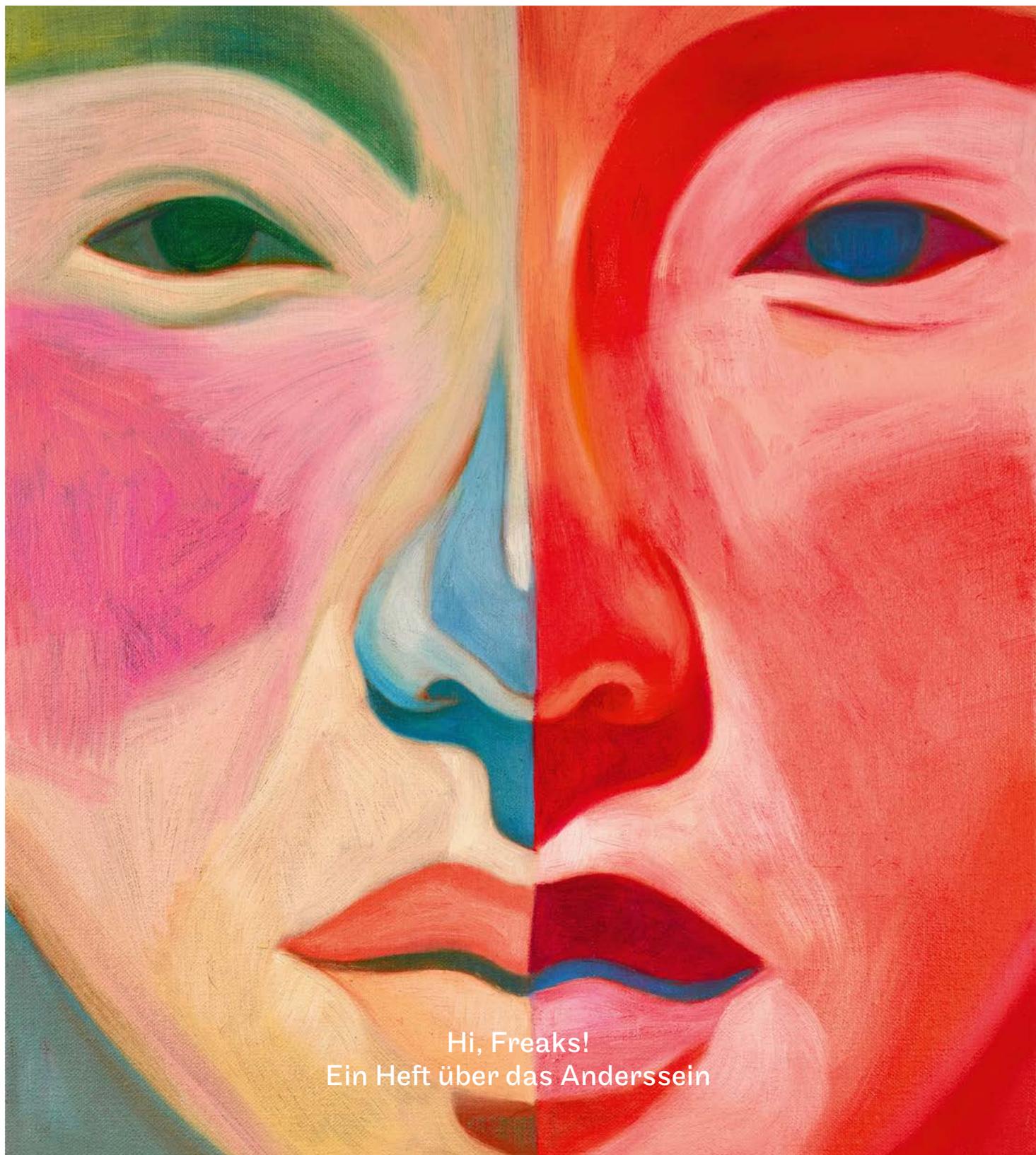
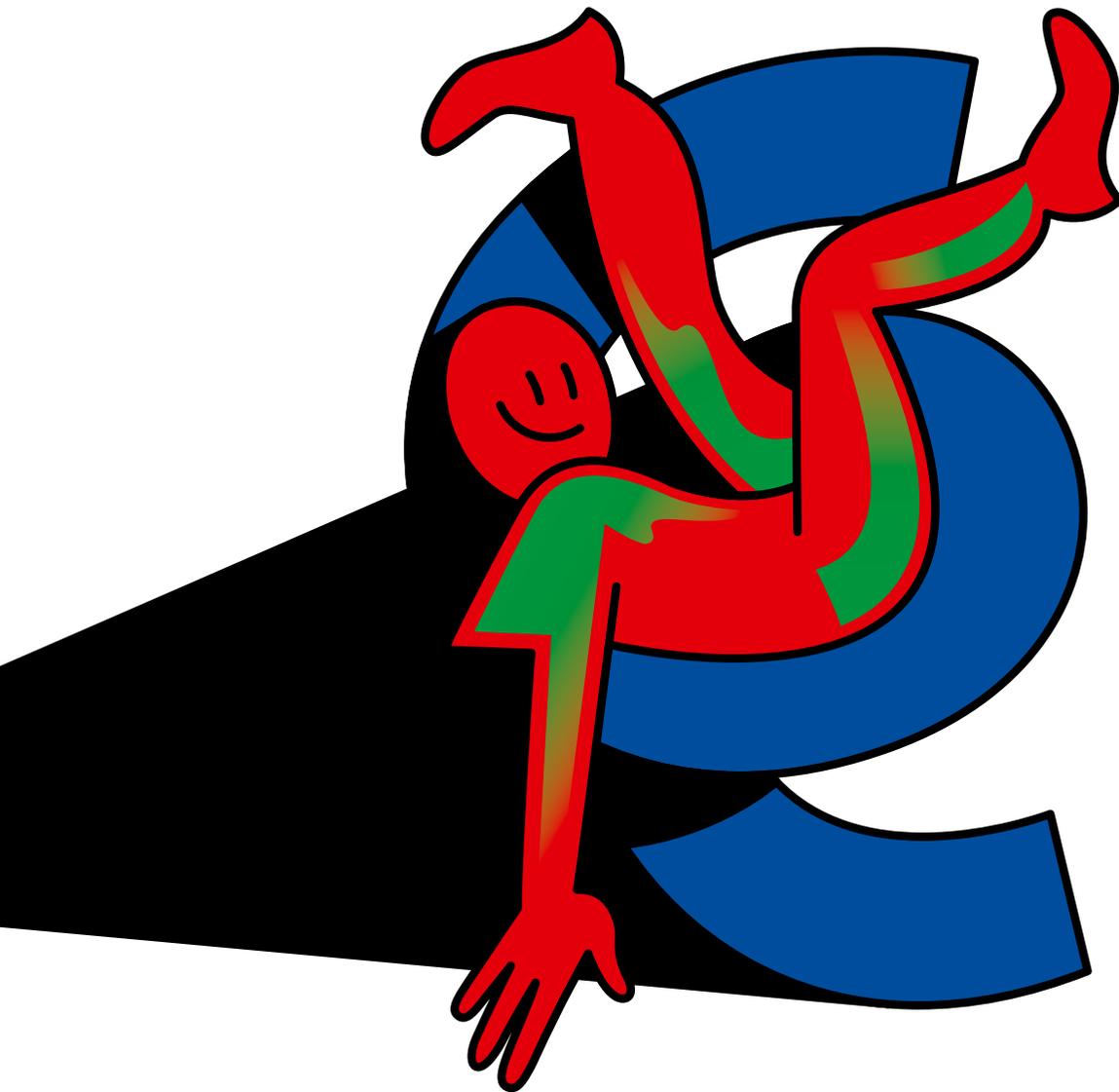


Reihe 5



Hi, Freaks!
Ein Heft über das Anderssein

Rein ins Vergnügen!



Theaterfest am Eckensee

Sonntag, 21.09. ab 11 Uhr

diestaats
theaterstuttgart

STAATSOPER
STUTTGART

DAS
STUTTGARTER
BALETT

SCHAU
STUTTGART
SPIEL

**Reihe 5**

Das Magazin der
Staatstheater Stuttgart
Spielzeit 2025/26
Nr. 1: Anderssein
September bis Dezember
Cover: Inès Longevial

Mahlers Theater

Nicolas Mahler lebt und
arbeitet in Wien. Für das Editorial
von *Reihe 5* zeichnet der
Illustrator in jeder Ausgabe einen
kleinen Theatercomic

Liebe Andersartige,

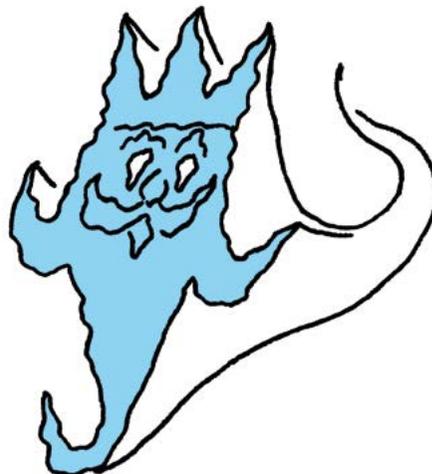
es gibt ein herrlich heilsames Video, in dem Kinder erklären, was sie voneinander unterscheidet: Der eine mag Salat, die andere nicht. Der eine wohnt in einem Haus mit Eichhörnchen, der andere in einem ohne. Die eine zählt gut, die andere versteckt sich besser. Was ihnen allen offenbar nicht bewusst ist: ihre unterschiedlichen Hautfarben sowie geistigen oder körperlichen Beschaffenheiten. Das Video trägt den Titel *Everyone's Welcome* – alle sind willkommen.

Niemand wird als Außenseiter*in geboren. Wie ist es also möglich, dass einzelne »andere« ihre Zugehörigkeit verlieren? Wie Thomas Melle. Der Autor, der an einer bipolaren Erkrankung leidet, berichtet in *Die Welt im Rücken* davon, was es heißt, anders zu sein – und wie eng dieses Anderssein mit dem Gefühl der Scham verbunden ist. Die Regisseurin Lucia Bihler bringt seine Geschichte nun am Schauspiel Stuttgart zur Aufführung.

Und damit heißen wir alle, die sich anders fühlen, willkommen! Sie sind hier goldrichtig.

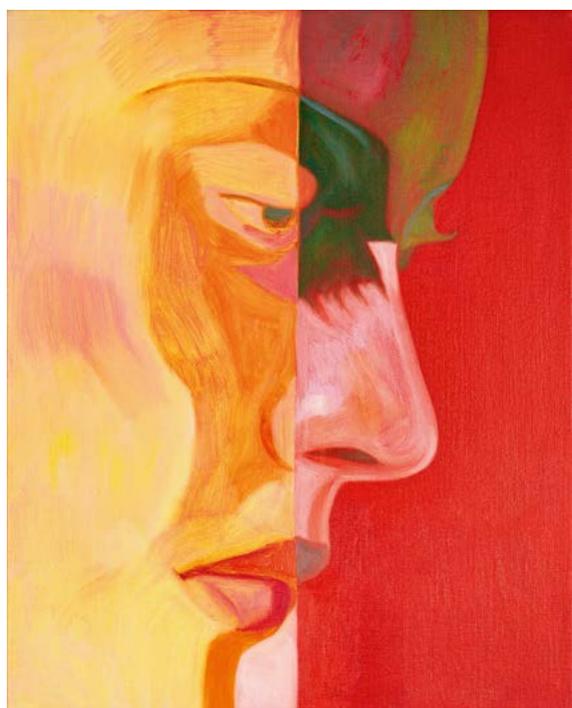
Ihre Staatstheater Stuttgart





Foyer

- 3 Editorial
- 6 Contributors / Impressum
- 8 Panorama
- 10 Der Vorhang muss hoch /
Apropos ...
- 11 Das Ding
- 12 7...



Titelthema: Anderssein

- 14 **Totales Außenvor**
Über die mörderische Frage,
wer dazugehört und wer nicht,
anlässlich der Premiere von
Thomas Melles *Die Welt im Rücken*
von Ralf Konersmann
- 18 **»Die Scham ist der sozialste
aller Affekte«**
Wer sich »anders« fühlt, schämt
sich häufig dafür. Warum? Ant-
worten eines Psychotherapeuten
Interview von Sarah-Maria Deckert
- 21 **Bühnenmagic**
Vom Glück, der Regisseurin
Lucia Bihler dabei zuzusehen, wie
sie auf die Welt blickt
von Gabriela Herpell

Portfolio

- 22 **Widerspenstige Zähmung**
Leoš Janáčeks Märchenoper
Die schlaue Füchsin erzählt
so poetisch wie drastisch von der
verhängnisvollen Begegnung
zwischen Mensch und Tier

Magazin

30 Am Kipppunkt

Was ein durchsichtiger Plastikstuhl mit Anna Karenina zu tun hat

von Lucy Van Cleef

32 Der Rest ist Hamlet

Shakespeares Tragödie in fünf Akten – in fünf Bildern

gezeichnet von Marc Hennes

33 Muss die KI in die Rentenkasse einzahlen?

Künstliche Intelligenz macht dem Autor Thomas Köck schlechte Laune. Deshalb hat er ein Stück darüber geschrieben

Interview von Matthias Dell

34 Gemeinsam einsam

Larissa Sirah Herden singt Nina Simone und Lars Eidinger Frank Sinatra in *I Did It My Way*

Interview von Ingmar Volkmann

37 Evas, überall

Die Opernperformance *SANCTA* erobert die großen Ikonen der Kunstgeschichte zurück

von Sarah-Maria Deckert

38 Szene mit Salzgürke

Absurde, sagenhafte Odyssee: ein Auszug aus der Schelmen-geschichte *Eine runde Sache*

von Tomer Gardi

40 Wollen ist der erste Schritt

Wie erzieht man die Jüngsten zu den Größten? Ein Besuch in der John Cranko Schule

von Sabine Leucht

44 Melodie der Bewegung

Der Soloflötist des Staats-orchesters Stuttgart dirigiert das Ballett *Der Nussknacker*

von Florian Heurich

Backstage

46 Was man von hier aus sehen kann

48 Auf eine Maultasche mit ... / Bühnendeutsch / Endlich verständlich

49 Theatergrafik

50 Nachspielzeit



Zum aktuellen
Spielplan gelangen
Sie über diesen
QR-Code

Contributors



S.14 Inès Longevial

Wenn das Subtile eine Kunstform ist, dann ist die französische Art-Direktorin und Malerin eine Meisterin darin. Ihre Werke, die das Cover sowie die Seiten des Titeldossiers zieren – farbintensive Gesichter, über die sich seltsam charakteristische Schatten legen –, sind ausdrucksstark und von eleganter Präsenz.



S.38 Tomer Gardi

Der israelische Autor schrieb seinen Roman *Broken German* (2016) in gebrochenem Deutsch, was die Ingeborg-Bachmann-Jury kontrovers diskutierte. Diese Technik wandte er auch in *Eine runde Sache* an und wurde dafür 2022 mit dem Preis der Leipziger Buchmesse ausgezeichnet.



S.14 Ralf Konersmann

1955 in Düsseldorf geboren, lehrte er zuletzt Philosophie in Kiel. Seine Bücher veröffentlicht er im S. Fischer Verlag, wie *Die Unruhe der Welt* oder das *Wörterbuch der Unruhe*, für das er den Tractatus-Essaypreis des Philosophicums Lech erhielt. Sein Essay *Außenseiter* erschien im Frühjahr 2025.



S.40 Sigrid Reinichs

Die Münchner Fotografin hat ein besonderes Gespür für Menschen und Atmosphäre. Ihre Bilder sind immer mehr als bloße Aufnahmen komplexer Persönlichkeiten oder Szenen. Es sind behutsame, zärtliche Annäherungen an ihren Kern. Ihr Credo: Zeit braucht Zeit. Ihre Bilder: von zeitloser Schönheit.

Impressum

Herausgeber
Die Staatstheater Stuttgart

Geschäftsführender Intendant
Marc-Oliver Hendriks
Intendant Staatsoper Stuttgart
Viktor Schoner
Intendant Stuttgarter Ballett
Tamas Detrich
Intendant Schauspiel Stuttgart
Burkhard C. Kosminski

Beratung der Herausgeber
Sarah-Maria Deckert, Johannes Erler

Redaktionsleitung
Sarah-Maria Deckert

Redaktion
Claudia Eich-Parkin, Ingo Gerlach, Johannes Lachermeier (Oper); Pia Christine Boekhorst, Lucy Van Cleef (Ballett); Gwendolyn Melchinger, Lorena Mößner, Maura Münter (Schauspiel); Christoph Kolossa

Gestaltung
Selina Sterzl, Bureau Johannes Erler

Lektorat
Svenja Hauerstein, Sylke Kruse, Sebastian Schulin

Anzeigen
Amelie Kruse
anzeigen@staatstheater-stuttgart.de

Druck
Westermann Druck | pva, Braunschweig
Erscheinungsweise
dreimal pro Spielzeit

Anschrift
Die Staatstheater Stuttgart
Oberer Schlossgarten 6
70173 Stuttgart

reihe5@staatstheater-stuttgart.de
www.staatstheater-stuttgart.de

PORSCHE

Hauptsponsor des
Stuttgarter Balletts

LBEBW

Partner der
Staatsoper Stuttgart



SCHAUWERK
SINDELFINGEN

MARIO SCHIFANO

When I remember

19.10.2025–21.06.2026

www.schauwerk-sindelfingen.de

Panorama

Wer an der Adresse 40 Wall Street vor dem 283 Meter hohen Bank of Manhattan Trust Building in New York stand, dem lag die Welt zu Füßen. 1969 war das Stuttgarter Ballett auf US-Tournee und staunte vor den Wolkenkratzern, wie hier im Bild: Marcia Haydée, Richard Cragun und Susanne Hanke (von links). Das bis dahin unbekannte Ensemble unter der Leitung von John Cranko wurde nach den Auftritten in New York als das »Stuttgarter Ballettwunder« weltberühmt. Nun kehrt die Compagnie zurück in die USA! Am New York City Center präsentiert sie im September Ballette von Hans van Manen. In Washington, D. C., folgt im Oktober Crankos Olegin am John F. Kennedy Center for the Performing Arts.



MANHATTAN BANK

Der Vorhang muss hoch!

Wie organisiert man den wechselnden Repertoirebetrieb?



»Wir sind ein Repertoirebetrieb mit ständig wechselndem Programm. In einer Spielzeit stehen rund 800 Vorstellungen von etwa 70 verschiedenen Produktionen im Opernhaus, im Schauspielhaus, im Kammertheater und im Nord auf dem Spielplan. In den einzelnen Spielstätten ist dabei immer nur Platz für die aktuell benötigten Ausstattung. Damit Kulissen, Kostüme, Scheinwerfer und Hilfsstellagen aller Stücke fristgerecht parat stehen, gibt es die Abteilung Lager und Logistik. Schaltstelle ist das Zentrallager in Bad Cannstatt, in dem wir rund 16 000 Quadratmeter Lagerfläche zur Einlagerung zur Verfügung haben.

Ausgangspunkt für die Organisation sind die Saisonpläne, die uns die Disponent*innen vor einer neuen Spielzeit vorstellen. Eingerechnet werden dabei nicht nur Vorstellungen, sondern auch vorherige Auf- und Abbauten und die Proben. Da Kulissen und Kostüme neuer Produktionen zu Probenbeginn meist noch nicht fertiggestellt sind, liefern wir zudem Ersatzdekorationen und -kostüme aus dem Fundus in unser Prob Bühnenzentrum.

Insgesamt besteht das Team des Zentrallagers aus zehn Mitarbeitern, von denen sechs fast ausschließlich damit beschäftigt sind, Material mit unseren Sattelaufliegern hin- und herzutransportieren – je nach Größe der Produktion können das bis zu zehn Fahrten sein. Wenn es passt, sind wir mit unserer Flotte auch bei Gastspielen im In- und Ausland unterwegs.«

Sven Richter, Technischer Disponent und Leiter der Abteilung Lager und Logistik

Aufgezeichnet von Christoph Kolossa

Apropos ...

... Anderssein. Wir haben Künstlerinnen und Künstler der Staatstheater Stuttgart anlässlich des Titelthemas dieser Ausgabe gefragt, wo sie anders ticken als andere



»Ich bin anders, du bist anders – das ist kein Feature, das ist der Grundzustand. Daran reibe ich mich, erkenne mich. Der Unterschied schafft überhaupt erst ein Ich. Gleichheit ist Stillstand. Anderssein ist Leben.«

Franz Pätzold, zu sehen als Hamlet am Schauspiel Stuttgart



»Ich verbinde den Spirit des Undergrounds mit dem Gespür für Reichweite. Authentischer Hip-Hop aus Stuttgart, clever gespielt auf TikTok. Während viele nur posten, vernetze ich mich, bewege etwas und bringe den Berliner Vibe direkt in den Kessel.«

Rapper Baron, zu erleben als Pip in *Der rote Wal*



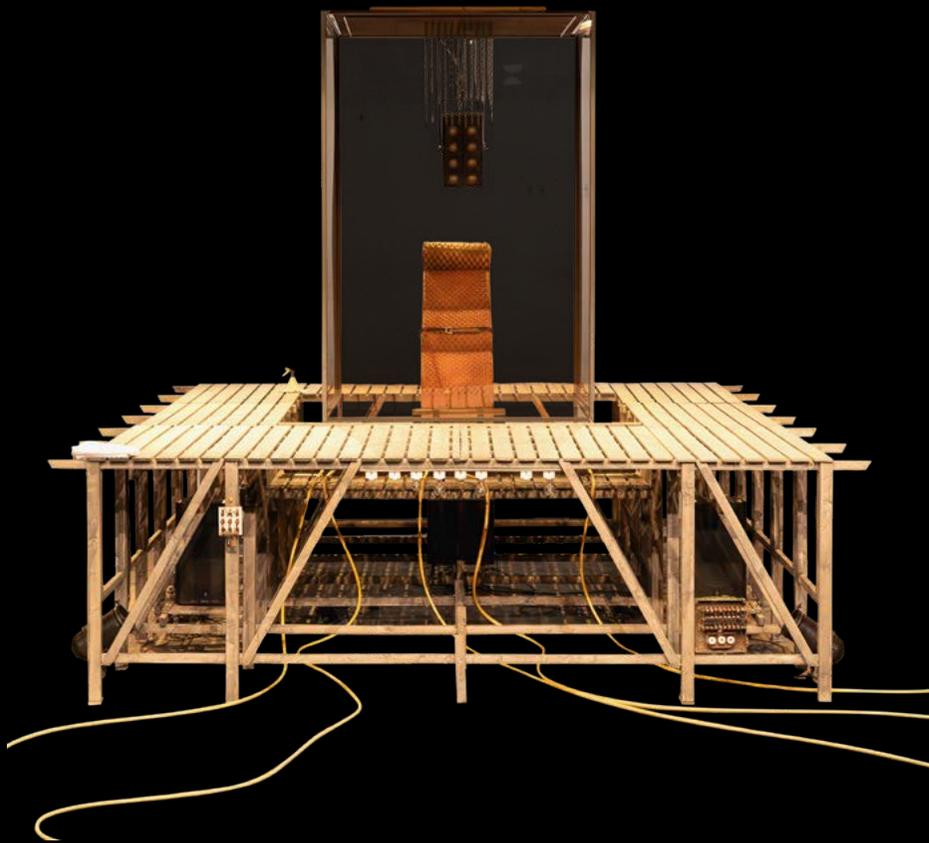
»Ich bemühe mich, mein Leben im Einklang mit meinem christlichen Glauben zu führen. Mir ist es wichtig, anderen sowie mir selbst mit Liebe und Freundlichkeit zu begegnen, während ich durch diese Karriere navigiere.«

Abigail Willson-Heisel, Solistin beim Stuttgarter Ballett, zu sehen als Kitty in *Anna Karenina*

Das Ding

Der Apparat

In Franz Kafkas *Strafkolonie* dominiert eine futuristische Hinrichtungsmaschine. In der Musiktheaterproduktion *APPARAT* am JOiN, der Jungen Oper im Nord, wird sie zur Bühnenattraktion



Lange Zeit waren Exekutionen ein theatrales Event. Sie fanden öffentlich statt, und die Leute schauten mit einer voyeuristischen Faszination zu. Dabei stellt sich für mich eine ethische Frage, die heute, wo wir tagtäglich Grausamkeiten zu sehen bekommen, besonders relevant ist: Wie viel Leiden können wir uns eigentlich anschauen, ohne einzugreifen?

Der Apparat, den man auf der Bühne sieht, ist inspiriert von historischen Guillotinen aus Holz. Der Bühnenbildner Pavel Svoboda hat den Unterbau selbst zusammengezimmert. Darauf steht eine Box aus Plexiglas, die einem Objekt aus David Lynchs *Mystery*-Fernsehserie *Twin Peaks* nachempfunden ist: In einem durchsichtigen Quader ist der blanke Horror für alle sichtbar. In der Box befindet sich eine Konstruktion, die an einen elektrischen Stuhl erinnert. Gummischläuche führen aus ihr heraus in den Zuschauerraum. Kafka beschreibt in seiner Erzählung *In der Strafkolonie*, wie die Körperflüssigkeiten der Verurteilten abgeleitet werden, und unser Apparat produziert quasi ein Getränk, das die Menschen am Ende, nachdem sie Zeuge einer Hinrichtung geworden sind, in einer Art kannibalistischem Akt zu sich nehmen können.

Der Apparat, der zunächst von Menschen bedient wird, entwickelt mehr und mehr ein Eigenleben, wird selbst zum Akteur. Die Musik von Christoph Wirth spiegelt die Psychologie dieser Maschine wider. Sie spricht durch akustische Signale, sie flirtet mit den Menschen, zieht sie in ihren Bann und zerfällt nach der letzten Hinrichtung schließlich in ihre Einzelteile.

Bei Kafka schwingt das Motiv von Passion und Opfer mit, wenn Leute auf dem Apparat zu Tode kommen. Deshalb habe ich Bilder von Kreuzigung und spiritueller Verklärung inszeniert. Ob es sich jedoch um einen Erlösungstod oder ein blutiges Menschenopfer handelt, bleibt offen. Im Horror steckt aber immer auch ein bitterböser Witz. Der Apparat ist einerseits ein gruseliges, abschreckendes Konstrukt, andererseits eine Publikumsattraktion. Die Zuschauer*innen können ihn schließlich ganz aus der Nähe betrachten, ihn betreten und sich davor fotografieren. Genau dort, wo sonst Hinrichtungen vorgeführt werden, wird man eingeladen, gemeinsam mit den Darsteller*innen Tee zu trinken. Die Voyeur*innen werden zu Akteur*innen.

Katharina Schmitt, Regisseurin

Aufgezeichnet von Florian Heurich

7 Taktiken

... die einen Streit beenden, von Künstler*innen des Schauspiels Stuttgart anlässlich der Premiere von *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?*



1. Kapitulieren

Wenn man sich dabei ertappt, dass man plötzlich genauso klingt wie die eigene Mutter oder der eigene Vater, erschrickt man so sehr, dass man freiwillig kapituliert.

Teresa Annina Korfmacher, Schauspielerin



2. Seite wechseln

Wenn es um einen Faktenstreit geht, ist die Lösung leicht: googeln! Wenn man aber wie auf einem wild gewordenen Gaul bis ans Ende der Welt galoppieren will, um da auch noch zu schreien: »Ich habe aber recht und du nicht!«, ist es oft hilfreich, einen Seelenjump in das Gegenüber zu machen. Dort drüben kann man dann staunend und knurrend anerkennen, dass die Wahrheit manchmal nicht in der Mitte liegt, sondern im Sprung.

Sylvana Krappatsch, Schauspielerin

3. Vergessen

Humor bewahren und nicht nachtragend sein. Wirklich zuhören oder geschickt vergessen ist auch hilfreich.

Tina Lanik, Regisseurin



4. Selbstreflexion

Sich fragen, woher der Streit gerade kommt. Gibt es wirklich ein Problem, oder suche ich nur ein Ventil? Was ist mein Standpunkt, und um welchen Preis will ich darauf bestehen? Ein guter Konflikt kann auch produktiv sein.

Philipp Schulze, Dramaturg



5. Lüften

Raum geben, Pause einlegen, durchatmen. Dazu Fenster und Türen aufmachen und/oder sich selbst lüften beim Spaziergang.

Matthias Leja, Schauspieler



6. Schmusen

Schopenhauer formulierte 38 Möglichkeiten, recht zu behalten. Wobei ein Streit, wenn man die Auseinandersetzung großzügig denkt, nicht unbedingt dieses Ziel haben muss. Im besten Fall streitet man sich mit jemandem, den man wiedersehen will, alles andere wäre Zeitverschwendung. Es spricht absolut nichts dagegen, die aufkeimende Leidenschaft trotz aller Widrigkeiten kurz zu genießen, das hilft bei niedrigem Blutdruck und macht einen rosigen Teint. Wenn zwischen den Argumenten Zeit bleibt, sollte man sich aber alsbald daran erinnern, warum man diesen Menschen wiedersehen möchte, dann die Woge der Zuneigung zulassen und spüren und schmusen. Schmusen hilft immer! (Kuchenbacken auch, macht aber mehr Arbeit.)

Heidi Hackl, Kostümbildnerin

7. Leben lassen

Ruhig bleiben, Fehler eingestehen, nachgeben, verzeihen. Mein idealer Streit: »Mund abputzen«, daran wachsen und zusammen als Team besser weitermachen. Wenn Rechte verletzt werden, muss man allerdings für sein Recht einstehen. Am Ende kann jeder seiner Wege gehen: also leben und leben lassen.

Peer Oscar Musinowski, Schauspieler

Drama, Baby!

Stuzubis bis 30 Jahre sehen große Kunst zum kleinen Preis: 50% Ermäßigung auf Tickets im Vorverkauf, an der Abendkasse für nur 10€ im Opernhaus und 7€ im Schauspielhaus auf allen freien Plätzen!

Noch mehr exklusive Angebote gibt's über den Newsletter »Junges Publikum«. Meldet euch an!
www.staatstheater-stuttgart.de/newsletter

Totales Außenvor

Ein Philosoph über
die mörderische Frage, wer
dazugehört und wer nicht

Text: Ralf Konersmann
Illustrationen: Inès Longevial





Ein Großteil der Dramatik, die Thomas Melle in seinem literarischen Krankheitsbericht *Die Welt im Rücken* entfacht, verdankt sich dem Zusammenprall dreier Sprachwelten. Sie fordern einander heraus, gehen aber an keiner Stelle eine Verbindung ein.

Da ist zunächst die abstrakte, auf Standardisierung bedachte Sprache der Experten, die für die Krankheit einen Namen bereithalten, im gegebenen Fall den Ausdruck »Bipolarität«. Demgegenüber stehen die hart montierten Erinnerungsfetzen des Ich-Erzählers, des Betroffenen also, der die Krankheit erleidet und sie hat. Und da ist schließlich die Sprache der Gesellschaft, die alles tut, um das, was ihre Vorstellung von Normalität gefährden könnte, einzuhegen und von sich fernzuhalten. Sie weiß nichts anzufangen mit dem, der anders ist, und so macht sie ihn, Zitat Melle, zum »Freak«.

Wörter wie diese sind Wirkungstreffer. Sie kündigen dem Betroffenen die Zugehörigkeit auf und machen ihn zu dem, was er von nun an sein wird: zum Außenseiter.

*

Niemand wird als Außenseiter geboren. Wenn dieser Satz richtig ist, stellt sich die Anschlussfrage: Wie ist es überhaupt möglich, dass Einzelne – und es sind immer Einzelne – ihre Zugehörigkeit verlieren und zu Außenseitern werden?

Meine Vermutung ist, dass Außenseiterschaft in einer bestimmten sozialen Umgebung entsteht, in einem treibenden Milieu. Dieses Milieu ist die moderne, nach dem Sturm auf die Bastille entstandene Form der Gesellschaft – eine Gesellschaft, die erklärtermaßen beansprucht, ihre Geschicke selbst, ohne den Beistand höherer Mächte, in die Hand zu nehmen.

Erst vor dem Hintergrund dieser neuen, postrevolutionären Normalität stellt sich die Frage der Zugehörigkeit, und sie stellt sich unausweichlich. In dieser, um ihre Selbstverwirklichung besorgten Gesellschaft muss immer klar sein, wer das gemeinsame Projekt voranbringt und wer, im Gegensatz dazu, die anderen sind: die Abweichler und problematischen Naturen.

*

Wie aber werden diese anderen bestimmt, und wie werden sie zu dem, was sie am Ende sind? Eine Gesellschaft, die auf ihre Effizienz bedacht ist, wird Fragen wie diese, die an ihren Grundfesten rütteln, allenfalls beiläufig behandeln. Sie wird subtile Mechanismen ausbilden, die den Status der Zugehörigkeit nicht einfach als gegeben voraussetzen, sondern ihn von Bedingungen abhängig machen: von der Eignung und vor allem der Bereitschaft, sich einzubringen und ansonsten nicht weiter aufzufallen.

Anders die Literatur. Die literarische Welterschließung kennt solche Bedingungen nicht. Es ist diese Eigenständigkeit, die es ihr ermöglicht, denen, die Außenseiter sind, ein Gesicht und, wie Thomas Melle mit seinem Erzählbericht, eine Stimme zu geben.

Der Außenseiter ist eine variantenreiche Figur. Was diese einzelnen Figuren über alle Unterschiede hinweg



verbindet, ist der Verlust der Zugehörigkeit. Schon der Umgang der Betreffenden mit diesem Verlust bestätigt den Eindruck der Verschiedenheit. Da ist auf der einen Seite ein legendärer Schweiger wie Bartleby, dem Herman Melville in seiner gleichnamigen Erzählung ein Denkmal gesetzt hat. Die Geschichte Bartlebys beginnt damit, dass eine erfolgreiche Anwaltskanzlei einen weiteren Mitarbeiter einstellt, eben: Bartleby. Schon bald zeigt sich allerdings, dass zwischen ihm und der Kollegenschaft keine Verbindung zustande kommt. Mehrfach reagiert er – bei ansonsten anstandsloser Pflichterfüllung – auf Anweisungen mit dem Satz, der ihn zur Prototypfigur des Außenseiters gemacht hat: »I would prefer not to« – ich möchte lieber nicht.

Diese Worte sind Bartlebys ganzer Text. Darüber hinaus hat er weder Allüren, noch beklagt er sich, er beschimpft niemanden, drängt sich nicht auf und erwartet auch nicht, dass ihm geholfen wird. Bartleby ist einer, der ebenso leise wie entschlossen nicht mitmacht. Und gerade diese Kombination aus Sanftheit und Unbeirrbarkeit steigert das Befremden. Bartleby ist ungreifbar, er ist, um die klassische Unterscheidung des Politischen aufzugreifen, weder Freund noch Feind.

Wie anders dagegen präsentiert Thomas Melle seine Außenseiterschaft. Während Bartleby schweigt, ringt Melle vom ersten bis zum letzten Satz seines Erzählberichts um Worte. Sein Erzähler-Ich ist jederzeit auskunftsbereit, will sprechen und sich mitteilen. Aber diese Sprache, so virtuos sie auch geraten ist, vermag es nicht, über das bloße Gesagtsein hinauszugelangen und sich auf die gewünschte Weise verständlich zu machen.

So erweist sich die ganze, ebenso bewunderungswürdige wie bedrückende Wortgewalt dieses Autors als Ausdruck einer wechselseitigen Verständnislosigkeit. Die Sprache der Worte und selbst der Mimik versagt den Dienst. Selber verständnislos, gelingt es dem Erzähler nicht einmal gegenüber den Freunden, »die Grenze aus Unaussprechlichem« – die Grenze also zwischen dem Drinnen und dem Draußen – auch nur für einen Augenblick zu überwinden. Die Passage schließt mit den Worten, die für die Situation dieses Erzählers überhaupt bezeichnend sind: »Ich war so allein wie nie.«

Ziemlich genau in der Mitte seines Berichts spricht Melles Erzähler-Ich sich selbst als »Außenseiter« an – als einen Außenseiter, dessen Reaktionen seine Lage nur weiter verschärfen. Zu dem beredten Schweigen und den vielsagenden Blicken der anderen, die seinen Status besiegeln, kommen die Dämonen der Selbstanklage und der Beschämung hinzu.

Aber was macht, über diesen besonderen Fall hinaus, den Außenseiter zu dem, was er ist?

*

Der Außenseiter wird *nicht*, wie ein Paria, in seine Position hineingeboren. Er wird zu dem, was er ist, gemacht. Er ist *nicht* eine zeitlose Erscheinung menschlichen Zusammenlebens, sondern ein spezifisch modernes, im Sinn dieses Wortes gesellschaftliches Phänomen. Schließlich ist

er *nicht*, wie heute gern gesagt wird, unsichtbar. Er ist sichtbar, und es ist dieses, in Melles Worten, »Außenbild« seines Daseins, dessen Abwehr es den Etablierten erlaubt, das ihnen vertraute Milieu zu sichern.

Gewiss, es gibt Unterschiede, die ins Auge springen. Melville beschränkt seine Schilderungen konsequent auf das Geschehen, und was sein Bartleby denken mag, was er meint oder fühlt, bleibt unausgesprochen. Vielleicht darf man sich diesen Bartleby sogar, ähnlich wie Camus' Sisyphos, als einen glücklichen Menschen vorstellen.

Die Schilderungen Melles lassen solche Spekulationen gar nicht erst aufkommen. Im Gegenteil: »Ich sitze da und bin ein Gegenstand«, sagt er an einer Stelle und resümiert als Erfahrung seines Lebens »das totale Außenvor«. Unaufhaltsam wird er nicht nur in der Gesellschaft, sondern, weit schärfer noch, sich selbst zum Außenseiter.

Und doch haben er und Bartleby Entscheidendes gemeinsam. Dazu gehört die Erfahrung, dass Verständigungsmöglichkeiten abreißen oder gar nicht erst zustande kommen. Beide haben es mit einer Gesellschaft zu tun, die ihnen, bei aller Aufmerksamkeit, letztlich doch ratlos gegenübersteht und einfach nicht weiß, was sie mit ihnen anfangen soll.

*

Die Gesellschaft. Ihr Manko besteht nicht darin, dass es ihr an Anstrengungen mangeln würde. »Integration« und »Inklusion« lauten die Zauberwörter, mit denen sie sich der Situation zu stellen und die Betroffenen auf ihre, auf die »richtige« Seite zu ziehen versucht.

Das Manko besteht darin, dass der längst zur Routine gewordene Betrieb die Gelegenheit versäumt, sich durch die Begegnung mit denen, die draußen stehen, erschüttern zu lassen. Der Betrieb sieht den Außenseiter – wie Melles Erzähler-Ich sich selbst – schlicht als Objekt. Damit verbaut sich die Gesellschaft die Chance, sich der eigenen Befangenheiten bewusst zu werden, sie abzustreifen und, wer weiß, die schematische Gegenstellung von Drinnen und Draußen auszusetzen.

Der Außenseiter, könnte sich herausstellen, ist derjenige, der in der Weise der Unzugehörigkeit dazugehört.

Mehr über den Autor und die Künstlerin auf Seite 6

Die Welt im Rücken Chronik einer bipolaren Erkrankung, das fesselnde und atemberaubende Manifest eines Ichs: poetisch, hoch komisch, dramatisch, präzise. Das Stück nach Thomas Melles Buch zeigt das Leben als Rausch, als Party, mit Höhenflügen, Allmachtsfantasien und dem Absturz ins Bodenlose, in die Stille, in die Leere und das Nichts...

Premiere am 27. September im Schauspielhaus

»Die Scham ist der sozialste aller Affekte«

Thomas Melles Bipolaritätsroman *Die Welt im Rücken* ist durchzogen von Scham. Wozu ist sie gut? Ein Gespräch mit dem Psychotherapeuten Jens Tiedemann über ein paradoxes Gefühl

Interview: Sarah-Maria Deckert

Herr Tiedemann, von Mark Twain stammt der Satz: »Der Mensch ist das einzige Tier, das errötet – und Grund dazu hat.« Neben all den großen Affekten wie Liebe, Wut, Angst oder Freude:

Ist die Scham wirklich der einzig menschliche?

Ja, denn der Mensch ist das einzige Tier, das sich selbst reflektiert. Scham ist kein Primäreffekt, der von Geburt an da ist wie Wut oder Angst. Sie entsteht erst im zweiten Lebensjahr zusammen mit der objektiven Selbsterkenntnis. Eine kognitive Fähigkeit, bei der wir über unsere Taten nachdenken und darüber, wie sie auf andere wirken. Ein Hund, der sein Geschäft macht, tut das nicht.

Die Scham geht zurück bis zum Sündenfall, als Adam und Eva im Paradies vom Baum der Erkenntnis essen und bemerken, dass sie nackt sind. Sie schämen sich – aber wieso eigentlich?

Scham ist so individuell wie jeder andere Affekt. Wir alle haben unsere eigene Schamgeschichte. Wie ich als Kind beschämt werde, bestimmt, für was ich mich später schäme. Es gibt die Körperscham, also das Schämen für Nacktheit wie bei Adam und Eva. Sigmund Freud hat sie auf unseren aufrechten Gang zurückgeführt, durch den unsere Genitalien – im Deutschen auch: Scham! – sichtbar wurden. Es gibt Kompetenzscham, Abhängigkeitsscham, Kontrollverlustscham, aber auch eine Scham vor erbrachten Leistungen oder Komplimenten. Bei der Urscham schämt man sich dafür, wie oder wer man ist. Man empfindet sein Dasein als lebensunwert und erachtet sich selbst als jemanden, den man nicht lieben kann. Bei vielen psychopathologischen Krankheitsbildern ist das der Fall, wie bei Borderlinern, Narzissten oder auch der bipolaren Störung.

Sie beschreiben die Scham selbst als bipolar, mit zwei Polen: einem Objektpol und einem Subjektpol, wovor und wofür man sich schämt.

Ja, das muss man differenzieren. Scham und Schuld hängen eng zusammen. Bei der Schuld ist es aber nicht so wichtig, wie viele Zuschauer anwesend sind – bei der Scham schon. Der Objektpol, also wer zuschaut, ist bei der Scham sehr stark. Da fühlen wir uns wie unter dem Brennglas und möchten im Erdboden versinken. Der bewertende andere ist dabei ganz wichtig. Man kann sich auch vor sich selbst schämen, aber auch das ist eine Scham vor dem anderen: dem inneren Kritiker. Der Subjektpol, also der Schaminhalt, kann, wie gesagt, mannigfaltig sein.

Alle menschlichen Affekte haben letztlich einen Sinn. Wozu ist die Scham gut?

Scham und Schuld sind Affekte, die unser Zusammenleben sichern. Die Scham begrenzt meine Lust, mich zu zeigen. Schuld hat immer etwas mit dem Tun zu tun: »Wie konnte ich das tun?« Bei der Scham ist es mehr: »Wie konnte ich das tun?« Mit Schuld lässt sich also etwas besser umgehen, weil sie nicht so nah an einem dran ist. Die Scham trifft mich in meinem Selbst und führt zu einer Art psychosozialen Katastrophe. Wer sich schämt, hat Angst vor dem Ausschluss aus der Gruppe. Das digitale Zeitalter hat diese Angst verschärft.

Ein paradoxes Konstrukt: Die Scham soll unser Intim- und Innenleben schützen. Gleichzeitig leben wir in einer Zeit des sozialen Exhibitionismus.



Paradox ist nicht gleich widersprüchlich. Widersprüche schließen sich aus – mit Paradoxien müssen wir leben. Sie sprachen es eingangs an: Die Scham lässt uns rot werden, eine Signalfarbe, die dazu führt, gesehen zu werden. Dabei wollen wir ja eigentlich unsichtbar werden.

Woher kommt das?

Da müssen wir noch etwas tiefer gehen: Bei der Angst wollen wir weg von dem bedrohlichen anderen. Die Scham ist eine Variante der Angst, auch der Trennungsangst, aber in ihr besteht gleichzeitig der Wunsch, in der Beziehung zu bleiben zu dem, der mich beschämt.

Ich will also gar nicht weg?

Nein, ich will eine Wiedergutmachung und wieder angenommen werden. Bei der Schuld ist das Gegenmittel die Beichte: Ich bitte um Entschuldigung, und der andere entschuldigt mich. Bei der Scham will ich die Akzeptanz des anderen. Ich fühle mich abgelehnt, abgewertet, verachtet, will aber die Beziehung zum anderen retten.

Die Scham zwingt uns also in das Soziale?

Ja. Die Scham ist der sozialste aller Affekte. Ich kann Scham nur in sozialen Situationen empfinden. Ich kann wütend auf das Wetter sein oder Angst vor einem Bären haben, aber Scham gibt es nur im menschlichen Miteinander. Als Zeigeangst sagt die Scham viel über die Beziehungen aus, die wir führen: Wie sicher fühle ich mich mit einer Person? Wem kann ich mich in meiner Unintegriertheit zeigen? Und wie viel von mir muss ich zensieren oder regulieren, wenn ich in die Öffentlichkeit gehe? Das kontrolliert auszuloten gehört zum Erwachsenwerden.

Scham begleitet eine Reihe körperlicher Anzeichen.

Wie würden Sie als Regisseur eine*n

Darsteller*in anweisen, Scham auszudrücken?

Klassisch ist das Sich-Winden, aus der Situation heraus. Man kann die Hände vors Gesicht schlagen, sich dem vernichtenden Blick des anderen entziehen, den Körper verkleinern, im Boden versinken. Scham kann aber auch steif und marionettenhaft aussehen, der Blick und die Haltung erstarren wie im Schock. Manche nennen das schafs- oder fischgesichtig, den Verlust der Geistesgegenwart, in dem man auch zu stottern beginnt. Das ist wie eine emotionale Implosion. Scham zusammen mit Angst ist das Gefühl, das unseren Körper am meisten überflutet.

Thomas Melle beschreibt die Scham im Zuge seiner bipolaren Störung in *Die Welt im Rücken* so:

»Man kann sich kaum ein schambesetzteres Leben vorstellen als das eines manisch-depressiven Menschen. Das liegt daran, dass ein solcher Mensch drei Leben führt, die einander ausschließen und bekriegen und beschämen.« Das Leben zwischen Manie, Depression und zwischenzeitlichem Geheiltsein.

Und: »In jedem Satz, der Versuch zu sagen: Ich bin ein normaler Mensch. Ich bin erledigt. Bin ich nicht. Ich schäme mich in Grund und Boden.« Gibt es den »normalen« Menschen überhaupt?

Normal ist, dass die meisten Menschen Karies haben, aber gesund ist es nicht. Insofern sind Normalität und Gesundheit zu differenzieren. Man will »normal« sein, nicht aufpassen, nicht anders sein. Menschen mit einer bipolaren

20 Titelthema

Störung haben in »normalen« Phasen auch ein Bewusstsein dafür, welche Ich-Funktionen ihnen in der Manie nicht zur Verfügung stehen. Da erleben sie ihr Größen-Selbst, in dem es eine erstaunliche Abwesenheit von Scham gibt. Danach kommt eine Art Scham-Kater. Wie nach zu viel Alkohol.

Gefolgt von der Depression.

Die Scham ist ein Zustand, in dem ich viel Gefühl habe, aber ganz wenige Gedanken. Dieser kognitive Schock, vollkommen leer zu sein. Darauf folgt Selbstabwertung und Selbsthass, da sind dann ganz viele Gedanken, aber wenig Gefühl. Der gedämpfte Pol der Depression. Man zieht sich von anderen zurück, aber auch von sich selbst.

Braucht unsere Gesellschaft nicht auch die Andersartigen?

Die Liste der Korrelation von Genialität und psychischen Erkrankungen ist endlos. Also: Ja, wir brauchen Menschen, die empfindsamer sind. Ein Kollege sagte einmal: »Wir sind alle Millionäre, was unsere Gefühle angeht.« Die meisten Menschen leben aber in stiller Verzweiflung und reduzieren ganz viel von ihrer Buntheit, Vielfältigkeit und Verrücktheit. Im besten Fall würden wir alle etwas schamfreier leben, aber »schamlos« hat im Deutschen etwas Aggressives, wie im narzisstischen Moment der Manie.

Gibt es ein Mittel gegen die Scham?

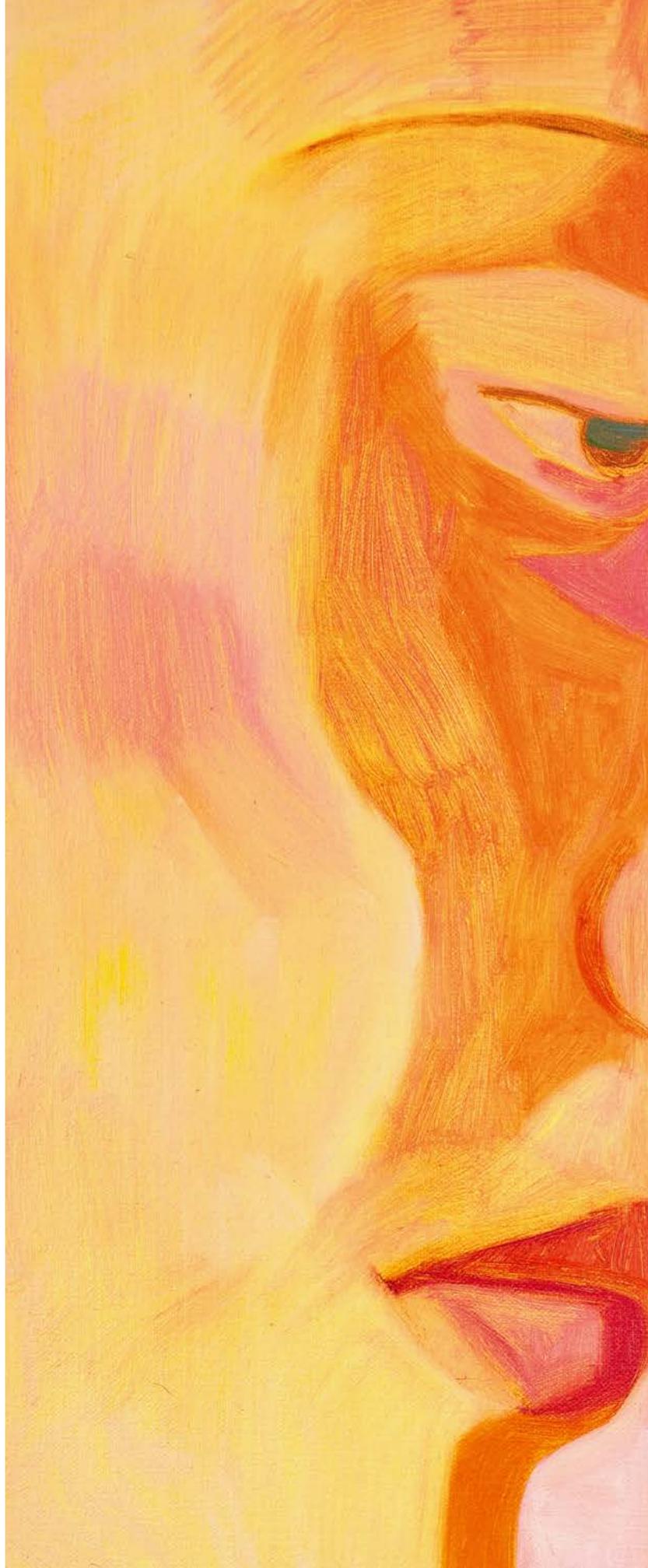
Selbstakzeptanz durch Herzenspflege. Dazu muss man lernen, die distanzierende Selbstprüfung von einer Selbstverurteilung zu unterscheiden. Manche verunglimpfen sich schon nach der kleinsten Verfehlung, wie in Kafkas *Strafkolonie*. Am Ende geht es darum, alle Stimmen in einem demokratischen Prozess an einen inneren runden Tisch zu bitten, auch die verurteilenden. Die sollen Gehör bekommen, aber keine Macht. Verdrängen und abspalten wäre destruktiv. Ich muss mir daher selber einen Anwalt zur Seite stellen und mich vor mir selbst verteidigen. Sonst bekommt es was Diktatorisches. Wenn wir heftige Emotionen haben, dann sagt der innere Kritiker, dass die richtig sind.

Je stärker die Emotion, desto wahrer scheint sie?

Ja. Aber nur, weil ich einen intensiven Selbsthass empfinde, bedeutet das nicht, dass er objektiv gerechtfertigt wäre. Ein gutes Mittel, die Scham zu mildern, ist, über sich selbst zu lachen. Dazu braucht man Selbstmitgefühl, das sich in etwa so anfühlt: Dass mir das passieren kann, ist normal, das macht mich aber nicht zu einem schlechten Menschen.

Sarah-Maria Deckert ist Chefredakteurin von *Reihe 5*.

Jens Tiedemann ist analytischer und psychodynamischer Psychotherapeut und beschäftigt sich seit vielen Jahren mit Schamgefühlen. Von ihm erschien das Buch *Scham* im Psychosozial-Verlag.



Bühnenmagic

**Die gefragte Regisseurin
Lucia Bihler inszeniert
Die Welt im Rücken. Vom Glück,
ihr dabei zuzusehen, wie
sie etwas anders auf diese
Welt blickt**

Text: Gabriela Herpell

Es ist Sonntag, früher Abend, Hochsommer. Lucia Bihler sitzt in einer Wohnung in Stuttgart, die sie gemietet hat, solange sie am Schauspiel inszeniert, das Fenster steht weit offen, sie läuft hin und her, um einen geeigneten Platz fürs Handy während des Videocalls zu finden, die Verbindung hakt etwas. Bihler trägt ein weißes Tanktop und hat ihre blonden Locken zu einem Halbdutt hochgefrisiert. Sie hat gearbeitet, nur den Samstag hat sie sich freigenommen, man sei zwar ungebunden als freie Regisseurin, sagt sie, aber man arbeite auch viel. Montag früh geht es weiter: Sie probt *Die Welt im Rücken* von Thomas Melle.

Das Buch erschien vor zehn Jahren. Der Autor schreibt so offen und radikal von seiner bipolaren Erkrankung, dass er einem beim Lesen unendlich leidtut und man gleichzeitig nicht weiß, wie man ihn aushalten würde. Kurz darauf spielte Joachim Meyerhoff die Hauptrolle in einer viel gefeierten Inszenierung von Jan Bosse am Wiener Burgtheater. Lucia Bihler, damals Absolventin der Ernst-Busch-Schule für Schauspielkunst, las das Buch, fand es toll, sah das Stück und fand auch das toll.

Nun ist sie selbst gefragte Regisseurin und traut sich ran. Denn man könne, sagt sie, etwas sehr gut finden und es trotzdem ganz anders machen: »Es kann mehrere gute Arten geben, mit einem Stoff umzugehen. Es muss nicht die eine geniale Lösung geben, und man nimmt dem anderen nichts, wenn man den gleichen Stoff bearbeitet. Das finde ich schön, auch als Kollegialitätsgedanken.«

Große Köpfe, breite Schultern, grelle Kostüme, bizarre Frisuren, Loops, Wiederholungen und eindringliche Musik – das sind wiederkehrende Elemente in Lucia Bihlers Inszenierungen. Ihre Handschrift, ihre Regiesprache. »Bühnenmagic« nennt sie das. Bihlers Theater ist formstark und körperlich und eigen, sodass sich ihre Stücke allein dadurch weit von den Originalen oder bisherigen Interpretationen entfernen. Aber am Thema bleibt sie natürlich dran. Sie will zeigen, was diesen Menschen widerfährt und wie wir als Gesellschaft damit umgehen.

Inszenieren, sagt Bihler, sei sehr viel Weglassen, Kondensieren, Verdeutlichen. Das Buch *Die Welt im Rücken* hat 348 Seiten, ein dichter Text voller Wahnwitz, Raserei, Paranoia, Melancholie, schwer und leicht zugleich. Auf der Stuttgarter Bühne wird nun ein nahezu nonverbales Stück zu sehen sein. Und die Hauptrolle spielt Paulina Alpen, eine Besetzung, die auch von Thomas Melle weggeführt.

Alpen und Bihler haben schon oft zusammengearbeitet, zuletzt für *The Lobster* am Volkstheater in München und *Die Verwandlung* am Burgtheater in Wien. Beide interessieren sich für die Spannung zwischen Figur und Schauspieler*in und daraus folgend die körperliche Übersetzung der psychologischen und emotionalen Motive einer Figur. Bei den Proben sei sie offen, sagt Bihler über sich. Da könne sich noch viel ändern, und sie verstehe sich als die, die den Raum schaffe, in dem andere glänzen sollen.

Sie lacht. Sie lacht oft während des Gesprächs, nicht verlegen, sondern hell, kichernd, gut gelaunt. Überhaupt wirkt Bihler wie eine, die den Dingen eher das Gute als das Schlechte abgewinnt. Ihre Ungeduld bei der Arbeit begründet sie so: »Ich freu mich halt so drauf.«

Zurzeit lebt sie in Wien und Berlin, wenn sie nicht ohnehin unterwegs ist. Auf ihre Heimatstadt München lässt sie nichts kommen. Die Möglichkeiten, die die Stadt ihr bot, haben sie zur Künstlerin gemacht. In der Grundschule spielte sie Theater, auf dem musischen Gymnasium traf sie Leute, die ähnlich tickten. »Wir haben eine Band gegründet, Kostüme gebastelt, waren im Jugendclub der Münchner Kammerspiele, ein total guter Türöffner in die Theaterwelt. In den Kammerspielen spielte auch die Kantine eine wichtige Rolle, weil man da halt reinkonnte und sich alles mischte.« Es gab auch ein paar Underground-Angebote, wie die Party-Reihe *Zombo Combo*. »Einmal im Monat verkleidete man sich zu einem Thema. Das war wichtig, dass man da performen und coole Musik spielen konnte, das hat mich geprägt. Und dann war das Bedürfnis da, Kunst zu schaffen, die ankommt. Die etwas verändert. Weil sie die Menschen dazu bringt, etwas zu spüren.« Und das muss man sich als junger Mensch ja erst mal trauen: zu sagen, ich mache jetzt Kunst.

Ihre Eltern hätten ihr immer vertraut, sagt sie. Ihre Mutter liebe es, zu den Proben zu kommen. Es sei ein gutes Gefühl zu wissen, dass die Eltern sie immer auffangen würden. »Ich hatte nie Existenzängste, und mir ist sehr bewusst, dass das ein Privileg ist.« Ihre Familie und ihr Freund kommen zu all ihren Premieren. Am nächsten Tag lesen sie gemeinsam die Kritiken. »Die anderen lesen vor, und dann reden wir drüber. Das ist ein richtig schönes Ritual, denn dann bin ich nicht allein. Aber ich hatte Glück, ich hatte noch nicht so richtig schlimme Verrisse.«

Sie habe Glück gehabt, das sagt sie oft. Dass die Ernst-Busch-Schule sie aufnahm: Glück. Ihre Familie: Glück. Das Gymnasium in München: Glück. Vor allem aber ist es ja ein Glück, wenn man so aufs Leben schauen kann.

Gabriela Herpell ist Redakteurin beim *SZ-Magazin* und schreibt regelmäßig für *Reihe 5*. Ihre liebsten Textformen sind das Interview, das Porträt und die Oral History.

Widerspenstige Zähmung

Leoš Janáčeks Oper *Die schlaue Füchsin* erzählt so poetisch wie drastisch von der verhängnisvollen Begegnung zwischen Mensch und Tier













Dass in der Oper die Menschen singen, ist bereits eine Form der Überhöhung. Dass in Leoš Janáčeks Oper *Die schlaue Füchsin* (1924) auch die Tiere singen und miteinander sprechen, sprengt vollends die Grenzen des Realismus. Tiere auf der Bühne kennt man vielleicht aus der Kinderoper oder aus Märchen und Fabeln, wo sie überspitzt moralische Schwächen der Menschen bloßstellen. In Janáčeks Oper sind die Tiere weder kindlich verharmlost, noch fungieren sie als eindimensionale Sinnbilder, sondern sie sind als eigenständige, ernst zu nehmende Wesen zu verstehen: wild, unbezwingbar, verspielt und tief berührend.

Die Handlung beginnt mit einem Förster, der eine junge Füchsin fängt und mit nach Hause nimmt. Doch die Füchsin lässt sich nicht zähmen und läuft davon. Im Wald lebt sie frei und glücklich, gründet eine Familie, wird jedoch von einem Wilderer erschossen. Was tragisch klingt, ist in Janáčeks Werk ein notwendiger Teil im Kreislauf des Lebens. Auch der Förster, der am Ende – träumend – sowohl seiner eigenen Vergänglichkeit als auch seinem unstillbaren Lebenshunger begegnet.

Leoš Janáčeks Oper bildet keine realistische Handlung ab: Mit ihren Figuren (Mensch und Tier), ihrer Musik und ihren Gesten berührt sie die tiefen Fragen des Lebens. Fragen, die Regisseur Stephan Kimmig in all ihrer Ambivalenz stellt – drastisch, überhöhend, poetisch. Dabei schwebt über allem der Prozess der Entgrenzung, Selbstbefragung und radikalen Verwandlung.

Johanna Mangold, Dramaturgin

Die schlaue Füchsin erzählt die Geschichte einer jungen Füchsin, die mit der Welt der Menschen in Kontakt kommt, und stellt die Frage, wie das richtige Leben geht. Regisseur Stephan Kimmig versucht, fast auf den Tag genau 101 Jahre nach der Uraufführung 1924 in Brünn, Antworten zu finden.

Ab 9. November im Opernhaus





Am Kippunkt

Ein durchsichtiger Plastikstuhl ist vielleicht der stabilste Gegenstand in Anna Kareninas Leben. Gedanken über den schwierigen Spagat zwischen Job, Familie, Liebesleben und persönlicher Erfüllung

Text: Lucy Van Cleef

Ein Stuhl steht seit Tagen in meiner Küche. Gelb und aus Plastik, das Ding ist unhandlich – man bräuchte zwei Hände, um ihn zurück ins Wohnzimmer zu tragen, wo er hingehört. Ich habe aber selten zwei Hände frei. Darum steht er rum, wird hin und her geschoben, je nachdem, ob ich etwas aus der Speisekammer oder aus dem Kühlschrank brauche. Eine Einkaufsliste baut sich mit den Gedanken in meinem Kopf zusammen auf: Milch, Äpfel, Programmhefte, Kita-Bringzeiten, Bühnenproben, Redaktionsgespräche, Spielzeitplanung, Kita-Abholzeiten, Privatleben, Ballettproduktionen...

Mein Sohn steht manchmal auf dem Stuhl, wenn wir Kuchen backen. Er schlägt vorsichtig Eier in eine Schüssel. Vor ein paar Tagen habe ich ihm gezeigt, wie man mit dem Schneebesen kreisförmig nach oben schlägt, damit Luft in die Eimasse kommt. Er liebt es, den Löffel abzulecken: Mehl, Zucker, Salz, was auch immer. Der Stuhl muss beiseitegeschoben werden, damit wir den Ofen öffnen können. Aber bitte. Verbrenn. Dich. Nicht! Ich stelle einen Wecker für den Kuchen, für seine Screentime, spüle ab und mache mich an die nächste Aufgabe. Der Stuhl bleibt stehen.

In John Neumeiers Ballett *Anna Karenina* steht zu Beginn der Vor-

stellung ein Plastikstuhl vor dem Vorhang. Er ist aus klarem Kunststoff, völlig transparent, mit einer glänzenden Oberfläche, die das Licht reflektiert. Wie wir in den Proben gemerkt haben, sind auf ihr sofort Fingerabdrücke zu sehen. Wenn sich der Vorhang hebt, wird der Stuhl in die Handlung einbezogen: Er wird von der Bühne getragen, um Platz für die Turbulenzen einer hitzigen politischen Kampagne zu machen, und dann auf die Bühne zurückgebracht, um als Möbelstück im stilvoll designten Mid-Century-Haus des Ehepaars Karenin zu dienen. Er wird geschoben, getragen, neu positioniert und passt sich ständig dem Geschehen auf der Bühne an. Oft wird er auch ignoriert, übersehen, vergessen.

Als Anna Karenina allein zu Hause ist, unbeachtet von ihrem viel beschäftigten Ehemann und müde von einem Tag der Wahlkampfauftritte, hält sie sich an der Rückenlehne des Stuhls fest, während sie ihr Bein hoch zur Seite streckt, bis sie das Gleichgewicht verliert. Der Stuhl bewahrt sie vor dem Umfallen. Sie geht in die Hocke und blickt durch die durchsichtige Rückenlehne des Stuhls ins Publikum, ihr Gesicht ist durch das glänzende, gewölbte Acrylglas nur verschwommen zu sehen. Ihr Arm ist angewinkelt, ihre Handfläche drückt gegen

den Gegenstand. Die harte, feste Oberfläche des Stuhls ist das Einzige, worauf sie sich verlassen kann.

Anna ist nicht die einzige Figur, die im Laufe des Balletts mit einem Stuhl interagiert. Kitty, jung und voller Hoffnung für ihre Zukunft, stellt sich darauf, während sie sich vor einer Party auf ihre mögliche Verlobung freut. Sie manövriert sich in ausladende Posen, um ihre überschwänglichen Gefühle auszudrücken. Lewin, unbeholfen und deplatziert auf der High-Society-Party, stolpert über den Stuhl, als er die Szene betritt, und lässt ihn laut polternd zu Boden fallen. Wronski lässt sich zufrieden auf den Stuhl fallen, um nach einem heimlichen Rendezvous mit Anna



zu entspannen. Am Ende der Szene erfährt Kitty von Annas Affäre und sackt vor Enttäuschung zusammen. Drei Stühle liegen umgestürzt über die Bühne verstreut.

Als Anna mit ihrem Sohn spielt, richtet sie einen Stuhl auf, die anderen bleiben umgekippt liegen. Wer hat schon Zeit, Stühle aufzurichten? Staubzusaugen? Spielzeuge wegzuräumen?

Als ich das Ballett zum ersten Mal gesehen habe, ist mir der Stuhl kaum aufgefallen. Ich bin mir ziemlich sicher, dass seine Unscheinbarkeit Absicht ist. Wer

achtet schon auf einen Stuhl, wenn er ins Ballett geht? Aber je öfter ich die Inszenierung angeschaut habe, desto mehr fiel mir auf, wie sehr der Stuhl eigentlich für Anna steht, sogar für eine ganze Generation von Frauen. Für die, die versuchen, alles zu haben: einen Job, eine Familie, ein Liebesleben, kreative Erfüllung, ein Bewusstsein für aktuelle Ereignisse und den besorgniserregenden Zustand der heutigen Welt, Momente, in denen sie auf der Couch sitzen können, ohne dass die Punkte auf der To-do-Liste um Platz im Gehirn kämpfen.

In der Nacht träumt Anna von Wronski. Er tritt durch die offene Tür in ihr Zimmer, legt sich auf ein Kissen zu ihren Füßen. Sie umklammert den Stuhl in Ekstase, als sich ihre Körper ineinander verschlingen, selbst während sie über den Boden rollt. Steht sie auf dem Stuhl, wirft ihre Gestalt imposante Schatten auf die Schlafzimmerwände. Der Stuhl bietet einen Einblick in Annas innere Welt. In ihr verschwimmt, was real ist und was Traum.

Mit Beginn des zweiten Akts sitzen Anna und Wronski auf den Stühlen an gegen-

überliegenden Enden eines langen Tisches, weit voneinander entfernt. Sie verwenden die Stühle wie vorgesehen, aber da endet die Realität auch schon. Anna hat ihr Kind verlassen, hat sich einen neuen Partner gesucht, ist von ihrem früheren Leben abgeschnitten. Eine Arbeiterfigur in orangefarbenem Overall, ein Muschik, erscheint, der in Annas Träumen als böses Omen auftaucht, etwas auf Französisch murmelt und über den Tisch klettert. Sie ist entsetzt, als der Muschik durch die durchsichtige Stuhllehne späht, nur um dann von Wronskis scherzhaftem Gesicht abgelöst zu werden. Es ist das erste Anzeichen dafür, dass sie ihren Sinn für die Realität verliert.

Später, als Anna während einer Opernvorstellung auf dem Stuhl sitzt, hat dieser seinen endgültigen Platz erreicht. Doch sie kann nicht still sitzen, fühlt sich beobachtet, wirkt paranoid, unruhig, nervös. Sie kauert hinter dem Stuhl und starrt wie ein gefangenes wildes Tier hindurch, während ein Fotograf Bilder von ihr schießt. Sie wirft den Stuhl zur Seite, der laut scheppernd auf dem Boden aufkommt. Dort bleibt er liegen, auch als sie nicht mehr lebt.

Es ist Kitty, die den Stuhl wieder aufrecht hinstellt und ihn auf seinem Platz vom Beginn der Aufführung platziert. Sie geht in Richtung Bühnenmitte, als der Vorhang fällt, ihrer Zukunft entgegen. Der Stuhl steht wieder da, wo er am Anfang war.

Zurück in der Küche. Ich lasse meine Gedanken schweifen. Vielleicht gibt es ein bisschen von Anna Karenina in jeder und jedem von uns, in allen, die den Spagat zwischen Arbeit und Privatleben zu meistern versuchen. Wie der Plastikstuhl in meiner Küche stehen manchmal Sachen im Leben am falschen Platz und bleiben vorerst dort, weil man keine Hand frei hat. Aber dann kommt mein Sohn und ist stolz, dass er den Stuhl ganz alleine zurück ins Wohnzimmer tragen kann. Er braucht ihn, um an sein Lego-Auto zu kommen, das oben auf dem Klavier steht. Manchmal ist ein Stuhl einfach nur ein Stuhl.

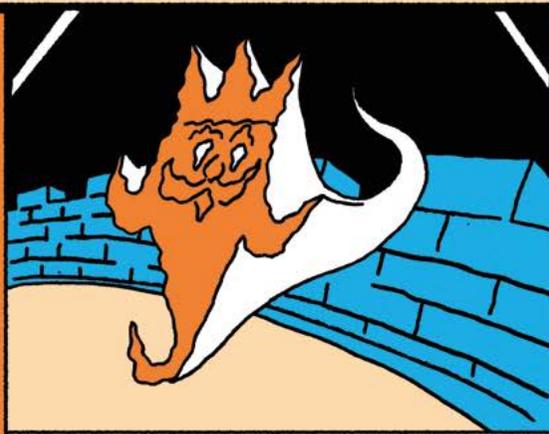
Lucy Van Cleef ist leitende Dramaturgin des Stuttgarter Balletts.

Anna Karenina
Leo Tolstois Gesellschaftsroman zählt zu den großen der Weltliteratur. Handlungsballette nach literarischer Vorlage gehören zu den Spezialitäten John Neumeiers. Doch wie lassen sich 800 Seiten auf die Bühne bringen? In seiner Interpretation von 2017 bricht Neumeier die Handlung auf das Wesentliche herunter und holt Tolstois Stoff in die Gegenwart. **Ab 19. Oktober** im Opernhaus



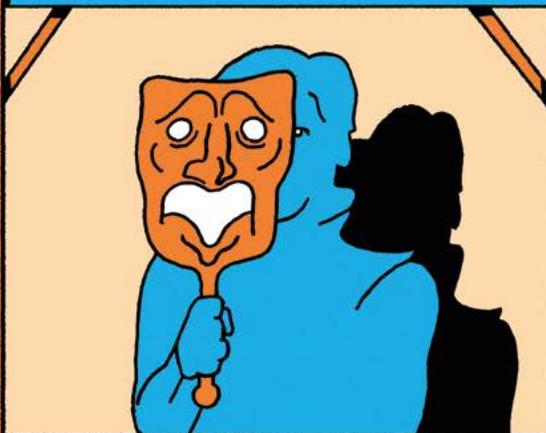
Der Rest ist Hamlet

Shakespeares Tragödie aller Tragödien in fünf Akten – in fünf Bildern, gezeichnet von Marc Hennes

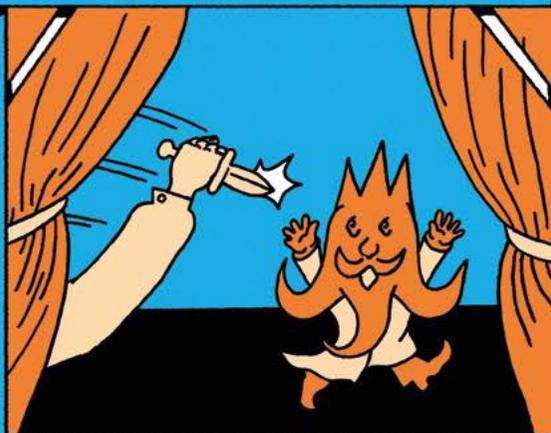


Geist: Wenn dir dein Vater jemals teuer war – dann räche den gemeinen, faulen Mord.

Hamlet Etwas ist faul im Staate Dänemark. Der alte König ist tot; zurück lässt er ein Land im Konflikt mit seinem norwegischen Nachbarn, eine Witwe, die ihren Schwager ehelicht, und einen jungen Prinzen, der seinen Vater rächen will. **Premiere am 6. Dezember** im Schauspielhaus



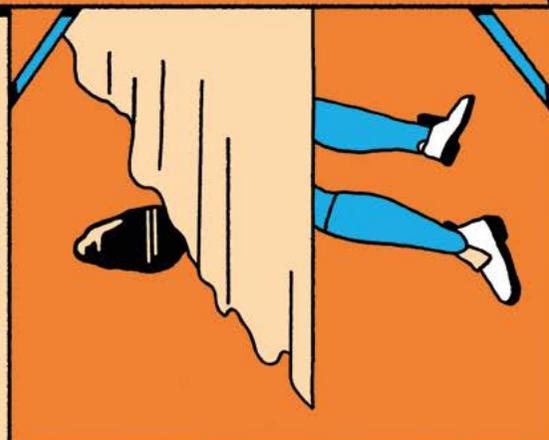
Hamlet: Wie fremd und sonderbar ich mich auch gebe – da ich's vielleicht bald sinnvoll finden werde, ein fratzenhaftes Wesen anzunehmen.



Hamlet: Ich lass' die Spieler was spielen wie den Mord an meinem Vater, vor meinem Onkel, ich will seinen Blick sehn. Ich treffe seinen Nerv, und wenn er zuckt, weiß ich Bescheid.



Königin: Doch lange konnt's nicht dauern, bis (Ophelias) Kleidung, schwer sich trinkend, das arme Ding aus ihrem Lied hinabzog zu dunklem Tod.



Hamlet: Doch prophezei' ich dir, es fällt die Wahl auf Fortinbras. Ich stimme sterbend zu. Das sag ihm, mit dem ganzen Drum und Dran, was dazu nötig war – der Rest ist Schweigen.

Muss die KI in die Rentenkasse einzahlen?

Anhängen

Suche

Audio

Die Ausmaße der künstlichen Intelligenz machen Thomas Köck schlechte Laune. Deshalb hat er ein Stück darüber geschrieben

Interview: Matthias Dell

Herr Köck, Sie haben Ihr Stück aus Sicht einer KI geschrieben. Blöde Frage, aber wie groß war die Versuchung, es ganz von einer KI schreiben zu lassen?

Ich weiß gar nicht, ob das nicht schon längst jemand gemacht hat. Aber die Versuchung war relativ gering. Ich habe das ein paarmal probiert, die Ergebnisse waren nicht berauschend.

Wobei hilft die KI?

Bei der Stückentwicklung. Ich habe mir einen Bot gebastelt, mit dem ich im Austausch bin zu Themen und Ideen, um herauszufinden, wie so eine KI die Welt sieht.

Eine endlos geduldige und verfügbare Gesprächspartnerin im einsamen Prozess des Schreibens.

Dafür finde ich KI eh gut: Infos und Material sammeln. Da bin ich wenig berührungssängstlich, wie vorher bei Wikipedia oder Google. Darin steckt das emanzipatorische Potenzial von künstlicher Intelligenz und Digitalisierung: dass Menschen, die nicht aus bildungsbürgerlichen Haushalten kommen, potenziell einen leichteren Zugriff auf Wissen haben.

Und was ist das schlechte, destruktive Potenzial von KI?

KI ist das beste Narrativ, um Datendiebstahl zu legitimieren. Eine KI tut das, was sie kann, nur weil sie mit unseren eurozentrischen Daten trainiert wird, die wir freiwillig und gratis zur Verfügung stellen. »Large Language Model« oder »Automat« klingt weniger attraktiv als die Erzählung, dass die KI immer schlauer, besser und

unheimlicher wird. Das ist falsch, weil die KI eigentlich nur immer besser auf bestimmte Arbeitsfelder zugeschnitten und einsetzbar ist und dadurch in Konkurrenz mit ganz vielen Menschen tritt. In der reinen Kosten-Nutzen-Rechnung ist man immer auf der Seite der KI, für die muss man keine Sozialversicherungsbeiträge zahlen.

Es gab mal eine Zeit, als das eine paradiesische Vorstellung war, dass Maschinen die ganze Arbeit machen.

Ein Irrglaube, dass man alles an die KI auslagern kann. Das ist ein Faktor, der in der Rechnung unterschlagen wird. Ein anderer ist, dass das kritische Denken abnimmt bei Leuten, die viel mit KI arbeiten. Wer die ganze Zeit im Bett liegt, auch wenn er nicht krank ist, wird irgendwann Muskelschwund haben. So einen Muskelschwund im kritischen Denken gibt es bei Menschen, die ihre Arbeit an KI übergeben.

Worin besteht die Verdeckung des Datendiebstahls der KI?

Der hohe Marktwert von Tesla kommt nicht nur daher, dass die so tolle, umweltfreundliche Autos haben und der CEO eine wahnsinnige Marketingmaschinerie am Laufen hält. Die Autos saugen die gesamten Fahrdaten ab. Über Innen- und Außenkamera wird alles aufgezeichnet und in die Cloud geladen. Am Ende werden mit diesen Daten zu Fahrverhalten und Straßen Robo-Taxis gespeist.

Das kapitalistische Heilsversprechen, das Probleme durch Konsum lösen will.

Je mehr ich mich damit beschäftigt habe, desto gefährlicher finde ich es, dieses Narrativ von der KI zu erzählen und nicht auf die materiellen Hintergründe zu verweisen. KI bedeutet: massiver Raubbau an Daten, der von Expert*innen oft verglichen wird mit kolonialer Expansion. Unser Verhalten wäre dann das vermeintlich unentdeckte Land, das uns abgenommen wird, um es uns als Produkt zurückzuerkaufen.

Im 20. Jahrhundert wurde der Kapitalismus durch Gewerkschaften besänftigt. Braucht es die für Geräte? Muss die KI in Rentenkasse und Pflegeversicherung einzahlen?

Die Politik schafft es ja noch nicht mal, diese trans- oder supranationalen Digitalkonzerne ordentlich zu steuern. Amazon sitzt aus Steuervermeidungsgründen in Luxemburg: eine beschauliche Seitengasse mit Einfamilienhäusern, wo vierzig Adressen an einer Tür stehen. Und eine davon ist Amazon.

Macht das nicht schlechte Laune?

Die habe ich schon, ich bin jetzt eine Weile in diesem System. Aber es ist wichtig, für die Analyse zu checken, wie die Sachen zusammenhängen. Dieses Wissen zu verbreiten kann ein Schritt sein, um auf den Datendiebstahl aufmerksam zu machen.

Matthias Dell ist freier Kritiker und Redakteur für Deutschlandradio. Auf zeit.de rezensiert er wöchentlich aktuelle *Tatort*- und *Polizeiruf*-Folgen.

KI essen seele auf (ORPHEAI) ist ein Text, geschrieben aus Sicht der künstlichen Intelligenz ORPHEAI, entwickelt von dem Autor Thomas Köck über Aberhunderte Stunden von Interviews, Gesprächen, Lügen und Fiktionen. **Am 29. November** im Kammertheater

»Derselbe Raum kann für einen weißen Mann und eine schwarze Frau völlig andere Bedeutungen haben«

Larissa Sirah Herden singt Nina Simone und Lars Eidinger Frank Sinatra – ein künstlerisches Wagnis in *I Did It My Way* über die Emanzipationsgeschichte eines Paares an der Staatsoper Stuttgart

Interview: Ingmar Volkmann



Herr Eidinger, wie gut können Sie als Schauspieler singen?

Eidinger: In der Schauspielerei ist es absurd, von gut oder schlecht zu sprechen. Im besten Fall wird in der Kunst nicht in diesen Kriterien unterschieden. Stattdessen geht es um Glaubwürdigkeit, um Empathie und Identifikation. Ich befürchte, dass es beim Gesang etwas anders ist, weil es da einfach Töne gibt, die man treffen oder nicht treffen kann.

Frau Herden, würden Sie als Sängerin das unterschreiben?

Herden: Natürlich sollte man nicht schief singen. Es geht wie in der Schauspielerei um die Frage, ob sich die Menschen mit dir verbinden

können. Ob sie fühlen, was du singst. Ob es sie berührt, wenn du eine Geschichte in Tönen erzählst.

Wie haben Sie als ungleiches Paar sich denn auf dieses Projekt vorbereitet?

Eidinger: Wir haben uns beide getrennt voneinander auf die Musik vorbereitet, und dann gab es den Moment, an dem wir gemeinsam am Klavier standen. Als Larissa angefangen hat zu singen, dachte ich: Okay, das ist noch einmal eine ganz andere Dimension, ein anderer Reichtum in den Gestaltungsmöglichkeiten, eine sehr facettenreiche Stimme, heiser, gebrochen, virtuos, mit einer großen Range. Das sind Kriterien, bei denen



kann ich nicht mithalten. Meine Hoffnung ist, dass sich dieses vermeintliche Defizit in eine Qualität verkehrt. Herden: Ich habe das Gefühl, dass wir uns im Kontext des Stückes perfekt ergänzen. Die Dynamik ist sehr authentisch und unprätentiös.

Eiding: Mich interessiert ohnehin viel mehr, was zwischen mir und dem Publikum passiert, in der Interaktion. Deshalb finde ich den Begriff »Unterhaltung« auch so treffend, weil es um Kommunikation geht. Ich habe mal eine Kinotour mit einem Film gemacht, und die Leute haben in jeder Stadt, in jedem Kino anders reagiert. Im Theater würde ich das auf mich beziehen und unsere Leistung als

Ensemble. Beim Film handelt es sich aber um eine Konserve. Es ist immer derselbe Film, auf den das Publikum jedes Mal anders reagiert. Es liegt nicht immer an den Darstellenden...

Herden: ... sondern an der Stadt, ob es Montag oder Dienstag ist, ob du in München oder Wanne-Eickel bist.

Mögen Sie die Liveperformance deshalb lieber, weil Sie unmittelbares Feedback bekommen?

Eiding: Der Trumpf des Theaters ist das Gegenwärtige. Wenn jemand im Saal nach seinem Handy greift, um zu fotografieren, unterbreche ich manchmal, um dem Publikum ein Bewusstsein für den Effekt zu geben, den das auf die Veranstal-

tung hat. Im Theater geht es ums Loslassen, plötzlich soll etwas festgehalten werden. Der Raum, in dem Ruhe herrscht, wird von Reizen von außen bedroht. Das Theater ist einer der wenigen Orte, an denen man ein Bewusstsein dafür erlangen kann, was es heißt, da zu sein sowohl für die, die schauen, als auch für die, die spielen. Wenn jemand sein Smartphone rausholt, um ein Foto zu machen, fällt man aus dem Moment, weil sich die Aufnahme auf etwas Zukünftiges bezieht. Deshalb reagiere ich unmittelbar darauf.

Herden: Das kannst du bei unserem Stück nicht machen, weil du ja nicht nur deinen Text, sondern auch das Orchester sowie die Choreographie unterbrechen würdest und nicht einfach wieder ansetzen könntest. Obwohl, wer weiß, vielleicht wäre das spannend...

Welchen Stellenwert spielt Musik in Ihrem Leben?

Eiding: Sie begleitet mich mein Leben lang, mehr als die Schauspielerei. Ich bin in den Achtzigerjahren mit Popmusik groß geworden. Es vergeht kein Tag, an dem ich nicht Musik höre. In der Oper oder im Musical setzt sie meist in dem Moment ein, in dem Sprache versagt oder an ihre Grenzen kommt. Es eröffnet sich eine vollkommen neue Dimension der Ausdrucksmöglichkeiten.

Herden: Die Musik ist so nah am Selbst, sie entsteht oder entspringt ja gewissermaßen aus dem Innersten. Da ist nichts dazwischen. Man ist direkt verbunden mit der Emotion.

Eiding: Über Musik kann man sich noch mehr zu erkennen geben. Es gibt nur zwei gesprochene Sätze in *I Did It My Way*: »Bye, bye« ist interessant, weil es die Spiegelung eines Wortes ist, »See you« finde ich noch interessanter, weil in der Bibel das Erkennen ein Synonym für Liebe ist. »Sie erkannten einander und wurden ein Fleisch.« So verstehe ich auch unsere Geschichte, ohne zu viel zu verraten. Am Ende stehen sich Frau und Mann gegenüber und haben sich erkannt. Sie haben sich gefunden, indem sie sich verloren haben. Sie sind sich durch die Entfernung nähergekommen.

***I Did It My Way* ist inspiriert von der Musik Nina Simones und Frank Sinatras. Es ist die Emanzipationsgeschichte eines Paares, das aneinander vorbeilebt, bis die Frau ihren Mann verlässt – erst dann erkennen sich beide selbst. Was verbindet Sie damit?**

Herden: Vieles. Aus meiner deutschen Biografie heraus, dem Aufwachsen als nicht weiße Person in einem hauptsächlich weißen Land, kann ich den inneren Kampf und die Suche nach Identität meiner Figur gut nachfühlen. Manchmal bin ich davon ein wenig überwältigt. Auch wenn Nina Simone in ihrer Musik natürlich von einer ganz anderen Zeit in einem anderen Land singt, ist mir der Kern der Gefühle vertraut. Das macht diese Erfahrung hier für mich sehr persönlich und emotional.

Im Stück geht es ums Verlassenwerden und um Einsamkeit. Ist Letzteres eines der großen Themen unserer Zeit?

Eidinger: Vielleicht sind sie im Moment der Trennung mehr zusammen als davor. Die Vereinsamung in der Gemeinschaft ist ein gesellschaftliches Phänomen unserer Zeit. Das Gemeinsam-einsam-Sein als paradoxes Bild.

Herden: Auch weil ein und derselbe Raum für einen weißen Mann und eine schwarze Frau im Vergleich völlig andere Bedeutungen in sich tragen kann. Im Stück erkennt man das besonders gut, wenn seine Wahrnehmung von Amerika im direkten Vergleich auf ihre trifft. Meine Figur möchte und muss sich entdecken sowie die verschiedenen Schichten ihrer Identität. Deshalb muss sie sich aus dem ihr Bekannten, ihr Vertrauten lösen, weil sie sich damit nicht mehr identifiziert.

Eidinger: Die Protagonistin emanzipiert sich vom Mann und zeigt gesellschaftliche Missstände wie die Unterdrückung der Frauen und die Diskriminierung von People of Color auf, während der Mann um sich selbst kreist und den Verlust der Frau betrauert. Das weiße, männlich dominierte Narrativ wird dadurch infrage gestellt.

Müssen sie sich erst verlieren, um sich wiederzufinden?

Herden: Ja. Man kann ja nichts wiederfinden, was man nicht vorher verloren hat. Sie finden sich selbst unabhängig voneinander. Und was danach passiert, ist doch meistens einfach gut. Ob man zusammen ist oder nicht, ist dann eher ein Detail.

Gehört es zu Ihren Stärken als Künstler*innen, dass Sie sich andauernd neu erfinden?

Eidinger: Es gibt Schauspieler*innen, die haben eine bestimmte Art, die

»An einer Idee kann man sich festhalten, sie schützt einen vor Unsicherheit. Das hehre Ziel auf der Bühne ist aber, sich verletzlich und schutzlos zu zeigen und sich angreifbar zu machen«

sie jedem Inhalt überstülpen. Bei mir ist es andersherum. Ich habe einen Inhalt und versuche, die adäquate Form dafür zu finden. Als ich angefangen habe, Brecht-Gedichte zu lesen, gab es Leute, die dachten, Hamlet liest jetzt Brecht (Eidinger spielt seit 2008 Shakespeares Hamlet an der Berliner Schaubühne, seine »Lebensrolle«, Anm. d. Red.).

Herden: Das ist nur der Blick von außen. Ich bin ja von da, wo ich stehe, immer Lary, egal ob ich singe, schreibe, spiele, rote oder schwarze Haare habe, Deutsch oder Französisch spreche. Ich glaube, als Künstler*in versucht man immer wieder, neue Formen zu finden, um sich auszudrücken, zumindest ist das für mich so.

Wie ist es für Sie, Frau Herden, neben dem Gesamtkunstwerk Lars Eidinger auf der Bühne zu stehen?

Herden: Es ist mein erstes Mal auf der Theaterbühne. Es ist scary und gleichzeitig wahnsinnig spannend und bereichernd, in dieser Konstellation zu kreieren. Auch wenn ich mich auf der Bühne zu Hause fühle, ist die Form in allem, was wir hier machen, neu für mich, und ich bin superdankbar für diese Herausforderung.

Wie ist die gemeinsame Arbeitsweise auf der Bühne?

Eidinger: Eine der Qualitäten von Regisseur Ivo van Hove: Er hat sich seine Unsicherheit bewahrt. Ivo ist jemand, der zweifelt.

Herden: Und einlädt zum Mitgestalten.

Zweifel zuzulassen ist eine Voraussetzung für die Kunst, oder?

Eidinger: Es gibt ein Zitat der Schauspielerin Helene Weigel, die gesagt hat: »Hast du eine Idee, vergiss sie!« Das hat mich anfangs irritiert, weil ich dachte, die Idee ist doch etwas Positives. Bei einer Improvisation, dachte ich, sitzen alle am Bühnenrand, und wenn einer eine Idee hat, geht er auf die Bühne. Das Ideal einer Improvisation ist aber, auf die Bühne zu gehen ohne irgendeine Ahnung, auf was es hinausläuft. Weil man dann tatsächlich in Beziehung tritt. An einer Idee kann man sich festhalten, sie schützt einen vor Unsicherheit. Das hehre Ziel auf der Bühne ist aber, sich verletzlich und schutzlos zu zeigen und sich angreifbar zu machen.

Der Journalist Ingmar Volkmann ist Referent für Öffentlichkeitsarbeit an den Staatstheatern Stuttgart.

I Did It My Way
Inspiriert von der Musik Nina Simones und Frank Sinatras, erzählt Regisseur Ivo van Hove von einer Frau und einem Mann, von einer Trennung und zwei Lebenswegen, die wieder zueinanderführen und am Ende kraftvoller nach vorn weisen – denn das Beste kommt erst noch.
Stuttgarter Premiere am 26. September im Opernhaus

Evas, überall

Wie die Opernperformance *SANCTA* zwischen den großen Ikonen der christlichen Kunstgeschichte neue Bilder findet



Ich konnte bei der letzten Papstwahl nicht umhin, mir vorzustellen, wie *SANCTA*-Regisseurin Florentina Holzinger von der Decke der Sixtinischen Kapelle baumelt, ein paar Haken in ihrem Rücken, von denen das Blut auf die weißen Roben der Eminenzen tropft, während diese den US-Amerikaner Robert Francis Prevost als Leo XIV. zum neuen Oberhaupt der katholischen Kirche wählen. Der Vatikan ist eine der letzten Bastionen des Patriarchats und zementiert auch nach mehr als 2000 Jahren sein Frauenbild in enge Grenzen. Und der Feminismus

steht da, mit gezückten Pressluft-hämmern.

Darum, dieses antiquierte Bild aufzubrechen, geht es den *SANCTA*-Performer*innen. Sie beanspruchen, was ihnen (uns allen) längst gehören sollte: das Selbstverständnis, Raum einzunehmen in dieser Welt, sichtbar zu sein mit ihren (nackten) Körpern, Ideen und Bedürfnissen. Und dazu wagt sich die Inszenierung an den Instagram-Feed der Bibel: die christliche Ikonografie. Holzinger nimmt die bedeutendsten Szenen der Kunstgeschichte, das Letzte Abendmahl, die Kreuzigung, die Pietà, und

erobert sie zurück. So auch die, die Michelangelo an ebenjene Decke der Sixtina malte: Gott, der Adam zum Leben erweckt. Gerade erschaffen (siehe oben), reicht ihm Eva auch schon den Apfel – so wird die Schöpfung selbst zum Sündenfall.

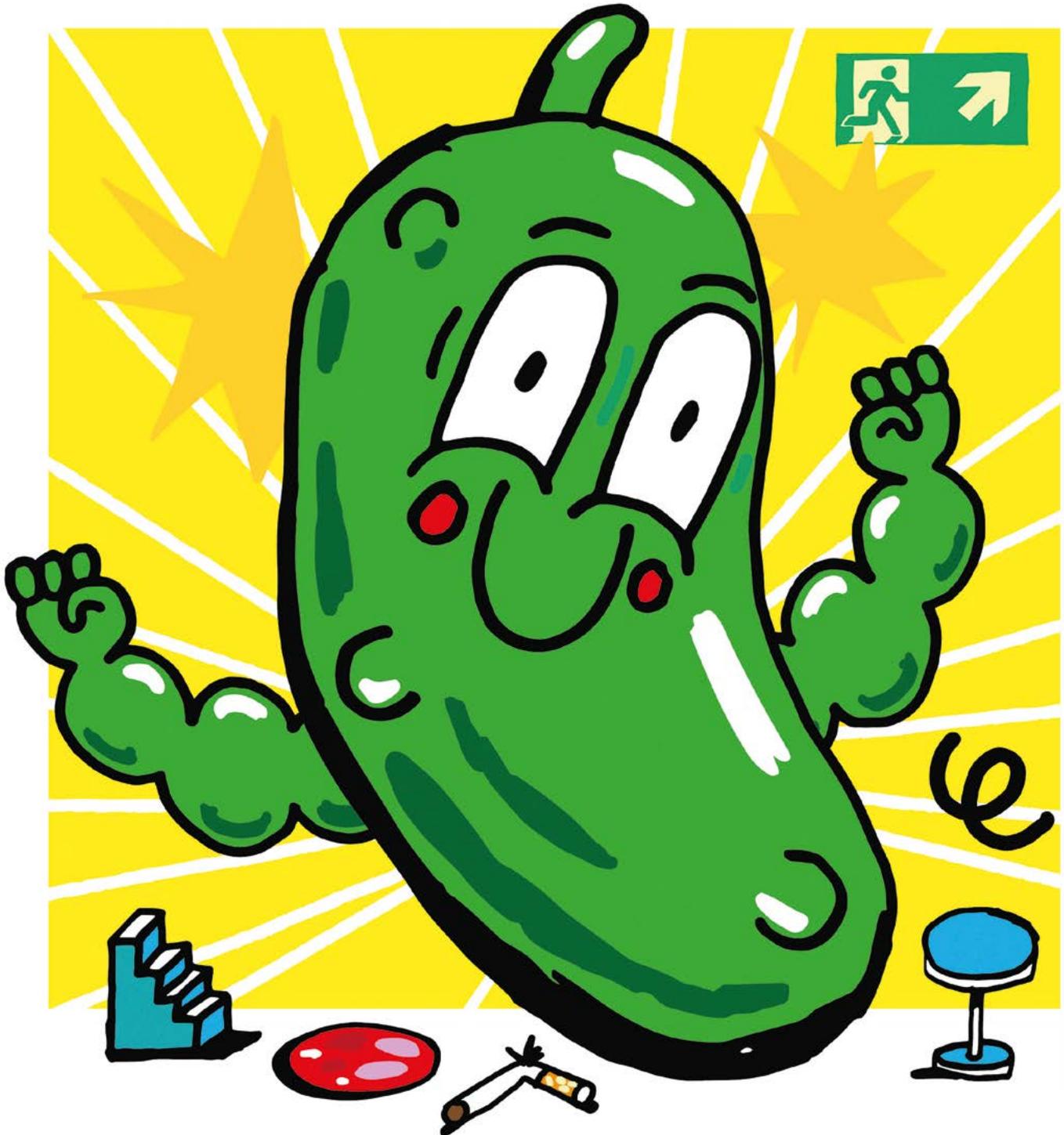
Nur: Es schämt sich niemand. Auf dieser Bühne sind eh alle nackt. Deshalb muss auch keine*r aus dem Paradies vertrieben werden, lieber singen am Ende alle gemeinsam: »Don't dream it, be it!« Sei das schöne Geschöpf. Immer. Überall.

Sarah-Maria Deckert ist Chefredakteurin von *Reihe 5*.

SANCTA
Florentina Holzingers Opernperformance verquickt Paul Hindemiths Operneinakter *Sancta Susanna* und Elemente der katholischen Liturgie zu einer radikalen Vision der heiligen Messe.
Ab 3. Oktober im Opernhaus

Szene mit Salzgürke

Tomer Gardis Schelmengeschichte *Eine runde Sache* in eigenwilligem »Broken German« ist eine absurde Odyssee, eine sagenhafte Höllenfahrt durch die deutsche Kultur. Dieser Textauszug ist nur der Anfang



Ich bin ein gieriger Mensch, eine Person mit starke Bedürfnisse, und nach der Eröffnungsabend des Theater Festivals wollte ich folgendes: Bier, Brot, Zigarette. Ich war eine die Ersten die aus der Theater Saal kamen, und der Erste bei der Buffet. In meiner Hand hatte ich schon meine Feuerzeug und eine Zigarette. Von der Buffet habe ich zwei belegte Brotte genommen. Dann ging ich zum Bar, kriegte ein großes Bier, und das wars. Ich war dann bereit raus zu gehen, wo ich in ruhe trinken und essen und rauchen könnte.

Ich hatte dann aber auch, klarerweise, meine Hände ganz voll, und nach zwei Schritte von Bar richtung Ausgang rutschte ein Stück Salzgürke von meiner Brot auf dem Boden. Ich habe entschieden diese kleine Unglück zu ignorieren und machte zwei oder drei Schritte weiter, als hinter mich hörte ich ein Schrei, ein Sturz, ein Knall.

Erschrocken, drehte ich mich um, zu sehen was loss war. Am Boden lag der Intendant, auf meiner Salzgürke ausgerutscht. In einer Hand hatte er seine verletzte rechte Knie. Seine Gesicht war krum von Schmerz. Mit seiner andere Hand hat er seiner Stirn und rechte Auge berührt, leichte Berührungen, mit seine Fingerspitze, als ob er von seinem Fall Blind geworden ist, und versuchte jetzt seiner Gesicht neu kennenzulernen. Das rechte Seite seiner Gesicht war Rot. Morgen wird die Auge ganz blau. Übermorgen eine komische Grün. Dann eine hässlichen Gelb. Der arme Intendant.

Neben mir war eine von die zahlreiche Stehtische die ins Foyer gesetzt waren, mit weiße Tischdecke gedeck und Vasen mit weiße und rote Blumen. In meiner Hand war meine letzte Zigarette, in meiner Schrek habe ich es gebrochen. Tabak Krümel war auf die Brote. Ich habe die Sachen von meiner Hände auf dem Stehtisch hastig gelegt und eilte mich zu ihm. Es tut mir so leid, murmelte ich, verlegen, besorgt, es tut mir wirklich so leid.

Helfen Sie mir auf, Idiot!, hat der Intendant, voller Wut und Schmerz in meiner Ohr flüsternd geschrien. Helfen Sie mir auf!

Ich hab meiner Problem gleich erkannt, die Ernsthaftigkeit meiner Situation. Im normalen Leben, in dem prosaischen Alltag, kann alles passieren, und ein Rutsch auf eine Scheibe Salzgürke ist keine große Sache. Ins Theater aber, in eine ernste Haus so wie der hier, darf so eine Szene nicht vorkommen. So eine billige Akt, eine so abgespieltes Slapstick, so unmodern und so niedrig in seiner Niveau, hat auf eine Bühne wie diese kein Platz. Und ich, in meiner Achtlosigkeit, habe so eine Szene gerade hier trotzdem geschaffen. Ein Mann

Ein Schrei, ein Sturz, ein Knall

rutscht auf eine Scheibe Salzgürke aus, stürzt nieder auf seiner Arsch. Und wer muss die Hauptrolle spielen? Ausgerechnet, der Intendant.

Das Schmerz kommt und geht. Die blaue Auge auch. Das sind doch Kleinigkeiten. Das ist ja nichts. Was hier geschah war viel ernstes. Das Leben hat die Kunst beleidigt. Die Kunst wird Rache nehmen. Und der Schlachtfeld bin ich.

Ich habe der Intendant, zitternd und rot von Schmerz und von Schande auf seine Beine geholfen. Er war grösser als ich, und kein leichter Mann. Seiner linke Arm war um mich auf meinem Schulter. Sein verletztes, rechtes Bein hatte er hoch in der Luft. Seine Gewicht lag auf meinem Körper. Er schaute rum ins Foyer, zu sehen wer seine Fall gesehen hat. Ich hab seine warme Atem auf meine Gesicht gespührt, als er sein Kopf links und rechts in Beobachtung drehte. Ich folgte seine Blick, der Situation schetzen zu können. Bei der Buffet standen nur vier oder fünf Gäste, mit dem Essen tätig. Das Foyer füllte sich nur langsam. Ziemlich leer war es noch, die Gäste kamen ohne Eile aus der Saal, in ihren Gespräch nach der Theaterabend gefangen. Ich war, zu seiner Fall, der einzige Zeuge.

Der Intendant lehnte auf meine Schulter. Er hüpfte auf seine unverletzte Bein. Bringen Sie mich weg von hier!, hat er wieder in meinem Ohr kommandiert. Verdammst, worauf warten Sie?!

Ich schaute rum. Die Hauptausgang kann nicht in Frage. Viel zu offensichtlich war es. Bei der Gardarobe sah ich eine Seitentür, eine Notausgang. Ich hab den Intendant richtung der Seitentür getragen. Er war schwer auf meiner Rücken. Er hinkte auf mich, die kurze Strecke zwischen der Buffet und die Seitentür. Wir erreichten die Tür ohne dass jemand uns hielt. Ich machte die schmale Notausgangstür auf. Unter uns hörte ich, leiser und prominent, der Fluss der durch die Stadt lief. Dann gingen wir durch die schmale Ausgang raus und standen da draußen, in die dicke, dunkle Tinte der Nacht.

Rufen Sie mir ein Taxi, hat der Intendant dann gesagt, fast befohlen, immer noch auf mich lehnend. Ich hab meiner Handy aus meiner Hosentasche gefischt und drückte meine Taxi App. Drei Minuten, hab ich den Intendant gesagt.

Er lasste mich loß, drehte sich zu mir. Mein blaues Auge und Hinken, hat er gesagt, werde ich den Festivalgästen morgen irgend wie noch erklären müssen. Er atmete schwer. Bis 18 Uhr morgen, Herr Gardi, liegt in meinem Posteingang eine passende Erklärung von Ihnen dafür. Ist das klar?

Ich habe entschieden es Naiv zu spielen. Aber schauen Sie bitte, habe ich, leiser und höfflich, gesagt. Das ist ja doch gar kein großes Thema. Sie wissen ja, die Menschen hier sind so höfflich. Keiner wird ja Bemerkungen über Ihren Gesicht machen. Und wenn jemanden doch nachfragen wird, sagen Sie doch einfach die Wahrheit. Menschen rutschen ja aus. Menschen fallen. Das passiert ja im Leben. Das kennt ja doch jeder.

Er kugte mich an, Gefahr in seiner Augen. Bis morgen, Herr Gardi. 18 Uhr. Sonst sind Sie hier raus. Ist das klar?

Mehr über den Autor auf Seite 6

Eine runde Sache
Tomer Gardi erzählt eine freche Schelmen-geschichte in einer Kunstsprache mit ungewöhnlicher Rechtschreibung, eigenwilligem Satzbau und in nicht lupenreinem Hochdeutsch. Eine absurde Odyssee und Höllenfahrt durch die deutsche Kultur.
Premiere am 20. September im Kammertheater

Wollen ist der erste Schritt

Die Ziele müssen nur groß genug sein, um die junge Generation anzuspornen. Ein Besuch in der John Cranko Schule

Text: Sabine Leucht

Fotos: Sigrid Reinichs

Wer auf Proben wartet, nutzt die Zeit für Stretching oder einen Plausch mit den Mitschüler*innen. Die Füße in warmen Boots, Schläppchen oder Spitzenschuhen



Im Eingangsbereich der John Cranko Schule hängen drei Teenager über ihren Handys. Allzu übermenschlich geht es also doch nicht zu in der Kaderschmiede des Stuttgarter Balletts, in der nach der Idee ihres Namensgebers und Gründers alle Altersklassen für die Zukunft ausgebildet werden: Von Vorschüler*innen bis zu Absolvent*innen der Akademie tanzen alle unter dem Dach des modernen Gebäudes, das seit Fertigstellung 2020 auch architekturbegeisterte Tourist*innen anzieht.

Der terrassierte, futuristisch schicke Sichtbetonbau hat auf mehreren Etagen und rund 6000 Quadratmeter Fläche alles, was eine zeitgemäße Tanzinstitution braucht; dazu eine Atmosphäre, die Konzentration und

Transparenz ausstrahlt. In einer Ecke des Flurs liegen ein paar Gymnastikbälle zum Aufwärmen, und diverse Nachwuchstalente huschen über die lichten Gänge, in denen bodentiefe Fenster für direkten Durchblick in die Übungssäle sorgen.

Acht sind es insgesamt, und jeder trägt den Namen einer Stuttgarter Ballettgröße: Richard Cragun, Birgit Keil und natürlich Marcia Haydée. Vor einer der Saaltüren steht sehr artig eine Gruppe jüngerer Mädchen in Tutu. Durch eines der Fenster kann man einen jungen Mann beim fortgeschrittenen Einzeltraining beobachten; in einem anderen Saal drehen halbwüchsige Mädchen Pirouetten. In der Klasse 5 von Maria Eichwald tragen die Fünfzehn- und Sechzehn-

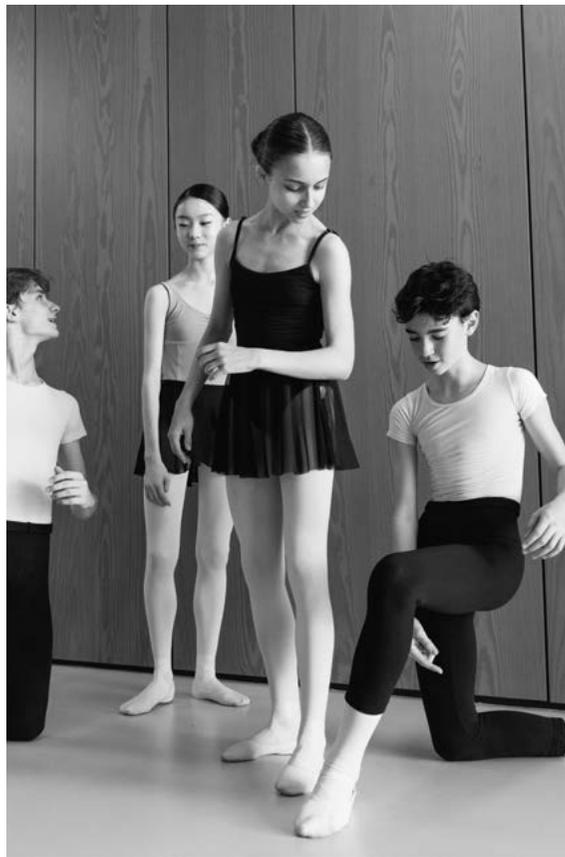


jährigen weinrote Kleidchen, hellrosa Strumpfhosen und ausnahmslos Dutt. Ihre Spitzenschuhe haben sie frisch präpariert, vom Band läuft eine frühlingshaft rhythmische Melodie.

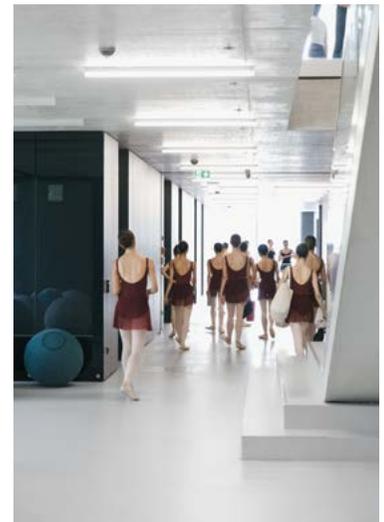
Der Duktus ist spielerisch und leicht, der Tanzstil klassisch. Eichwald korrigiert jede kleinste Unsauberkeit der Linie, vom etwaigen Abfallen der Spannung oder des Bewegungsflusses bei den Ports de Bras über die Bein Streckung im Sprung bis hin zur Mimik. Eichwald ist streng, macht aber auch Witze. Worüber genau, verstehen nur »ihre Mädchen«.

Sie üben eine kurze Sequenz für *Etüden*, womit sich die John Cranko Schule bei den sommerlichen Matinéen vorstellt. Das ist Tradition, seit Direktor Tadeusz Matacz das Stück 2006 mit seinem damals neuen Team entwickelte. Matacz' Grundidee: Fragmente der *Etüden* von Carl Czerny für den Unterricht zu nutzen.

Natalia Gasmaeva, seit 2005 Lehrerin an der Schule, schwärmt von Czernys Musik als »vielfältig und ausdrucksstark«. *Etüden* nennt sie »eine Arbeit von großer künstlerischer und erzieherischer Bedeutung, die Kinder und Pädagog*innen in



Die hellen Flure der John Cranko Schule sind nicht einfach nur Durchgänge, sondern auch Orte des Verweilens, in denen Kontakte geknüpft werden und geübt wird



einem kreativen Schwung vereint«. Hört man ihr zu, ist bald nicht mehr ganz klar, wann sie von dem Stück und wann von der John Cranko Schule spricht.

Wie auch? Das Stück besteht aus einzelnen Episoden, die jeweils ein*e Tanzpädagog*in mit seiner beziehungsweise ihrer Klasse erarbeitet. Mit variabler Form und Länge erzählt es die Entwicklungsgeschichte eines Ballettprofis *in a nutshell*. Gasmaeva erklärt: »Die ganze Schule zeigt sich in dieser Arbeit, beginnend mit den Vorschulkindern, die einfache Gymnastikübungen mit eleganten tänzerischen Elementen verbinden, über die unteren Klassen bis zur Abschlussklasse.« Man sieht förmlich das Wachsen an den Herausforderungen, Schritte und Kombinationen werden schneller und komplexer, Sprünge und Hebefiguren kommen hinzu. Spricht sie über das »grandiose Finale«, in dem Groß und Klein gemeinsam auf die Bühne kommen, werden die Augen der Ballettpäda-

gogin feucht. Dass sich Matacz Ende 2025 nach 27 Jahren an der Spitze der Schule in den Ruhestand verabschieden wird, geht ihr nahe.

Wie aber ist die Verbindung zwischen Lehrer*innen und Schüler*innen an der John Cranko Schule? Während andere Ballettakademien in den vergangenen Jahren mit Fällen von Missbrauch, Drill und systematischen Demütigungen in die Schlagzeilen geraten sind, ist es in Stuttgart ruhig geblieben. Bei einer Qualitätsmanagementprüfung der Staatstheater bekam Matacz sogar Bestnoten in Sachen Konfliktlösung. Auch deshalb haben die Kritiker*innen von tanznetz.de seine Schule zu einer der Ausbildungsstätten des Jahres gewählt. Natalia Gasmaeva ist als Tänzerin durch die harte Moskauer Schule gegangen; sie

ist aber auch Mutter zweier Söhne. Das Wichtigste sei deshalb für sie als Lehrerin »die Liebe zu den Kindern und zum Ballett«. Wenn sie wie in diesem Jahr die Abschlussklasse auf die Zukunft vorbereitet, meint das Wörtchen »Zukunft« mehr als nur die Arbeit in einer Compagnie: »Das Ballett braucht Leute mit starkem Körper und starker Psyche. Wir erziehen, unterstützen und wollen den Traum von der Kreativität nicht kaputt machen. Und auch erwachsene Künstler*innen haben noch empfindliche Seelen. Es ist nicht einfach, da die Balance zu finden.«

Gasmaevas Kollegin Galina Solovieva lehrt seit 26 Jahren an der John Cranko Schule und arbeitet gerade mit einer Gruppe von neunzehn Mädchen unterschiedlichen Alters an einer Episode für *Etüden*. Die beiden Worte, die sie am häufigsten sagt, sind »alle zusammen«. Es gehe ihr als Tanzpädagogin vor allem darum, Musikalität und gutes Zuhören zu befördern und darüber ein Gefühl für das Ensemble zu entwickeln. »Eine Choreographie«, sagt sie, »muss wie bei einem Orchester von einem gemeinsamen Atem getragen werden. Dafür muss die eine Tänzerin ihr Demi Plié etwas kürzer, die andere ihres etwas

länger halten.« Solovieva ist ausgesprochen glücklich darüber, dass alle unbedingt auf die Bühne wollen. Denn das Wollen ist der erste Schritt zum Erfolg.

Zu Beginn der vorigen Saison sind mit Henrik Erikson und Gabriel Figueredo zwei Absolventen der John Cranko Schule zu Ersten Solisten des Stuttgarter Balletts aufgestiegen. Die Liste der vor ihnen Erfolgreichen ist lang; auch Christian Spuck, Träger des Deutschen Tanzpreises und Intendant des Staatsballetts Berlin, steht darauf. Die meisten der der-



Ballett erfordert Disziplin und Arbeit – dazwischen klingt Kichern und Geflüster. Während die Schülerinnen auf Proben warten, präparieren andere ihre Füße für den Spitzentanz



zeit rund 130 Schüler*innen träumen davon, in diese Fußstapfen zu treten.

Auch der elfjährige Raoul, der mit seinen Eltern in Stuttgart-Rohracker wohnt, ließ sich kaum eine Aufführung entgehen, schon bevor er auf die John Cranko Schule gekommen ist: »Ich finde den Stil toll und habe schon als ganz kleines Kind immer getanzt. Ballett ist einfach meine Leidenschaft«, sagt er. Bald sechsmal wöchentlich je neunzig Minuten zu trainieren schreckt ihn nicht ab. Mitschüler*innen gefällt vor allem das enge Zusammensein mit Gleichgesinnten im schuleigenen Internat »und dass wir so viel lernen«. Mit sechzehn Jahren wird ihre tägliche Trainingszeit bis zu sechs Stunden betragen. Nur sonntags ist Pause. Schaffen sie den Sprung in die Akademiestufen und damit auf die Berufsfachschule, wird es noch komplexer. Das mit der Work-Life-Balance wird bei der jungen Generation zur Nebensache, wenn die Ziele groß und konkret genug sind.

Was ist am wichtigsten für den Erfolg im Ballett: Disziplin, Talent oder Persönlichkeit? Der Ballettpädagoge



**John Cranko
Schule**

»Lerne alles – dann vergiss alles – und tanze!«, lautet das Motto von Tadeusz Matusz, der noch bis Ende des Jahres die Schule leitet. Seit 1999 hat er junge Talente zu Profis ausgebildet. Zu sehen sind die Schüler*innen bei **Aktion Weihnachten am 7. Dezember** im Opernhaus

Nicola Biasutti, gebürtiger Italiener, war selbst Schüler und anschließend Lehrer in Mailand, Moskau, Kanada und der Schweiz. Er sagt: »Man braucht den ganzen Cocktail. Außerdem Charisma und eine Seele für das Ballett. Es ist eine Ausdrucksform. Wir sprechen mit unseren Körpern.« Für *Etüden* erarbeitet Biasutti gerade zwei Teilstücke mit fünfzehn- bis siebzehnjährigen Jungs. Da fällt mehr Sprung- und Krafttraining an als bei den Mädchen. Am meisten achtet er auf die saubere Ausführung der Bewegungen, aber auch darauf, »dass sie für die jungen Tänzer einen Sinn haben, dass sie wissen, was sie tun.«

Am Neubau der Schule gefällt ihm vor allem die Lage. Über das steile Hanggrundstück könne man »fast runterrutschen« zum Opernhaus, in dem die Schüler*innen ebenfalls in Produktionen eingebunden sind und von den Profitänzer*innen und verschiedenen Choreograph*innen lernen. Biasutti tut nicht so, als wäre es leicht, irgendwann dorthin zu kommen, im Gegenteil: »Es ist eine schwierige Kunstform, nicht jeder schafft den Abschluss. Und die Zeit, in der man tanzen kann, ist begrenzt, deshalb muss man sie nutzen.«

Was die Körperrnormen angeht, sei es seit seiner Zeit als aktiver

Tänzer eher noch härter geworden, vor allem für die Mädchen: »Die neue Ästhetik verlangt nach Länge und perfekten Proportionen. Und wir haben alle von morgens bis abends einen Spiegel vor uns.« Das prägt. Dennoch findet er den öffentlichen Fokus auf Essstörungen von Ballettschüler*innen eher schädlich. »Es ist nicht alles Qual und Tortur, und auch Tänzer*innen leben nicht nur von Wasser.« Denn letztlich brauchen die Schüler*innen ausreichend Kraft für ihren Profialltag.

Was ein Blick auf den Speiseplan der Schulkantine bestätigt: gesunde Abwechslung, viel Gemüse, wenig Zucker, auch Fleisch und Fisch, gelegentlich gibt es Pasta und Spätzle. Man ist ja in Schwaben. Und beim Sonntagsbrunch soll auch schon mal Nutella serviert worden sein. Wer was zu sich nimmt, ist dann wieder eine andere Frage, aber den jungen Männern, die vor der Durchlaufprobe von *Etüden* auf dem Flur herumflachsen, fehlt es jedenfalls nicht an Energie.

Simon aus den USA, achtzehn Jahre alt, hat es bereits auf die Akademie geschafft und teilt sich mit einem Mitschüler ein Zimmer im Internat (»we're like a family«). Es ist sein erstes Jahr in Stuttgart, und er findet alle hier superfreundlich, vor allem seine neuen



»Jahrgangsgeschwister«, »so encouraging«. Bald werden die Schüler*innen von der neuen Leitungsspitze aus Elisa Carrillo Cabrera und Mikhail Kaniskin begleitet, die ab 2026 die Schule übernehmen; beides ehemalige Erste Solist*innen und in Stuttgart bekannte Gesichter. Dann haben es Simon und seine Kolleg*innen möglicherweise geschafft und können als staatlich geprüfte klassische Tänzer*innen in den schwierigen Jobmarkt entlassen werden. Vielleicht landet jemand von ihnen sogar an der Weltspitze. Auf dem Sprungbrett dafür sitzen sie.

Sabine Leucht, freie Tanz- und Theaterkritikerin aus München, gehört zur Jury des Berliner Theatertreffens. Sie ist Mitherausgeberin des Buchs *Status Quote: Theater im Umbruch – Regisseurinnen im Gespräch* (Henschel, 2023).

Mehr über die Fotografin auf Seite 6

Melodie der Bewegung

Vom Orchestergraben ans Dirigentenpult:
Der Soloflötist des Staatsorchesters
Stuttgart, Nathanaël Carré, wird
Tschaikowskys *Nussknacker* leiten.
Aber wie dirigiert man Ballett?

Text: Florian Heurich

Illustration: Jan Robert Dünnweller



Schon immer hatte er eine eigene klangliche Interpretation der Werke im Kopf, wenn er im Stuttgarter Staatsorchester Flöte spielte. Und mehr und mehr wuchs bei Nathanaël Carré der Wunsch, selbst zu dirigieren. »Als Orchestermusiker hört man vor allem seine eigene Stimme und die Instrumente, die um einen herum sitzen«, sagt er. »Dadurch bekommt man ein besonderes Gefühl für musikalische Details, auch wenn vielleicht der Gesamteindruck fehlt.« Diesen Überblick hat er nun, wenn er mit der Partitur am Dirigentenpult steht, als Leiter von Peter Tschaikowskys *Nussknacker* – einem Ballett.

Zugleich möchte Carré gerade solche Nuancen herausarbeiten, die er als Flötist bei seinen unzähligen Vorstellungen im Orchestergraben oder auf dem Konzertpodium erspüren konnte. Vor allem wenn er gerade nichts zu spielen hat, lauscht er ganz genau der Musik, um die verschiedenen Stimmen wie ein Klangpuzzle zusammenzufügen.

Parallel zu seinem Engagement am Staatsorchester nahm Carré Dirigierunterricht, unter anderem bei James Tuggle, dem ehemaligen Musikdirektor des Stuttgarter Balletts. Vor dem Wechsel ans Pult hat der Flötist sich durchaus Gedanken gemacht, wie es sein würde,

vor seinen langjährigen Kolleg*innen zu stehen.

Doch Ballettintendant Tamas Detrich schenkte Carré großes Vertrauen und gab ihm vergangenes Jahr die Chance. So kam es im Sommer 2024 zum Debüt am Pult des Staatsorchesters mit einer Ballettproduktion, einem Abend mit Choreographien von Roman Novitzky und David Dawson. Carré findet, dass es ein großer Vorteil ist, die individuellen Qualitäten aller Musiker*innen gut zu kennen. Dabei sieht er sich gleichermaßen als Teamplayer und Handwerker, der daran arbeitet, das Beste aus jeder einzelnen Musikerin und jedem einzelnen Musiker herauszuholen: »Wir musizieren zusammen und schaffen gemeinsam Energie.«

Heute kommt es Nathanaël Carré zugute, dass seine Mutter, eine vom Tanz begeisterte Musikerin, ihm die Leidenschaft und ein großes Verständnis für beide Kunstformen mitgegeben hat. »Wenn choreographische und musikalische Phrasierung wirklich ineinandergreifen, entsteht ein ganz besonderer Zauber auf der Bühne.« Schon als Flötist spielte Carré besonders gern Ballettmusik, da er sich damit freier fühlt als in der Oper und mehr Platz hat, mit seinem Instrument etwas zu sagen: »Der pure Orchesterklang steht hier im Vordergrund.«

Als Dirigent sucht er nach einer Balance zwischen individuell und differenziert interpretierter Musik und den rein praktischen Anforderungen einer für den Tanz bestimmten Komposition. »Ich möchte einen engen Verbund zwischen Tanz und Musik herstellen«, sagt er. Dafür sei es wichtig, die Choreographie bis ins kleinste Detail zu verstehen, denn ebenso wie in der Musik gebe es auch im Tanz Phrasierungen und Melodien – nur eben nicht mit Tönen, sondern mit Bewegung und Atmung. Deshalb legt er großen Wert darauf, so oft wie möglich in den Ballettsaal zu gehen und bei den Proben dabei zu sein, um in die Choreographie einzutauchen.

Nathanaël Carré will verstehen, was die Tänzer*innen von der Musik brauchen, um sich gut ausdrücken zu können. »Man muss als Dirigent fühlen, wann man mit ihnen mitgehen muss oder wann man vielleicht etwas anziehen sollte, damit es organischer fließt«, erklärt er. Die Aufgabe des Dirigenten bestehe vor allem darin, zwischen Pult, Orchester und Bühne das für alle richtige Tempo zu finden, damit die Tänzer*innen einerseits sämtliche Schritte entspannt und ohne Eile zu Ende führen können und die Musiker*innen andererseits zugleich ihre Phrasen gestalten können.

Mit dem *Nussknacker* präsentiert Carré nun seine Interpretation des Klassikers. »Die Choreographie von Edward Clug lässt viele Freiheiten für die Musik, in der sich das Orchester noch mehr entfalten kann«, sagt er. Er möchte vor allem die sinfonischen und kammermusikalischen Aspekte von Tschaikowskys Partitur herausarbeiten. »Jedes Instrument hat in diesem Werk Nummern, bei denen man Spaß haben kann.« Zum Beispiel gebe es für sein Instrument, die Flöte, ganz prägnante Soli, die man nicht nur sehr virtuos, sondern auch lustvoll und mit Witz spielen könne und bei denen er sich an seine *Nussknacker*-Vorstellungen im Orchester zurückerinnere. »Als Dirigent darf man diesen Spaß auf keinen Fall brechen«, sagt er.

Der Musikjournalist und Videoredakteur Florian Heurich schreibt über Oper, Literatur, Neue Musik und Weltmusik.

Der Nussknacker

Schon die ersten Töne der Ouvertüre wecken Vorfreude auf Weihnachten. Das Ballett zur berühmten Musik von Peter Tschaikowsky gehört zu den beliebtesten Klassikern des Repertoires. 2022 kreierte Edward Clug seine Version für das Stuttgarter Ballett. Sie erweckt E. T. A. Hoffmanns Erzählung neu zum Leben. **Ab 29. November** im Opernhaus





Was man von hier aus sehen kann, ist die Anklagebank des Verhandlungsraums 6. Dort verhandelt das Landgericht Stuttgart unter anderem Straf- und Zivilangelegenheiten. In der Zeit von 1933 bis 1945 war das Landgericht in der Urbanstraße 20 ein Bestandteil des NS-Justizapparats. Richter und Staatsanwälte folgten den Vorgaben des braunen Regimes, vor allem im Hinblick auf die jüdische Bevölkerung, »Volksverräter« und »Wehrkraftzersetzer«. Zahlreiche Todesurteile wurden hier gefällt, oft in politischen Prozessen, bei denen die Unabhängigkeit der Justiz de facto aufgehoben war. Die Stelen des Gebäudes sind der Erinnerung



Foto: Manuel Wagner

an die 423 Menschen gewidmet, die im nördlichen Lichthof des alten Justizgebäudes hingerichtet wurden. Das Schauspiel Stuttgart bespielt mit Peter Weiss' Stück **Die Ermittlung** unter anderem diesen Ort, an dem die Verbrechen der NS-Zeit nachwirken. Weiss, selbst deutscher Emigrant, verfasste seinen Theatertext basierend auf den Auschwitz-Prozessen der 1960er-Jahre in Frankfurt am Main. Als Zuschauer protokollierte er die Aussagen von Überlebenden, Zeug*innen und Angeklagten und verdichtete sie zu einem *Oratorium in 11 Gesängen*. **Premiere am 30. September**



Auf eine Maultasche mit Mateja Meded, Regisseurin von *Kl essen seele auf (ORPHEAI)*

Geschmelzt oder in der Brühe?

Vegetarisch und glutenfrei,
komme aus Berlin, you know.

Berlin oder Jugoslawien?

Nieder mit allen Grenzen.

Heimweh oder Fernweh?

Es gibt keine Heimat oder
Heim oder was auch immer. Meine
Heimat bin ich. Deshalb gibt es
auch kein Fernweh. Alles Illusionen.

Als Alter: 20er, 30er oder 40er?

»Ich habe keinen Geburtstag, nein«,
antwortete Mariah Carey dem
Moderator. »Jahrestage, ja.« Zeit ist
nur ein Konstrukt, laut Carey.

Schreiben oder Spielen oder Inszenieren?

Alles oder nix.

Denken oder ChatGPT?

Denken macht doof.

Seele oder Hirn?

Logik plus Analyse. Doch da wir
schon dabei sind: Wo ist
denn diese sogenannte Seele?
Asking for a friend.

Frauen fördern oder Frauen fordern?

Quote! Aber bitte nicht nur weiße
privilegierte Frauen aus der Mittel-
schicht oder Nepo-Babys, okay?

Empathie als Label oder echt?

Das Problem unserer Gesell-
schaft ist nicht Passivität, sondern
Pseudoaktivismus.

Angreifen oder schützen?

Was, wen, hä? Warum? Frieden.
Weltfrieden.

Männer: ja, nein, vielleicht?

Ich hasse Männer.

Bühnendeutsch

#Putzen

Schwaben haben es gern sauber, und geputzt wird natürlich auch an den Staatstheatern. Gereinigt werden nicht nur Räume und Kostüme, sondern auch Choreographien. Sie werden im letzten Stadium der Proben »geputzt«, sprich: bis ins kleinste Detail durchgegangen. Die Stücke werden zunächst grob mit den Ballettmeister*innen einstudiert. Danach folgt bis zur Vorstellung die akribische Arbeit, die dafür sorgt, dass auf der Bühne alle synchron tanzen und die Bewegungen exakt so sind, wie sie sein sollen – sauber halt.

Endlich verständlich

Verführer oder Betrüger oder Betrogener?

Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Don Giovanni*

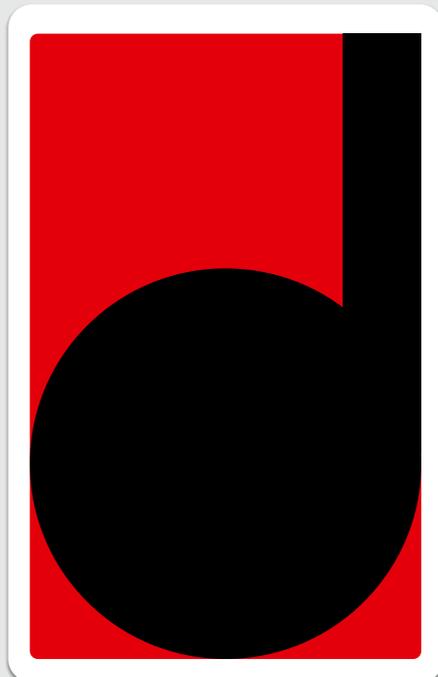


Love Island meets *The Walking Dead*: Womanizer Don Giovanni hat den ultimativen Rizz, und, klar, die Ladys fliegen auf ihn. Für den Überblick sorgt sein Bro Leporello. Aber dann geht's schief: Anna, verlobt mit dem Langweiler Ottavio, wehrt sich gegen Don G. Ihr Dad will sie retten, aber wird von ihm umgebracht. Anna schwört Rache. Same bei Elvira: Giovanni's Ex will's ihm endlich heimzahlen, ist aber immer noch ein bisschen in ihn verknallt. Giovanni zieht weiter, nix als Sex im Kopf. Next target: Zerlina, die grad erst verlobt ist. Und er denkt, sein Wingman Leporello regelt das. Doch dann kommt der creepy Plot-Twist: Giovanni lädt ausgerechnet Annas toten Vater zum Dinner ein. Ja, richtig gehört – den toten! Und der kommt wirklich. Statt Nachtschicht gibt's Karma: Don Giovanni wird in die Hölle gezogen. For real. Happy End? Na ja. Die Frauen müssen das alles erst mal verarbeiten, und Leporello sucht sich lieber 'nen neuen Job. Hoffentlich mit besserer Work-Life-Balance.

Theatergrafik

Grüner Tee vs. schlafen

GMD Cornelius Meister hat vier ehemalige Generalmusikdirektoren des Staatsorchesters eingeladen, gemeinsam mit ihm die Sinfoniekonzerte der kommenden Saison zu leiten. Jeder GMD ist Trumpf!



Dennis Russell Davies



GMD in Stuttgart	1980–1987 (7 Jahre)
längste dirigierte Sinfonie	Mahlers 6. (90 min.)
schönste Auszeichnung	Asteroid »(100485) Russelldavies« (1996)
Stil	fokussiert
Ritual vor Vorstellung	grüner Tee
Lieblingswerk dirigiert	<i>Má vlast</i> von Bedřich Smetana 4. Sinfoniekonzert

Lothar Zagrosek



GMD in Stuttgart	1997–2006 (9 Jahre)
längste dirigierte Sinfonie	Mahlers 2. (90 min.)
schönste Auszeichnung	Bundesverdienstkreuz 1. Klasse (2017)
Stil	Fragen Sie das Orchester!
Ritual vor Vorstellung	leichte Kost und eine Stunde vor Beginn im Saal
Lieblingswerk dirigiert	immer das Stück, das ich gerade studiere 7. Sinfoniekonzert

Manfred Honeck



GMD in Stuttgart	2007–2011 (4 Jahre)
längste dirigierte Sinfonie	Mahlers 3. (95 min.)
schönste Auszeichnung	3x Ehrendokortitel (2010, 2014, 2016)
Stil	freudig, ausdrucksvoll
Ritual vor Vorstellung	beten
Lieblingswerk dirigiert	<i>Requiem</i> von W. A. Mozart 5. Sinfoniekonzert

Sylvain Cambreling



GMD in Stuttgart	2012–2018 (6 Jahre)
längste dirigierte Sinfonie	Bruckners 9. (90 min.)
schönste Auszeichnung	Echo Klassik (2009)
Stil	variiert von Werk zu Werk
Ritual vor Vorstellung	überhaupt keines
Lieblingswerk dirigiert	immer das Werk, das ich gerade dirigiere 1. Sinfoniekonzert

Cornelius Meister



GMD in Stuttgart	2018–2026 (8 Jahre)
längste dirigierte Sinfonie	Mahlers 3. (95 min.)
schönste Auszeichnung	Theaterfußballmeister (2024)
Stil	Zeigen geht vor Reden!
Ritual vor Vorstellung	schlafen (dabei von der Musik träumen)
Lieblingswerk dirigiert	immer dasjenige, das ich gerade aufführe 2., 3. und 6. Sinfoniekonzert

Nachspielzeit

Vor dem Wurstsalat sind alle gleich

Unser Kolumnist hat am größten Drei-Sparten-Haus der Welt eine bedeutende Entdeckung gemacht: eine vierte Sparte!

Die Württembergischen Staatstheater sind in der ganzen Galaxie bekannt als das weltgrößte Drei-Sparten-Haus, mit intergalaktischen Leistungen in Ballett, Oper und Schauspiel. Was dagegen die wenigsten wissen: Im Herzen der Stadt Stuttgart, am naturtrüben Eckensee, existiert eine geheime vierte Sparte, die offiziell als »Kantine« firmiert. Von jener Schaltzentrale der kulinarischen Macht wird auch das Opernhaus bewirtet, über die sogenannte Lachsautobahn, die vom Böhm-Pavillon abzweigt, sowie über das Foyer des Schauspielhauses.

An all diesen köstlichen Spielstätten inszeniert Intendant Alexander S. (alle Namen der Redaktion bekannt) sein modernes Gastronomietheater, bestehend aus offener Showküche (immer dienstags, die Burger sind zu empfehlen), Rindertatar (auf Bestellung) und dem Repertoireklassiker, »Job-and-fit-Menü« genannt, einem Triptychon der theatralen Kochkunst, dreidimensional-inhaltsstark dank Hauptspeise, Beilagensalat und Nachtisch.

Alexander S. lebt wie alle Intendanten vom Personal. Die vierte Sparte der Staatstheater ist wirklich erstklassig besetzt: Der erste Solist Rolf Z. ist sich für keinen Eiertanz zu schade, Sabine H. lässt einen jede überlange Inszenierung überstehen, indem sie vor der Aufführung eine Standleitung beruhigender Getränke legt. Florina L. hat auch im Auge des Orkans von 1400 Besucherinnen und Besuchern in der Pause zwischen den Vorstellungen die Ruhe weg, während ihr Kollege Alban A. über ein enzyklopädisches Fußballwissen verfügt, was in vielen Lebenslagen die Rettung sein kann (Wagner trainiert jetzt Augsburg!). Und Stefano T. zaubert an der Siebträgermaschine aufweckende Inhalte, die einen entscheidenden Anteil zum gesellschaftlichen Zusammenhalt im Schauspiel-foyer beitragen.



Die Kantine ist die vielleicht wichtigste Bühne der Staatstheater. Hier kommen sie alle zusammen, Intendant, Inspizient und internationaler Ballettstar, und vor dem Wurstsalat sind sie alle gleich. Sie ist auch deshalb von unschätzbarem Wert, weil die Stücke hier in ihre Nachspielzeit gehen. Unvergessen der Skandal, als die Cast von *SANCTA* in der Kantine nicht nackt, sondern in ziviler Kleidung eine erfolgreiche Vorstellung feierte. Wenn das der Stadtdekan erlebt hätte!

Kürzlich durfte ich selbst einige Tage lang Teil dieser Bühne sein, in meiner Paradedisziplin, dem Spielen von Arbeit, und das kam so: Eine Maus hatte das Glasfaserkabel angeknabbert, das dieses Internet in unser Büro bringen soll. Auch unter Mäusen wird seit einiger Zeit heiß diskutiert über Ernährungsgewohnheiten: Die einen schwören auf Vegan, die anderen auf Paleo, unsere Maus ernährt sich dagegen ausschließlich von Kabelsalat, was eben zur Folge hatte, dass wir kein Internet, kein Telefon und – für mich sehr belastend – kein funktionierendes Faxgerät mehr hatten und wir deshalb einen Co-Working-Space in der Kantine einrichten mussten.

Ich sag's Ihnen: Es war schön. Man traf Menschen, von denen man gar nicht wusste, dass sie auch am Theater arbeiten. Man führte viele Gespräche und lernte Kolleginnen und Kollegen besser kennen, zum Beispiel Kostümbildnerin Kerstin K. (was für eine Alliteration). Kerstin hatte kürzlich einen Thunfisch von einem Boot aus gelangt, nicht auf dem Eckensee, sondern etwas weiter weg, was ein gutes Gesprächsthema darstellte während der Proben von *Der rote Wal* und dazu führte, dass ich Saiblingsfilet für eine Ceviche mitbringen musste, weil ich über einen sehr guten Saiblingsdealer verfüge.

Sie sehen: Es geht tierisch ab in der Kantine. Nur zum Arbeiten kommt man dort nicht. Es gibt vielleicht Schlimmeres.

Vorschau

Verweile doch

Ein Heft über die Flüchtigkeit des Augenblicks



Die nächste Ausgabe von *Reihe 5* erscheint am 2. Januar

Karten 0711.20 20 90

Abonnements 0711.20 32 220

www.staatstheater-stuttgart.de

Mein Haus, mein Platz, **mein Abo!**



Abonnements für die Spielzeit 25/26

ab sofort buchen

0711.20 32 220

abo@staats theater-stuttgart.de

www.staats theater-stuttgart.de/abo

diestaats
theaterstuttgart

STAATSOPER
STUTT GART

DAS
STUTT GARTER
BALETT

SCHAU
STUTT GART
SPIEL