



# KUNSTstoff

Das Bayer Kultur-Magazin

04

Henning Rischbieter | Theater und Macht  
Busch-Hochschule | Die Talentschmiede  
Berlin-Achse | Zwei Uraufführungen  
Vernissage | Angriff auf die Kunst  
TANZ | Bach und Hip-Hop  
SCHAUSPIEL | Holonics ist Richard III.  
MUSIK | Klangparadies NRW  
Hermann Beil | Der Dramaturg als Regisseur



**Liebe Freunde von Bayer Kultur,**

aus der Vielzahl von interessanten und zum Teil außergewöhnlichen Projekten im März und April – es sind nicht weniger als 40 – ragen ohne Zweifel die zwei Uraufführungen in Kooperation mit dem Renaissance Theater Berlin bzw. der Berliner Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ heraus: *La Vita Nova* am 14. März und *Liebe Tilla Durieux* am 11. April 2010. Beide Produktionen stellen wir Ihnen in diesem Heft ausführlich vor.

Was auf den ersten Blick als „Normalität“ erscheint, ist für ein Theater, das sich bisher fast ausschließlich als Gastspielbühne verstanden hat, in Wirklichkeit jedoch eine tiefgreifende Neuerung. Wieso? Im Rahmen der Kulturachse Leverkusen–Berlin hat *Bayer Kultur* mit unseren beiden re-

nommierten Berlin-Partnern im Bereich Theater einen Kooperationsvertrag abgeschlossen. Auf dessen Basis entwickeln wir nun auch gemeinsam Projektideen und dramaturgische Konzepte, diskutieren die Besetzungsmöglichkeiten, führen die Endproben in Leverkusen durch und erhalten so die Möglichkeit, ab sofort im Bayer Kulturhaus auch Uraufführungen herauszubringen. Schon jetzt zeigt sich, dass uns diese besonderen künstlerischen Ereignisse eine verstärkte überregionale Aufmerksamkeit bei Publikum und Presse sichern.

Ebenfalls im Rahmen unserer neuen Kooperation mit dem Renaissance Theater fand am 24. Januar 2010 in Berlin mit großem Erfolg und einem entsprechenden Presse-Echo die Deutsche Erstaufführung von Moisés Kaufmans *33 Variationen* in der Regie von Torsten Fischer statt. Dieses hochinteressante Stück – das auf die Entstehungsgeschichte von Ludwig van Beethovens *Diabelli-Variationen* rekurriert – erlebte im März 2009 am New Yorker Broadway seine Uraufführung – und wird im September 2010 dann auch im Bayer Kulturhaus Leverkusen zu sehen sein. Sie dürfen sich schon heute darauf freuen.

Übrigens: Haben Sie schon unseren neuen Newsletter abonniert? Falls nein, geht dies ganz bequem über unsere Website [kultur.bayer.de](http://kultur.bayer.de). Mit zwei Mausklicks sind Sie Abonnent und erhalten regelmäßig alle brandaktuellen Informationen rund um unsere Konzerte, Ausstellungen, Tanz- und Theater-Aufführungen.

Henning Rischbieter schreibt in seinem Essay über das Theater der ehemaligen DDR und mit der schon erwähnten „Busch-Hochschule“ Berlin stellen wir Ihnen eine der renommiertesten Schauspielhochschulen unseres Landes vor.

Ich wünsche Ihnen viel Spaß bei der Lektüre!

Ihr

Dr. Volker Mattern  
Leiter Bayer Kultur

# 04

März/April 10



**Rischbieter**  
*Theater heute*-Gründer Henning Rischbieter reflektiert über das Theater in der ehemaligen DDR.  
Seite 4



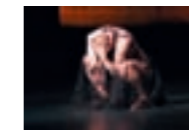
**Berlin-Partner**  
Die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ ist die Talentschmiede für junge Schauspieler schlechthin – ein Porträt.  
Seite 8



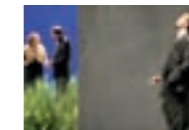
**Uraufführungen**  
Die Kulturachse Leverkusen–Berlin nimmt Fahrt auf.  
Seite 10



**KUNST**  
Verfemt – verraten – beinahe vergessen. Privat-Sammlung zur *Kunst im Widerstand*.  
Seite 12



**TANZ**  
Martin Schläpfers *Kunst der Fuge* – *Romeo und Julia* meets Hip-Hop.  
Seite 14



**SCHAUSPIEL**  
*Richard III.*-Darsteller Nico Holonics reißt alle mit. Ein Portrait.  
Seite 16



**MUSIK**  
Das Klangparadies – warum die Orchesterlandschaft NRW so einmalig ist.  
Seite 17



**Dramaturg als Regisseur**  
Hermann Beil hat Peter Truschners *Kampfgesellschaft* inszeniert.  
Seite 18



**Henning Rischbieter**, Jahrgang 1927, ist einer der bekanntesten deutscher Theaterkritiker. 1960 gründete er das Theatermagazin *Theater heute*, das sich, neben *Theater der Zeit* in Ostdeutschland, zu einer der wichtigsten monatlichen Theaterpublikationen im deutschsprachigen Raum entwickelte. Bis heute schreibt er regelmäßig für dieses Fachmagazin. Von 1977 bis 1997 hatte er eine Professur für Theaterwissenschaft an der Freien Universität in Berlin und ist seit 1994 Mitglied der Akademie der Künste. Als Autor gehören zu seinen wichtigsten Arbeiten Monographien über die Dramatiker Bertolt Brecht, Maxim Gorki und Peter Weiss. Er ist außerdem Herausgeber eines Theaterlexikons.

*Der Lohndrucker*, Regie Heiner Müller, Deutsches Theater, Berlin/DDR, 1988. Schlusszene mit Dieter Montag (links) als Lohndrucker Balke und Michael Gwisdek (rechts) als Parteisekretär.

Foto: Sibylle Bergemann

# Theater und Macht

von Henning Rischbieter

Das älteste überlieferte Stück des abendländischen Theaters, die Tragödie *Die Perser* von Aischylos, uraufgeführt 472 vor Christus, zeigte den mehr als tausend Zuschauern im athenischen Dionysos-Theater den persischen Großkönig Xerxes. Den hatten die Athener acht Jahre früher, 480 bei Salamis, vernichtend geschlagen. Den Siegern auf den Rängen wurde der Besiegte auf der Szene vorgeführt – aber nicht, um den Sieg abermals zu genießen, sondern um sie zu warnen: Vor der Hybris des Eroberungskrieges, der zum Untergang des Xerxes geführt hatte und vor dem revanchistischen Eroberungskrieg, den jetzt die Athener führten. Das abendländische Theater beginnt als politisches Theater, das Machtmissbrauch anprangert und Überhebung und Fall von Mächtigen vorführt.

Diese Formel ist natürlich ziemlich allgemein und sie genügt nicht, um den Reichtum und die Vielfalt großen Theaters zu fassen. Ebenso verbietet sich deshalb ein schneller Durchgang durch die Vielgestaltigkeit der mehr als zwei Jahrtausende Theatergeschichte. Aus diesem Grund wird hier nur eine Phase dieser Geschichte gewählt, nämlich das Theater in der DDR.

## Die Partei will den „sozialistischen Realismus“ durchsetzen

Zum offiziellen Selbstverständnis und zur Praxis der Partei- und Staatsmacht der DDR gehörte die nachdrückliche Förderung der Künste, aber auch der Versuch, sie anhaltend und eingreifend zu gängeln, damit sie das erwünschte, von tiefgehenden, gar unlösbaren Widersprüchen freie Bild der DDR-Gesellschaft und ihrer Vorgeschichte produzierten. Schon vor der Proklamierung der DDR im Oktober 1949 gab es eine zentrale Leitung der sowjetzonalen Theaterangelegenheiten mit dem Büro für Theaterfragen, dem der Intendant des Deutschen Theaters, Wolfgang Langhoff, vorsah. 1951 wurde daraus die „Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten“, der per Verordnung die Überprüfung und Bestätigung der Spielpläne der Theater und die Kontrolle der Programmhefte übertragen wurde. Im Januar 1954 gingen deren Kompetenzen an das neugegründete Kulturministerium unter Johannes R. Becher über. Daneben (und eigentlich darüber) gab es die Kompetenzen der SED, von 1958 an gebündelt in der „Kommission für Fragen der Kultur“ beim Politbüro der SED, Leitung Alfred Kurella. Im Juli 1952, bei der 2. Parteikonferenz der SED, formulierte der eigentliche Staatslenker, der 1. Sekretär des ZK der SED

Walter Ulbricht, im Zuge der Verkündung des „Planmäßigen Aufbaus der Grundlagen des Sozialismus“ abschließend die Aufgabe, die die Künstler hätten: Sie müssten lernen, „Kunstwerke im Geiste des sozialistischen Realismus“ zu gestalten: „Im Mittelpunkt muss der neue Mensch stehen, der Kämpfer für ein einheitliches Deutschland, der Aktivist, der Held des sozialistischen Aufbaus.“ Darin (und in vielen ähnlichen Bekundungen davor und danach) spricht sich die Übernahme der stalinistischen Kunst doktrin durch die DDR aus.

Im April 1953, bei der Stanislavski-Konferenz in Berlin, musste Wolfgang Langhoff die Aufgabe übernehmen, zu bekunden, was das „Haupthindernis“ dabei sei, „die Methode des sozialistischen Realismus auf der Bühne durchzusetzen“, nämlich „die Unkenntnis der Lehren Stanislavskis“. Sie seien die einzige Möglichkeit, „die Wahrheit auf der Bühne darzustellen“, nicht aber Brechts Theorien aus dem „Kleinen Organon“. Gegen Ende der fünfziger Jahre schwächt sich die offizielle Dominanz des alleinseligmachenden „Sozialistischen Realismus“ ab, was mit dem 20. Parteitag der KPdSU und Chruschtschows Stalin-Kritik zusammenhing, aber auch mit der Formelhaftigkeit solcher dogmatischen Bekenntnisse. Immerhin heißt es aber noch im Januar 1960 in den Thesen der Leipziger Schauspieltheaterkonferenz, Ziel sei das „sozialistische Nationaltheater“, die klassischen Werke seien „zu schützen vor subjektivistischer Ausdeutung und unzulässiger Aktualisierung“.

Wolfgang Langhoff, von 1947 bis 1963 Intendant des Deutschen Theaters (ab 1949 Staatstheater der DDR genannt), hatte 1933/34 ein Jahr im Nazi-KZ verbracht, konnte emigrieren und spielte und inszenierte bis 1945 am Züricher Schauspielhaus, der wichtigsten freien Bühne außerhalb Deutschlands. Er kehrte noch 1945 zurück an die Städtischen Bühnen in Düsseldorf und rochierte 1947 mit Gustaf Gründgens.

## Der unbequeme Brecht und der Weltruhm

Langhoffs Bemühungen um den „sozialistischen Realismus“ gerieten bald in den mächtigen Schatten, den das vom Heimkehrer Bertolt Brecht gegründete, bis 1954 im Deutschen Theater gastierende und danach im Theater am Schiffbauerdamm spielende Berliner Ensemble warf.

Brecht hatte sich seine im Exil entstandenen Stücke für die deutschen Bühnen vorbehalten, um mit ihrer Inszenierung

vorbildhaft zu praktizieren, was er „episches Theater“ nannte: auf heller Bühne wird die Handlung durch direkt an das Publikum adressierte Lieder unterbrochen.

Die Mutter Courage, gespielt von Brechts Lebens- und Kunstgefährtin Helene Weigel, zieht ihren Marketender-Wagen durch den Dreißigjährigen Krieg, an den sie ihre drei Kinder verliert, aber unbelehrbar dabei bleibt, dass sie am Krieg verdienen könne. Am Ende zieht sie allein ihren ramponierten Wagen gegen die Drehbühne (Premiere Anfang 1949). Dem Einwand, dass dieses störrische, unbelehrbare Beharren der Courage auf dem Krieg als Geschäft irritierend sei, antwortete Brecht, das Publikum solle daraus lernen, dass die Courage nichts lernt.

Brecht hatte von Beginn seiner Berliner Arbeit an junge Leute als Assistenten um sich gesammelt – darunter Egon Monk, Benno Besson, Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth. Sie protokollierten und diskutierten mit Brecht. Als erster von ihnen inszenierte Egon Monk, und zwar die frühe Version von Goethes *Faust* – den *Urfaust*, Premiere 1952 in Potsdam und 1953 in Berlin.

Brecht selbst hatte den Grundzug der Interpretation prägnant bezeichnet: „In der Dichtung zwingt Faust den Mephisto, ihm sein Gretchen zu liefern, durch Geschenke und durch Kuppellei. Er reicht ihr den Schlaftrunk, der die Mutter umbringt, und entfernt sich zur Zeit, wo sie ins Unglück gerät, alle Schuld nachher auf den Teufel werfend, den er doch selbst rief.“

Das *Neue Deutschland*, das Zentralorgan des SED, protestierte besonders scharf: „Bei Egon Monk ist der Faust von der ersten bis zur letzten Szene nichts anderes als ein konsequent durchgeführter Scharlatan“. Goethes 200. Geburtstag war 1949 wie ein Gründungsakt der DDR begangen worden und dessen *Faust* als Vorbild des schöpferischen Individuums, als positiver Held gepriesen worden.

In der Monkschen Inszenierung drücke sich dagegen eine negative Tendenz aus, „aber de facto gegen das nationale Erbe, gegen die deutsche Nationalkultur, die wir heute im Ringen um die nationale Einheit Deutschlands aufs Äußerste verteidigen müssen und ohne die eine Entwicklung unseres neuen demokratischen Kulturlebens undenkbar ist“. Brecht hielt stille, die *Urfaust*-Inszenierung wurde von ihm bald abgesetzt.

Der Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953 traf Brecht tief; er übermittelte in einem Schreiben vom 20. Juni an Ulbricht der Partei seine Unterstützung, plädierte aber für die „Sichtung und Sicherung“ der DDR-Errungenschaften. Das Gedicht zum Vorgang wurde erst aus Brechts Nachlass publiziert. Da hieß es, der „Sekretär des Schriftstellerverbandes“ habe am 17. Juni in einem Flugblatt bekundet, das Volk habe „das Vertrauen der Regierung verscherzt“ und könne es nur „durch verdoppelte Arbeit zurückerobern. Wäre es da nicht einfacher, die Regierung löste das Volk auf und wählte ein anderes?“

1954 erhielt Brecht den Stalin-Preis, den er in Moskau abholte. Es war aber auch das Jahr, in dem das Berliner Ensemble in Paris gastierte und triumphierte. Ebenfalls 1954 fand bei eben diesem Berliner Ensemble die Premiere von Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* statt. Der Chefredakteur der Monatszeitschrift *Theater der Zeit*, Fritz Erpenbeck, notierte noch einmal ausdrücklich, dass das „epische Theater“ Brechts „kein gangbarer Weg in die Zukunft“ sei. Das *Neue Deutschland* schwieg einfach zu der Aufführung.

Brecht zog sich immer häufiger in sein Landhaus in Buckow zurück, begann Anfang 1956 mit den Proben zu *Leben des Galilei*. Am 10. August erscheint er das letzte Mal im Theater, stirbt am 14. August an einem Herzinfarkt.

## Die Flucht in den Klassizismus: Peter Hacks

Peter Hacks, 1928 in Breslau als Sohn eines Rechtsanwalts geboren, promoviert 1951 über „Das Theaterstück des Biedermeier“ in München. Brecht sieht 1955 sein Stück *Eröffnung des indischen Zeitalters* an den Kammerspielen in München und lädt ihn nach Ostberlin ein, wohin Hacks noch im gleichen Jahr übersiedelt. 1956 wird sein Stück nach den Memoiren des Schweizer Schriftstellers Ulrich Bräker, der aus der friderizianischen Armee desertiert, unter dem Titel *Die Schlacht bei Lobositz* am Deutschen Theater in Ostberlin uraufgeführt, 1959 folgt dort dann der *Müller von Sanssouci*, beide Male unter der Regie von Wolfgang Langhoff. Schwierigkeiten hat Hacks nur mit Stücken über die Vorzeit der DDR und deren Gegenwart – Wolfgang Langhoff inszeniert 1962 Hacks' Stück *Die Sorgen und die Macht*: eine volkseigene Brikettfabrik produziert viele, aber minderwertige Briketts und heimst Prämien zu Ungunsten der Produktion einer Glasfabrik ein. Der Konflikt wird erotisch gelöst: der Brikettarbeiter Fidorra, ein Mannskerl, verliebt sich in die Glasarbeiterin Stoll und bringt seine Kollegen dazu, Qualität statt Quantität zu produzieren.

Der Premiere folgte eine öffentliche Diskussion, Arbeiter äußerten sich positiv, der SED-Ideologe Kurt Hager aber fand: „Der Zuschauer sucht bei Hacks vergeblich Personen, die Eigenschaften vom neuen Menschen haben“. Langhoff beendete die Diskussion mit einem selbstkritischen Artikel im *Neuen Deutschland*: das Stück habe nicht zur „Steigerung der Kampfkraft der Partei beigetragen“ und „den Gegnern der Partei in die Hände gearbeitet. Für diesen schweren Fehler trage ich die Verantwortung“ – Langhoff trat als Intendant des Deutschen Theaters zurück, die Aufführung wurde abgesetzt.

1965, drei Jahre später, inszenierte Benno Besson, Brechts Schüler und äußerst erfolgreicher Inszenator am Deutschen Theater, als Gast an der Volksbühne die Uraufführung von Hacks' *Moritz Tassow*. Das Stück, natürlich in Versen, spielt im September 1945, hinterm Walde im Mecklenburgischen. Der Titelheld mit dem slawisierten Goethe-Namen hat die Nazizeit als angeblich stummer Sauhirt überlebt, nach der „Befreiung“ (die Befreier treten nicht auf) spricht der Sauhirt wieder und ergreift rhetorisch die Macht: um sie ein für alle Mal gänzlich abzuschaffen, sie in einer Anarcho-Kommune aufzuheben. Der nüchterne, gerade dem KZ entkommene Parteisoldat Mattukat versucht es mit Gründen, den allzu weiten Sprung in die befreite Zukunft den Dörflern auszureden; hinter ihm droht mit Zwang der blasse Bürokrat Blasche. Der hat das bitterironische Schlusswort: er werde „auf dem Plane bleiben, er der neue Mensch“. Der so überaus erfolgreiche Regisseur Benno Besson bohrte, verlangte die Uraufführung – und inszenierte sie 1965 an der Volksbühne. Wieder Pressionen von oben und Absetzung nach einem guten Dutzend umjubelter Aufführungen.

Von da ab emigrierte Hacks nach innen: in die klassischen und mythologischen Stoffe, er panzernte sich als Klassizist, er sperrte politische Fragen der Gegenwart aus seinem Werk aus. Und er heimste den quantitativen Erfolg ein, in der DDR und in der Bundesrepublik.

Als 1977 nach der Ausbürgerung des Liedersängers Wolf Biermann aus der DDR ein Dutzend Theatermacher und Intellektuelle – maßvoll – bei der DDR-Regierung gegen diese Maßnahme protestierten, war es nur Hacks, der sich vom Protest distanzierte und den DDR-Obernen zustimmte.

## Hartnäckig und langwierig um DDR-Aufführungen kämpfend: Heiner Müller

Am 30. September 1961, sieben Wochen, nachdem sich die DDR eingemauert hatte, fand auf einer Studentenbühne die Premiere von Heiner Müllers *Umsiedlerin* statt. Gezeigt wurden die Klassenspannungen auf dem Lande; zwischen alteingesessenen Großbauern und aus dem Osten zugewanderten Neubauern mit kleinen Äckern. Die von FDJ-Propagandisten unterstützte Kollektivierung, Gründung von landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften, veranlasst einen der Großbauern, sich aufzuhängen.

Die Partei reagierte mit dem sofortigen Verbot der Aufführung. Der Autor Heiner Müller wurde aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, von der Chefin des Berliner Ensembles, Brechts Witwe Helene Weigel, ins Gebet genommen und zur Selbstkritik gezwungen. Den Regisseur B.K. Tragelehn, Brecht-Schüler in den Jahren 1955/56, traf es noch härter er: wurde aus der SED ausgeschlossen und für anderthalb Jahre in den Tagebau geschickt.

Müller, 1929 geboren, hatte als Junge seinen Vater, einen Sozialdemokraten, am KZ-Zaun gesehen. Der ging 1953 in den Westen, der Sohn folgte ihm nicht, sondern wählte die DDR und die Schärfe ihrer Widersprüche. Sein erstes Stück, *Der Lohnprücker*, geschrieben nach dem Material, das noch Brecht über den Arbeiter-Aktivistin und Normenunterbieter Hans Garbe gesammelt hatte, spielt bei Müller 1948/49 noch vor Gründung der DDR. Die Arbeiter an den Ziegelbrennöfen sind zumeist ehemalige Soldaten der Hitlerschen Armeen, sie hassen den Aktivistin Balke, der die Norm unterbietet, indem er Brennkammern mit Schamott-Steinen neu ausmauert, während die nebenliegenden Kammern unter Feuer bleiben. Die Uraufführung fand ohne Müllers Mitwirkung 1958 in Leipzig statt. Müller griff erstaunlicherweise 1988, in der Spätphase der DDR, auf den Text zurück und strich das versöhnliche Ende, schloss seine Inszenierung mit dem Würgegriff des Parteisekretärs um den Hals Balkes, er reicherte den Text u.a. mit einer Szene aus *Wolokolamsker Chaussee* an, die einen mit seinem Bürostuhl verwachsenen Parteifunktionär zeigt. Der Erfolg der Aufführung war durchschlagend, das Publikum sah – erheitert und nachdenklich – dreißig Jahre später und das Ende der DDR ahnend auf deren Frühzeit zurück.

Von Heiner Müllers gut zwei Dutzend Stücken ist mehr als die Hälfte zuerst im Westen gespielt worden, und die Aufführungen in der DDR fanden mehrmals lange Jahre danach statt, nachdem die Stücke geschrieben worden waren und in einigen Fällen gedruckt vorlagen. Einige beispielhafte Vorgänge: Das 1961 inkriminierte Stück *Die Umsiedlerin* wird 1976, also nach eineinhalb Jahrzehnten, bis auf den Titel (*Die Bauern*) unverändert, an der Volksbühne unter der Regie von Fritz Marquardt erfolgreich uraufgeführt. Das Stück *Der Bau* entsteht 1963, in einer Zeit der Drangsale, der wirtschaftlichen Misere des Autors, im Auftrag des Deutschen Theaters. Müller soll den Roman *Die Spur der Steine* von Erik Neutsch dramatisieren. Es entstehen nicht weniger als sieben Fassungen. Die vierte Fassung ist im Sommer 1965 für die Aufführung vorgesehen; sie wird nach dem 11. Plenum des Zentralkomitees der SED wegen falscher Darstellung der Partei kritisiert und verboten. So fand erst 15 Jahre später die von Müller hartnäckig gewollte Uraufführung an der Volksbühne, Regie Fritz Marquardt, statt. Auch der Satz zum Bauwerk fällt: „Hätt ich gemerkt, dass ich mein eigenes Gefängnis baue“.

Ende der sechziger Jahre macht Müller aus Shakespeares *Macbeth* durch Verknappung und Brutalisierung ein eigenes Stück. Es gipfelt in der Schlussequenz „Durchs Messer in die Messer ging die Laufbahn“. Nach einer wenig bemerkten Aufführung 1972 in Brandenburg inszeniert Müller selbst in Zusammenarbeit mit seiner Frau Ginka Tscholkowa den Text 1982 an der Volksbühne. Er teilt den Part des Macbeth auf drei Schauspieler auf: einer (Hermann Beyer), in den Reihen der Zuschauer postiert, spricht die reflektierenden Passagen; ein zweiter (Michael Gwisdek), erscheint in den Bogengängen um die Szene, der Dritte (Dieter Montag) mordet auf der Szene.

*Philoktet* erzählt die Geschichte um den unheilbaren und unheilvollen Siechen, den die Griechen auf der Fahrt gen Troja auf der Insel Lemnos ausgesetzt haben und bei dem der listenreiche Odysseus und der naive Neoptolemos erscheinen, um ihm den Bogen abzuschwätzen, der den Griechen den Sieg über Troja bringe soll. Odysseus beschwätzt den Neoptolemos, Philoktet zu belügen und schließlich zu töten. Mit dem Toten als Last und dem Bogen als Siegbringer brechen sie nach Troja auf. Das Stück, 1965 gedruckt, wird 1968, und zwar in München, Regie Hans Lietzau, uraufgeführt. Erst 10 Jahre später, 1977, zeigten es die Schauspieler Alexander Lang, Christian Grashof und Roman Kaminski zum ersten Mal in der DDR am Deutschen Theater.

Der Regisseur B.K. Tragelehn, nach der Uraufführung von Müllers *Die Umsiedlerin* in die Produktion geschickt und jahrelang in Acht und Bann, inszenierte 1975 am Berliner Ensemble zusammen mit Einar Schleaf Strindbergs *Fräulein Julie*. Jutta Hoffmann trat in der Titelrolle im Tutu, im Ballettkostüm, auf, sie kletterte über die Parkettsitze. Die Inszenierung wurde offiziell heftig kritisiert und bald abgesetzt. Einar Schleaf blieb im Westen, als er mit Tragelehn gastweise am Wiener Burgtheater inszenieren sollte. Das hatte auch Tragelehns Übergang in die BRD zur Folge, 1979 zeigte er Shakespeares *Maß für Maß* in Stuttgart und arbeitet danach in Bochum, München und Düsseldorf. 1985 schließlich inszenierte er gastweise in seiner Heimatstadt Dresden die 1961 inkriminierte *Umsiedlerin* Müllers im sächsischen Idiom, nun eine umjubelte Aufführung.

Dies sind nur einige Stränge, vielleicht die wichtigsten, aus dem Geflecht der Konflikte zwischen Partei und Staatsmacht einerseits und den Theatermachern andererseits. In den achtziger Jahren verlieren die Gegensätze an Schärfe, die Partei lässt mehr zu, an den Theatern kann man wagemutiger arbeiten. Aber wichtige Regisseure und Schauspieler gehen in den Westen, man lässt sie auch mit Visum ziehen, um weiteren Konflikten auszuweichen.

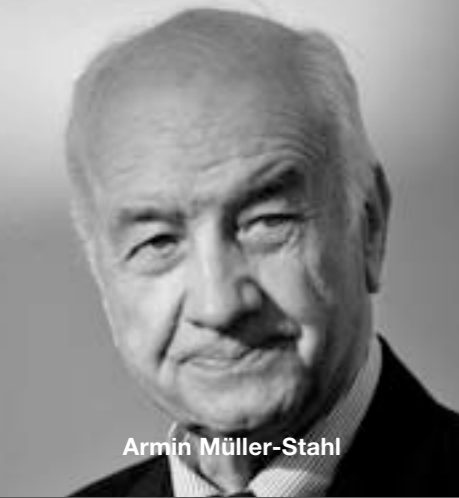
Es entstehen sogar freie Gruppen außerhalb des Systems der Stadt- und Staatstheater. Dafür nun zum Schluss ein Beispiel: Die Gruppe Zinnober, drei Frauen und fünf Männer, die meisten ausgebildet an der Staatlichen Schauspielschule, spielen in Gemeindegärten und Freizeiteinrichtungen. In ihrer Produktion *Traumhaft*, zuerst aufgeführt 1986, sitzt in einer surrealen Szene einer der Spieler allein auf der Bühne, er hat eine Doppelseite des SED-Zentralorgans *Neues Deutschland* aufgeschlagen, schneidet fein säuberlich ein Rechteck aus dem Blatt, durch das er grinsend in den Zuschauerraum blickt. Die Aufführung wird, wahrscheinlich wegen dieser Szene, 1966 für 6 Wochen verboten.



# Die Talentschmiede

Die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ ist *die* Talentschmiede für junge Schauspieler schlechthin – ein Porträt unseres vierten Berliner Kooperationspartners.

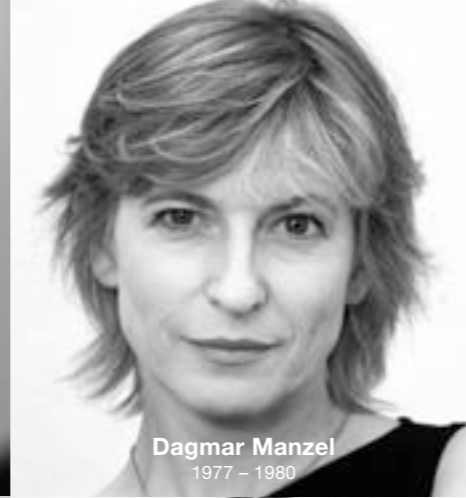
Text: Silke Schenk · Fotos: Pressebilder



Armin Müller-Stahl



Henry Hübchen  
1967 – 1970



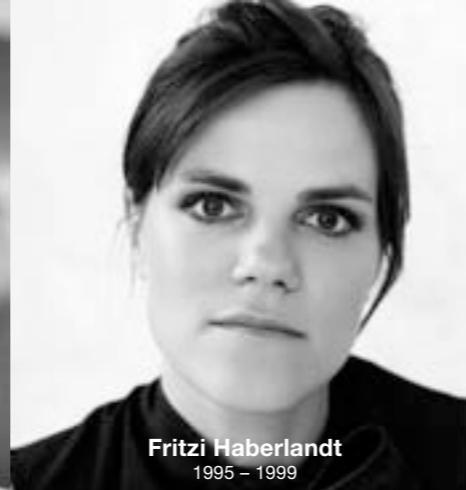
Dagmar Manzel  
1977 – 1980



Corinna Harfouch  
1978 – 1981



Ulrike Krumbiegel  
1980 – 1983



Fritzi Haberlandt  
1995 – 1999



Nina Hoss  
1995 – 1999



August Diehl  
1996 – 2000



Sandra Hüller  
1996 – 2000



Julia Jentsch  
1997 – 2001



Tilmann Köhler  
2001 – 2005



Miriam Horwitz  
seit 2006

Armin Müller-Stahl, Henry Hübchen, Corinna Harfouch, Nina Hoss, Fritzi Haberlandt, August Diehl oder Julia Jentsch – sie alle zählen heutzutage zu den bekanntesten deutschsprachigen Film- und Theaterdarstellern, sie alle vereint ihre Ausbildung an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ in Berlin und die Liste ließe sich beliebig erweitern. Denn die „Ernst Busch“ – wie die Hochschule landläufig einfach nur genannt wird – zählt heutzutage zu den renommiertesten Talentschmieden für Bühnenkunst. So haben in deren gut hundertjähriger Vergangenheit unzählige Regisseure, Choreografen, Schauspieler, Tänzer und Puppenspieler dort die Ausbildung durchlaufen.

Die Geschichte der Hochschule für Schauspielkunst fußt auf Max Reinhardts Gründung einer Schauspielschule im Jahre 1905, als er sich entschloss – eben zum neuen Leiter des Deutschen Theaters gekürt – seiner Bühne eine Ausbildungsstätte für künstlerischen Nachwuchs anzugliedern. Dieser damals kühne Schritt war ein Novum. Der Gedanke, eine Schule der Schauspielkunst zu schaffen, basierte auf der Überzeugung, dass Talent zwar nicht erlernbar sei, aber beeinflussbar, zu gesteigerter Ausdrucksfähigkeit entwickelbar und trainierbar sei, zu größerer Flexibilität und besserer Technik geführt werden könne. Auf erfahrene Schauspieler des Deutschen Theaters als Pädagogen zurückgreifen zu können, war das solideste Kapital, über das die Schule des Reinhardtschen Theaterunternehmens in den ersten Jahrzehnten verfügte.

1951 wurde die Anbindung dieser Schule ans Deutsche Theater aufgegeben, sie erlangte als staatliche Schauspielschule Eigenständigkeit und erhielt 1981 den Rang einer Hochschule, der das bis dahin von Manfred Wekwerth und zuletzt von Dieter Hoffmeier geleitete Regieinstitut angegliedert wurde. Seit 1981 führt sie den Namen Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Sie war zu DDR-Zeiten die renommierteste Ausbildungsstätte für Schauspieler und

Puppenspieler, nicht zuletzt durch Lehrer wie Hildegard Buchwald-Wegeleben, Rudolf Penka und Wolfgang Heinz. Deren Methoden wurden von ihren Schülern und Assistenten erlernt und erfolgreich weiterentwickelt und sind die wichtigsten Eckpfeiler der Ausbildung geblieben. Seit 1988 gibt es zusätzlich den Studiengang Choreographie der Abteilung Schauspielregie, langjährig unter Leitung von Dietmar Seyffert. Im August 2006 startete die „Ernst Busch“ schließlich gemeinsam mit der Staatlichen Ballettschule Berlin ein 3-jähriges Bachelor-Studium Bühnentanz. Im Zuge dieser Neuerung wurden die Studiengänge Choreographie und Bühnentanz zur Abteilung Tanz zusammengefasst. Gemeinsam mit der UdK und dem Tanzraum Berlin wurde im Jahr 2006 das Zentrum für zeitgenössischen Tanz gegründet.

Von 1993 bis 2005 wurde die Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ von dem Dramaturgen und Theaterwissenschaftler Klaus Völker geleitet. Seit Oktober 2005 ist Wolfgang Engler als Rektor im Amt. Das Kollegium der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ setzt sich aus erfahrenen Dozenten, Theaterpädagogen und Künstlerpersönlichkeiten zusammen. Als Lehrbeauftragte arbeiten hier außerdem viele namhafte Schauspieler der Berliner Bühnen sowie Gäste aus aller Welt, u. a. Robert Wilson, Peter Zadek und die Clowning-Expertin Angela de Castro.

Am 11. April steht nun die erste Leverkusener Uraufführung im Rahmen der Kulturachse Leverkusen-Berlin und des stART-Projekts auf dem Spielplan von Bayer Kultur: *Liebe Tilla Durieux* entsteht auf Initiative von Bayer Kultur in Kooperation mit der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ und dem ihr angegliederten BAT Theater. Nach der Uraufführung in Leverkusen wird die Produktion der Abteilung Puppenspiel auch im Berliner BAT Theater zu sehen sein.



Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch, Berlin



# Zwei Uraufführungen

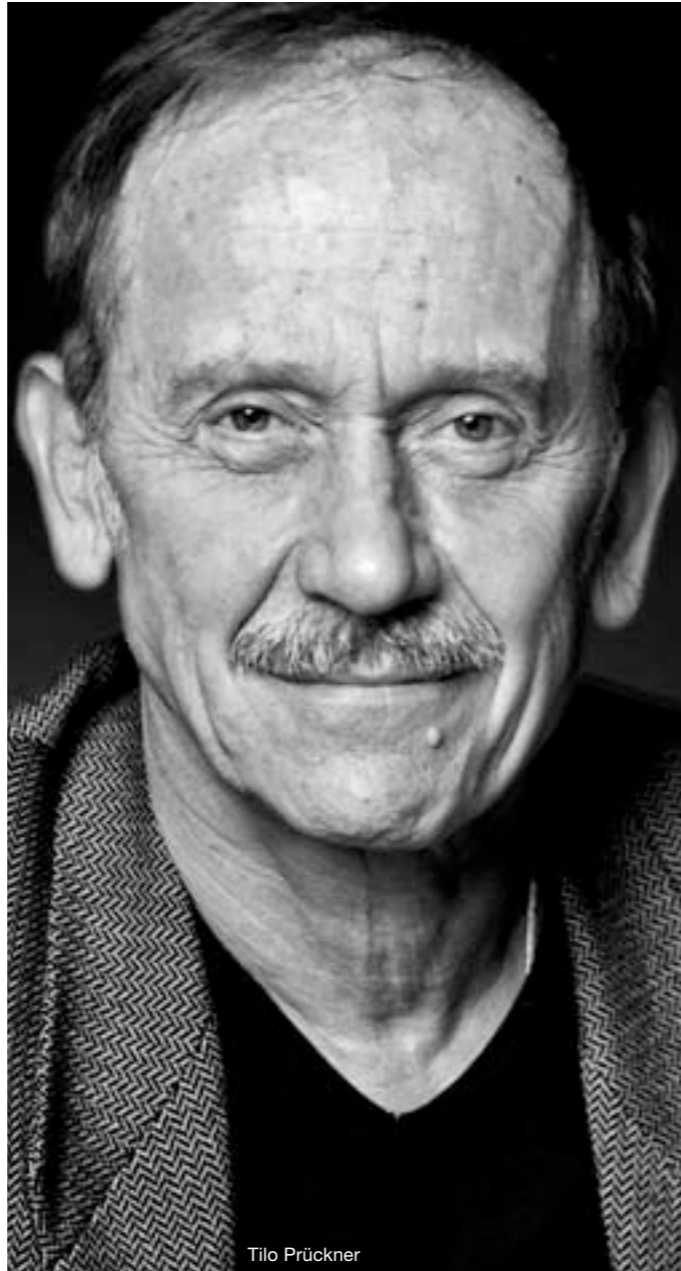
Die Kulturachse Leverkusen–Berlin nimmt Fahrt auf. Gleich zwei Uraufführungen dokumentieren die neue Linie von *Bayer Kultur* als Kooperationsbühne.

Text: Reiner Ernst Ohle (I.) | Hartmut Topf (II.) · Foto: Christiane Frenzl (I.)

## I. La Vita Nova

Seit über 30 Jahren bevölkert er mit seinen unverwechselbaren Figuren den Bildschirm: Tilo Prückner ist die erste Wahl bei der Besetzung kleiner Gauner und Verlierer. Darüber hinaus hat er verschiedenen Fernseh-Serienhelden ein unverwechselbares Gesicht geben. Ob als leicht hypochondrischer Assistent Gernot Schubert an der Seite von Evelyn Hamann in *Adelheid und ihre Mörder* oder als Partner des NDR-Tatort-Kommissars Robert Atzorn: Tilo Prückner ist der große Darsteller kleiner Sonderlinge.

Als Sohn eines Kinderarztes wurde er in Augsburg geboren. Sein erster Berufswunsch, Tänzer, stieß auf den erbitterten Widerstand seiner Familie. Ein Jura-Studium an der Universität Berlin langweilte ihn. Aus seinem Engagement in der Studentenbühne gelangte er direkt in seinen Beruf. Von 1962 bis 1964 war er am Theater der Jugend in München engagiert, danach am Stadttheater St. Gallen, von 1966 bis 1968 an den Städtischen Bühnen Oberhausen und 1968/69 am Schauspielhaus Zürich. Einen der größten deutschen Theatermacher der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Peter Stein, lernte er am Schauspielhaus in Zürich kennen. Mit einer Gruppe junger Schauspieler gründeten sie in Berlin die Schaubühne am Halleschen Ufer. Die neue Bühne wurde zu einer Sensation. Prückner blieb von 1970 bis 1973. Ab 1973 arbeitete er als freier Schauspieler am Bayerischen Staatsschauspiel. In seiner knapp bemessenen Freizeit ist er ein leidenschaftlicher Leser. Bei einer Dante-Lektüre stieß er auf *La Vita Nova*, ein Jugendwerk des italienischen Dichters und Philosophen Dante Alighieri – und war unmittelbar infiziert von dem feinen Humor des Textes. Er entdeckt in dem Erzähler den Prototyp des Künstlers, der sich selbst dazu verurteilt, alles Erlebte unmittelbar zur Kunst werden zu lassen und jedwedes Gefühl auf direktem Weg in Verse und Lieder zu überführen. Mit der Sopranistin Janet Williams und dem Regisseur Fred Berndt ist ein außergewöhnliches Stück für eine Sängerin und einen Schauspieler entstanden, das den Dante-Text sprachlich in die Gegenwart versetzt. Durch sein Engagement am Berliner Renaissance Theater in der Spielzeit 2008/09 – in David Mamets Komödie *November* spielte Prückner den Berater des Präsidenten – lernte er den dortigen Intendanten Horst Filohn kennen. Dieser begeisterte sich für *La Vita Nova* und bringt nun gemeinsam mit *Bayer Kultur* die Uraufführung in Leverkusen auf die Bühne.



Tilo Prückner

## II. Liebe Tilla Durieux

Auf der Flucht vor den Nazis hatte die berühmte und bewunderte Schauspielerinnen Tilla Durieux 1936 in Zagreb Zuflucht gefunden, doch 1941 kam der Krieg auch nach Jugoslawien. In den Wirren einer überstürzten Flucht vor dem befürchteten deutschen Einmarsch hatte Tilla Durieux ihren jüdischen Ehemann verloren. Sie sollte ihn nie mehr wieder sehen – Ludwig Katzenellenbogen wurde in das Konzentrationslager Sachsenhausen verschleppt und starb schließlich im Jüdischen Krankenhaus in Berlin. Die Nachricht von seinem Schicksal erreichte Tilla Durieux erst sehr viel später. Nachdem sie das Bombardement von Belgrad am 6. April 1941 mit Schrecken überlebt hatte, schlug sie sich nach Zagreb durch und kehrte zurück in das Haus ihrer Verwandten und Freundin, der Gräfin Zlata Lubienski. Hier war ihr kleiner Salon viele Jahre der Treffpunkt von Künstlern und

ein Teil des Zagreber Bürgertums die deutschen Truppen und die aus Italien heimkehrenden eigenen faschistischen Führer empfing. Sie muss in diesen Tagen sehr einsam gewesen sein. Aber sie verzweifelte nicht. Kroatien wurde unter deutscher und italienischer Besatzung bald ein „unabhängiger“ faschistischer Vasallenstaat. Tilla Durieux blieb dennoch. Wo es möglich war, half sie Menschen im Widerstand, als Staatsbürgerin von Honduras, geschützt durch Freunde und einen deutschen Theaterliebhaber, der hier als Kulturoffizier eingesetzt war.

In den Nachkriegsjahren hatte Tilla Durieux im neu gegründeten Puppentheater Zagreb eine bescheidene Anstellung als Schneiderin gefunden. Ihre früher schon gezeigte Geschicklichkeit war in guter Erinnerung geblieben. Und als alternde Schauspielerin hätte sie hier, noch dazu in einer fremden Sprache, auch überhaupt keine Chance gehabt. Nach ihrer Heimkehr nach Deutschland in den 50er

Jahren konnte ich sie auf der Bühne und im Film sehen, überzeugend und tief berührend als alte Bäuerin in den Wirren des Partisanenkriegs in Griechenland (*Philemon und Baucis* von Leopold Ahlsen) und in Jugoslawien (*Die letzte Brücke*, ein filmisches Meisterwerk von Helmut Käutner). Unvergessen ist mir auch ihre Darstellung einer einsamen, alten Putzfrau im nachdenklichen Gespräch mit einer toten Languste auf ihrem Teller.

Vor 35 Jahren brachte mich ein glücklicher Zufall auf die Spuren dieses Exils in Zagreb, ließ mich etliche noch lebende Weggefährten und Zeitzeugen finden. Ich durfte die fast vergessene Personalakte der Tilla Durieux aus dem Puppentheater



Franz von Stuck: Tilla Durieux als Circe, um 1913

Intellektuellen gewesen, hier trafen sich junge Theaterfreunde um Vlado Habunek, denen sie einst ihre Theatergarderobe opferte und Kleider für ein Puppenspiel daraus nähte. Sie hatte dort eine schöne, kleine Bibliothek, etliche Kunstwerke zeitgenössischer Meister, wertvolle exotische Antiquitäten und, wie mir immer wieder erzählt wurde, sie konnte nicht nur wunderbar rezitieren, sondern auch häkeln, stricken, schneidern. Und sie besaß aus ihrem Kostümfundus Samt, Seide, Spitzen und Brokat, Kostbarkeiten, die zu Puppenkostümen werden konnten. Hier, in diesem Schneckenhaus, konnte und sollte sie bleiben, trotz Besatzung und des für sie entsetzlichen Jubels, mit dem

fotokopieren und entdeckte zwei vor gedankenloser Entsorgung gerettete, einst von Tilla Durieux gestaltete Puppen in beklagenswertem Zustand. Heute sind sie sorgfältig restauriert im Museum der Stadt Zagreb zu sehen – die Geschichte musste erzählt werden.

### La Vita Nova

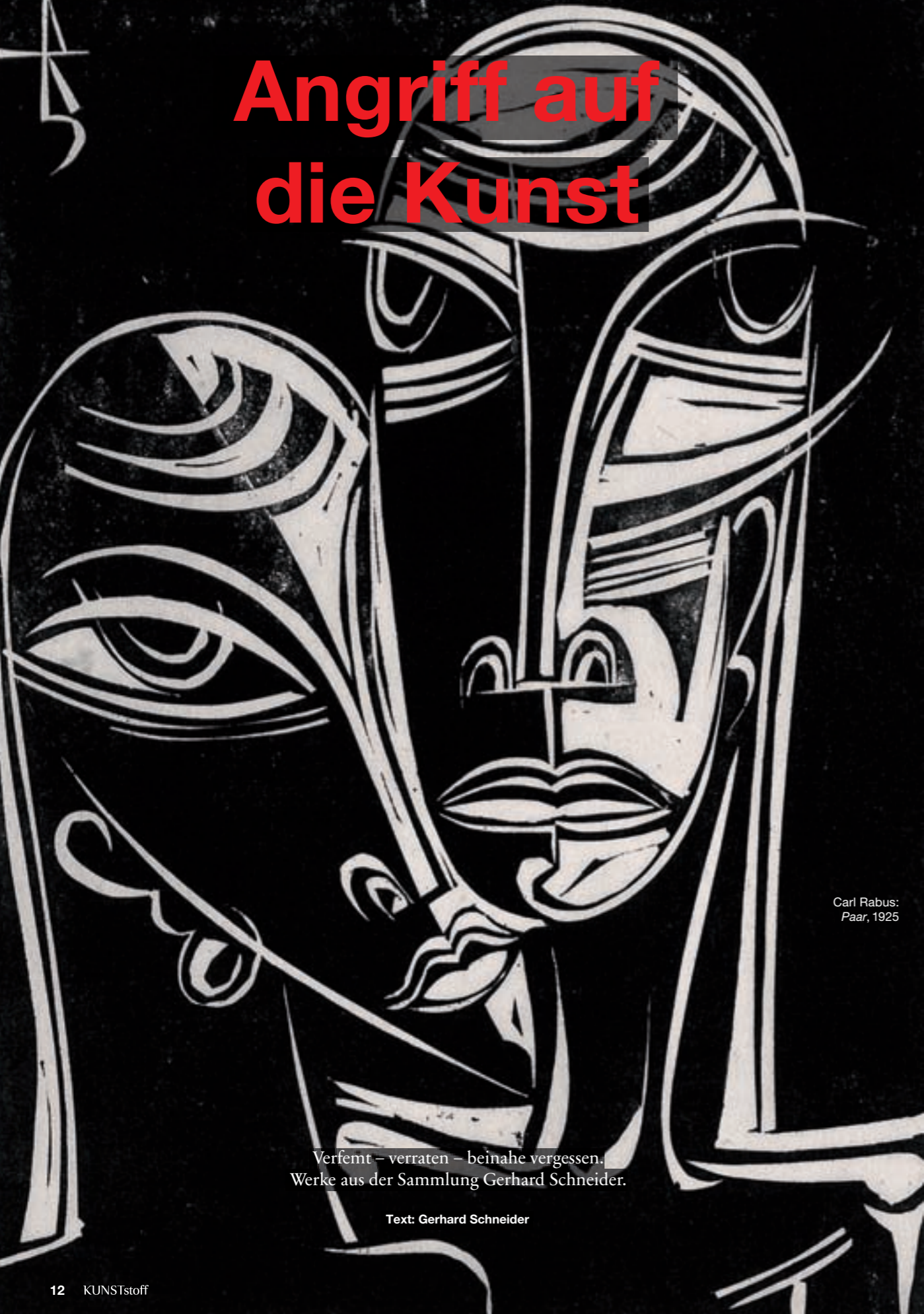
SO 14.03 | 18:00 | Bayer Kulturhaus Leverkusen

### Liebe Tilla Durieux

SO 11.04 | 18:00 | Bayer Kulturhaus Leverkusen



# Angriff auf die Kunst



Carl Rabus:  
Paar, 1925

Verfemt – verraten – beinahe vergessen.  
Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider.

Text: Gerhard Schneider

Nicht zum ersten Mal widerfuhr dem Kunstschaffen mit dem Beginn der Nazidiktatur die Kritik der Mächtigen, „doch hatte es bisher keine Regierung gewagt, mit einer solchen Radikalität Kunst zu diffamieren und Künstler in ihrer Arbeit zu hindern und sie sogar zu verfolgen, wie es im Dritten Reich geschah.“ (Gabriele Saure in: „Entartete“ Kunst und ihre Rezeption in der Nachkriegszeit) Aufgrund ihres Menschenbildes von einer „arischen Herrenrasse“ verfolgte man nicht nur Menschen aus rassischen, weltanschaulichen und politischen Gründen, sondern man unterwarf gleichzeitig den gesamten Kulturbereich einer Sichtung nach vermeintlichen Dekadenzerscheinungen, um sie auszumerzen. Alle Neuerungen in der Kunst wurden den Kulturmächtigen unter dem Diktat des verhinderten Malers Hitler zunehmend suspekt. So sah man z.B. in den Errungenschaften des Expressionismus, dem Abrücken von der Lokalfarbigkeit und der Deformation als Mittel der Ausdruckssteigerung degenerierte Erscheinungsformen. Den auch in der Biologie höchst umstrittenen Begriff der „Entartung“ übertrug man auf den gesamten Bereich der Kultur, vor allem auf die Bildende Kunst. Aus den Museen und öffentlichen Sammlungen wurden nach dem heutigen Stand der Wissenschaft über 20.000 Kunstwerke als „entartet“ beschlagnahmt. In einer Vielzahl von „Schandausstellungen“ wurde diese missliebige Kunst auf demagogische Weise als „volkszersetzend“, „verjudet“ oder „bolschewisiert“ diffamiert und dem Spott eines manipulierten Publikums preisgegeben. Schließlich wurde ein Teil der beschlagnahmten Kunstwerke weit unter Preis ins Ausland verschoben, ein anderer Teil entsprechend dem Nazijargon in einer „symbolischen propagandistischen Handlung“ den Flammen übergeben.



Ausstellungsführer  
1937

Die laufende Spielzeit von Bayer Kultur unter der Thematik *Kunst und Macht* erfährt mit einer Bildauswahl aus der Sammlung Gerhard Schneider einen besonderen Höhepunkt. Seit über 20 Jahren beschäftigt sich der Sammler mit den Fakten und Folgen, die diese Zeit auf unser heutiges Kunstverständnis und unsere Kunstsicht der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hinterlassen hat. Lange Zeit war kaum beachtet worden, dass die Verfemungs- und Vernichtungsaktionen sich nicht nur gegen die Avantgarde der ersten beiden Jahrzehnte richtete, auf die Künstler der *Brücke*, des *Blauen Reiter*, große Einzelpersonlichkeiten wie Beckmann oder Hofer, sondern auch gegen viele jüngere Künstler in ihrer Nachfolge. Sie waren die viel härter Betroffenen, weil überwiegend unbekannt und ihnen somit auch keine insgeheim unterstützende Sammlerklientel zur Verfügung stand. Belegt ist die Diffamierung von ca. 1400 Kunstschaffenden, die z.B. nicht in die Reichskunstkammer aufgenommen oder nach Denunziationen ausgeschlossen wurden. Aufgrund persönlicher Repressalien und öffentlich an den Pranger gestellt, ging ein Teil von ihnen ins Ausland; die Mehrheit zog sich in die innere Emigration zurück. Vor allem jüdische Künstler, die Deutschland nicht beizeiten verlassen hatten, kamen in Konzentrationslagern ums Leben.

Neben den Beschlagnahme- und Vernichtungsaktionen der Nazis wurden durch den Krieg viele Kunstwerke, ganze Künstlerateliers Opfer des Bombenhagels; weitere bis dahin geschaffene Lebenswerke gingen durch die Vertreibung verloren. Was heute an Kunstwerken der jüngeren

Generation der „klassischen Moderne“ vor 1945 erhalten geblieben ist, beruht zumeist auf Zufällen. Etwa zwei Drittel der Künstler verloren ihr Frühwerk durch Kriegseinwirkungen. Der erste Bundespräsident Theodor Heuss schrieb 1953 an den Dichter Alfred Döblin im Hinblick auf das Erbe der Nazidiktatur: „Am Zerbrecen einer geistigen Kontinuität wird Deutschland noch lange zu tragen haben.“

Trotz und nicht zuletzt wegen ihrer Bedrängnisse fand jedoch auch ein Teil der Künstler den Mut, sich scharfsichtig in Kunstwerken mit ihrer Zeit auseinander zu setzen und sie gelegentlich sogar im Kampf gegen den Faschismus einzusetzen, wie z.B. Hans und Lea Grundig, Carl Rabus, Georg Netzband und Oscar Zügel.

Abgesehen von den unvorstellbaren Verlusten gab es über Jahrzehnte auch keine angemessene Aufarbeitung der kulturellen Verwerfungen jener unseligen Zeit zwischen 1933 und 1945. Zwar versuchte nach Kriegsende die Mehrheit derjenigen, die im Lande überlebt hatten oder aus der Emigration zurückgekehrt waren, an verschüttete Traditionen vor 1933 anzuknüpfen. Doch im geteilten Deutschland wurde auch das Kunstgeschehen von unterschiedlichen Tendenzen und Einflüssen beeinträchtigt.

Die Besucher dieser Ausstellung werden mit einer Vielzahl überraschender künstlerischer Leistungen konfrontiert, die durch die politischen Anschauungen und Implikationen der NS-Diktatur beinahe vernichtet wurden. Durch den weiteren Gang der Geschichte drohten sie unbeachtet zu bleiben, ja vergessen zu werden. Heute ist ihre Würdigung ein Gebot historischer Verantwortung.



Florenz Robert Schabbon:  
Kniender männlicher Akt in Landschaft, 1921

## Angriff auf die Kunst – Kunst im Widerstand

Werke aus der Sammlung Gerhard Schneider

SO 07.03 | 11:00 | Vernissage  
| Bayer Kulturhaus Leverkusen  
| Musikalische Umrahmung:  
Pre-College Cologne.



# Bach vertanzt

Martin Schläpfers gefeierte Choreografie zu J. S. Bachs *Kunst der Fuge* im Forum. Martin Schläpfer sowie die Tänzer Louisa Rachedi und Jörg Weinöhl im Gespräch mit Anne do Paço, Dramaturgin des Ballett am Rhein.

Interview: Anne do Paço · Foto: Gert Weigelt



Daniela Svoboda

**Jörg, Du warst bei der Uraufführungsbesetzung dabei – und tanzt das Stück nun auch wieder mit dem Ballett am Rhein. In den letzten Jahren hast Du Dich natürlich als Tänzer und Persönlichkeit weiterentwickelt. Ist das Stück für Dich das gleiche geblieben?**

*Jörg Weinöhl:* Für mich ist es wie ein Prüfstein, diese Choreographie noch einmal tanzen zu können. Ich gehe heute mit der Begrifflichkeit anders um, sehe vieles anders, aber zugleich ist das Ballett so klar, dass es mit dieser Musik für mich jetzt erst einmal gar keinen anderen Zugang gibt. Ich habe einen sehr großen Respekt, eine sehr große Achtung vor dieser Arbeit.

**Louisa, für Dich ist die Kunst der Fuge eine Premiere, Du bist neu in der Besetzung und der Part, den Du tanzt, ist ursprünglich nicht für Dich kreiert worden ...**

*Louisa Rachedi:* ... das Wunderbare an dieser Neueinstudierung ist, dass von mir nicht erwartet wird, dass ich einfach nur wiederhole, was eine Tänzerin vor mir schon einmal getanzt hat, sondern ich mich in den Proben immer auch einbringen kann, sagen kann, was ich denke und fühle. Die Arbeit ist ein Dialog – ein Prozess des Suchens, Sich-Irrens und Sich-Findens.

*Martin Schläpfer:* Ich muss zugeben, dass ich auch nicht die ganze Zeit in die DVD hineinschaue, sondern manchmal sogar, was das konkrete Schrittmaterial angeht, relativ unvorbereitet in die Proben gehe, und so letztlich das Ballett noch einmal von vorne mit meiner Compagnie erarbeite. Natürlich bleibt es meine *Kunst der Fuge* und es entsteht nicht ein neues Ballett, aber wenn mir z.B. an einer Tänzerin ein Arm nicht gefällt, der bei der anderen richtig war, habe ich auch keine Scheu, diese Bewegung wegzunehmen. Etwas einfach laufen zu lassen, kann eine ungeheure Schönheit in sich bergen.

*Jörg Weinöhl:* Für mich ist es sehr wichtig, ein Stück immer wieder zu tanzen – auch mit unterschiedlichen Partnern. Nur so kann man sich immer wieder in seinem Tun auch überprüfen – das ist etwas ganz Wunderbares. Die Frage, ob etwas richtig oder falsch ist, sollte man ganz schnell weggeben, denn letztlich geht es um etwas ganz anderes.

\*

**Kunst der Fuge**  
DO 25.03 | 20:00 | Forum Leverkusen

# Hip-Hop meets Shakespeare

Das Gastspiel des Théâtre de Suresnes aus Paris wird auch im Jugendabo gezeigt: Eine poetische Verbindung Tanz und Theater.

Text: Bettina Welzel · Foto: Dan Aucante

„Ohne Ziel und Orientierung in meiner Jugend, brach ich die Schule früh ab“, erzählt Choreograph Sébastien Lefrançois. „Zwölf Jahre intensiven Eiskunstlauftrainings änderten daran nichts. Mir fehlte immer etwas. Mitte der 80er Jahre kam der Hip-Hop auf, ich war fasziniert, wie so viele Jugendliche, und plötzlich fühlte ich mich angekommen, hatte mein Thema gefunden.“

Sébastien Lefrançois gab den Eiskunstlauf auf, schrieb sich für Jazztanz und zeitgenössischen Tanz ein, und erhielt kurz darauf in beiden Fächern den staatlichen Abschluss. Die folgenden vier Jahre arbeitete er in einer Jugendwerkstatt eines Stadtteils von Cergy. Mit arbeitslosen Jugendlichen und jungen Schulabbrechern entstanden kleine Hip-Hop-, und Jazztanz-Stücke. Diese Arbeit führte 1994 zur Gründung der eigenen Compagnie.

Schon damals war Sébastien Lefrançois davon überzeugt, dass der Hip-Hop das Milieu der Straßen und Hinterhöfe verlassen sollte.

„Für mich und meine Tänzer ist der Hip-Hop eine ungeheure Energiequelle, die es gilt auch im Theater zu nutzen. Mit dieser Energie überzeugten wir Intendanten, dass sich mit diesem Rohmaterial hervorragende Geschichten erzählen lassen.“

Mit *Romeo und Julia* wendet sich Lefrançois zum ersten Mal der Interpretation eines klassischen Stoffes zu, ein lang gehegter Wunsch. Indem er den Titel in den Plural versetzt, verweist er auf die unterschiedlichen Versionen, die im Laufe der Jahre zu diesem Thema entstanden sind.

„Natürlich habe ich mir alle Tanzversionen des Stücks, angefangen bei Nurejew und John Cranko, angesehen, und sogar den Film von Baz Luhrman mit Leonardo di Caprio, der für mich wegen der langen, sprachlosen Sequenzen von Interesse

war. Auf dieser Grundlage habe ich eine Art Puzzle erstellt, dem ich meine eigene, moderne Sichtweise hinzugefügt habe. Die Auseinandersetzung zwischen Jugendbänden, die von den Eltern untersagte Liebe, diese in den Tiefen der Zeit entstandenen Rivalitäten – das gibt es auch heute noch in den Vorstädten. All das sind die verschiedenen Bruchstücke von Geschichten wie den unsrigen.“

Der Choreograph hat sich den Schlüsselszenen des Liebesdramas zugewandt. Die Ball- und die Balkonszene, der Kampf zwischen Mercutio und Tybalt, anschließend der zwischen Tybalt und Romeo, am Ende die tragische Szene der beiden Liebenden – alles ist gut zu erkennen. Die Capulets sind in Rot gekleidet, die rivalisierende Familie Montague trägt Blau. Auch der Bühnenraum ist einfach gestaltet: acht Metallplatten sind mal der Tanzboden, dann lassen sich daraus in schnellen Umbauten durch die Akteure selbst ein Balkon, eine Brücke, Wände eines Zimmers zaubern. Diese einfache Bühnengestaltung kann als Hommage an Shakespeares Zeiten verstanden werden, die meist neutral und dekorationslos war.

Darüber hinaus wird ragende Lichtregie Zuschauers geleitet von Laurent

das Stück durch die hervorstechende eigene Fantasie des Autors. Die Komposition von Couson, eine eigenwillige Mischung aus Moderne und Klassik, eingespielt vom Budapester Symphonieorchester, trägt ebenfalls dazu bei.

Obwohl der Tanz eindeutig Elemente des Hip-Hop und Breakdance enthält, sind auch andere Stilelemente aus modernem Tanz und klassischen Ballett mit hineingewoben. Das macht die Kraft und Spannung dieses Stückes aus.



Romeo (Giovanni Léocadie) und Mercutio (Hakim Hachouche)

**Roméos et Juliettes**  
DO 29.04 | FR 30.04 | 20:00  
Bayer Kulturhaus Leverkusen



# Das schöne Monster

In Christian Stückls Münchner Volkstheaterinszenierung des Shakespeare-Klassikers **Richard III.** ist der Protagonist ein junger, eleganter Killer.

Text: Reiner Ernst Ohle · Foto: Arno Declair

William Shakespeares Richard III. ist ein Monster – das Maß aller Dinge in punkto Skrupellosigkeit, der Prototyp eines Machtmenschen. Kaltschnäuzig und unbarmherzig räumt er sich den Weg zur Spitze frei – Verleumdung, Intrige und Mord an den nächsten Verwandten eingeschlossen. Das hässliche, bucklige Ungeheuer wird in der Regel mit lebensklugen und Theater erfahrenen Darstellern besetzt. Nico Holonics ist jung, sieht blendend aus und bewegt sich leicht, mit spielerischer Eleganz durch das Mordspektakel. Der Protagonist in Christian Stückls Münchner *Richard III.*-Inszenierung wurde an einer der renommiertesten Schauspielschulen des deutschsprachigen Raumes ausgebildet, der Berliner Ernst Busch-Schule. Gemeinsam mit Friedrich Mücke und Xenia Tiling hat Stückl das Trio nach einem Intendantenvorsprechen 2007 an das Münchner Volkstheater engagiert. Nach dem *Don Carlos* in der Spielzeit 2007/08 war der *Richard* Holonics zweite große Arbeit am Münchner Volkstheater, das in der Ära Stückl zu einer Brutstätte für junge Talente geworden ist. Zu den Spezialitäten des inszenierenden Hausherrn Christian Stückl

gehört es, dass er mit seinem jungen Ensemble gezielt und kalkuliert Rollen- und Besetzungsklischees unterläuft. Dabei sorgt er nicht nur für eine verblüffend neue Sicht auf die Stücke, sondern macht sein Theater auch zu einer attraktiven Begegnungsstätte für junges Publikum. Der Münchner *Richard* wurde in der üblichen Probenphase von sechs Wochen entwickelt. Die Rolle hat Nico Holonics sehr kurzfristig übernommen – was sich im Nachhinein als großer Vorteil erwiesen hat. „Ich war nicht eingeschüchtert und ich konnte nicht lange grübeln. Uns ist schnell klar gewesen, dass die Darstellung einer verkrüppelten Seele vollkommen ohne eine körperliche Missbildung auskommt. Skrupellosigkeit ist in unseren Tagen kein Privileg des Alters. Haben nicht die jungen Wilden in der Finanz- und Wirtschaftswelt gezeigt, über wie viel unbedingten Machtwillen sie verfügen, des eigenen Vorteils wegen?“ Das Faszinierende an Shakespeare, betont Nico Holonics, dem die genaue Lektüre über alles geht, sei dessen herausragende Fähigkeit, pralle Figuren zu entwickeln. „Der Schauspieler braucht keine Erfindungen. Es steht alles im Text.“



Richard III.  
MO 26.04 | 20:00 | Bayer Kulturhaus Leverkusen

# Paradies für Musikfreunde

„Orchestertreffen NRW“ –  
Bayer Kultur präsentiert die Sinfonieorchester Nordrhein-Westfalens

Text: Volker Mattern · Foto: Stadt Leverkusen

Weit über 30 Millionen Menschen besuchen jährlich in Deutschland Theater- und Festspielaufführungen sowie Orchesterkonzerte! Eine atemberaubende und für den einen oder anderen sicherlich auch überraschende Zahl. Nur zum Vergleich: die Besucherstatistik der Fußball-Bundesliga erreicht mit rund 13 Millionen Stadionbesuchern diese Zahl auch nicht annähernd (das sage ich als beknennender Kultur- und Fußball-Fan!). Allein in Nordrhein-Westfalen haben rund 750.000 Musikfreunde in der Spielzeit 2005/06 die fast 1.200 Konzerte der 22 Orchester landesweit besucht. Dieses Angebot sucht nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ seinesgleichen. In keinem anderen Bundesland gibt es mehr Orchester. Sowohl auf die Fläche als auch auf die Einwohnerzahl bezogen handelt es sich somit um die „dichteste“ Orchesterlandschaft Deutschlands – und damit der ganzen Welt. Ein „klingendes Weltkulturerbe“ sozusagen!

Man muss seinen Blick aber gar nicht in andere Erdteile richten, um diese Aussage zu verifizieren. Es genügt schon der Blick zu unseren europäischen Nachbarn, etwa nach Frankreich oder Italien, um zu erkennen, welch singuläre Situation Freunde der klassischen Musik hierzulande vorfinden. Leider wird dies in seiner Gesamtheit oft nicht ausreichend wahrgenommen und gewürdigt.

Bayer Kultur hat es sich in der Spielzeit 2009/10 daher zum Ziel gesetzt, die heimische Orchesterlandschaft in seiner Sinfoniekonzert-Reihe zu porträtieren. Eigentlich ein naheliegendes Unterfangen. Doch seit Bestehen von Bayer Kultur hat es eine solche Porträt-Reihe überraschenderweise noch nicht gegeben.

Natürlich ist es auch immer wieder interessant und reizvoll, die internationalen Spitzenorchester in Leverkusen zu hören. Andererseits haben aber schon die bisherigen Konzerte mit den Orchestern aus Köln, Essen, Duisburg, Düsseldorf und



Blick in das Forum Leverkusen – der angemessene Rahmen für die Sinfonische Reihe von Bayer Kultur

Bochum – jeweils mit ihrem Chefdirigenten am Pult – nachhaltig gezeigt, welches hohe künstlerische Niveau hier geboten wird. Unsere Sinfoniekonzert-Reihe ist folglich auch fast bis auf den letzten Platz ausabonniert – unser Blick in den leeren, architektonisch sehr reizvollen Forum-Saal sollte also nicht zu falschen Rückschlüssen verleiten! Abgeschlossen wird unsere Porträt-Reihe nun im März und April mit Konzerten des Beethoven Orchesters Bonn und des Sinfonieorchesters Wuppertal und im Juni folgt

unsere Hommage zum Schumann-Jahr 2010 mit den Bayer Philharmonikern unter Rainer Koch.

Aus Wuppertal und Bonn kommen nun zwei außergewöhnliche, auf unser Spielzeit-Thema *Kunst und Macht* rekurrende Programme nach Leverkusen.

Während Toshiyuki Kamioka mit „seinen“ Wuppertalern ein rein instrumentales Wagner-Programm von der frühen *Faust-Ouvertüre* bis zu *Wotans Abschied* präsentiert, hat sich in langen, spannenden Gesprächen mit dem Bonner GMD Stefan Blunier ein facettenreiches und inhaltsschweres Programm heraus kristallisiert: auf eine Bachbearbeitung von Ottorino Respighi *Tre Corali* folgt die immer noch erschütternde, 1970 als subjektives Bekenntniswerk kurz vor seinem Selbstmord entstandene „Ekklesiastische Aktion“ *Ich wandte mich um und sah alles Unrecht das geschah unter der Sonne* von Bernd Alois Zimmermann. Auszüge aus Franz Schuberts *Rosamunde* beschließen den Abend. Dieses Programm fokussiert unser Spielzeit-Thema gegen Ende der Saison noch einmal wie in einem Brennspeigel.

**Beethoven Orchester Bonn**

DI 16.03 | 20.00 | Forum Leverkusen

**Sinfonieorchester Wuppertal**

DI 20.04 | 20.00 | Forum Leverkusen



# Der Dramaturg als Regisseur

Der Theaterkünstler **Hermann Beil** ist vor allem als Dramaturg von Claus Peymann bekannt – nun hat er selbst inszeniert.

Text: Reiner Ernst Ohle · Foto: Reinhard Werner

Hermann Beil, 1941 in Wien geboren, ist eine der bekanntesten Gestalten im deutschsprachigen Theater der Gegenwart. Ebenso legendär wie seine Theatertorten – im Anhang seines Buches *Theaternarren leben länger* sind fünf Rezepte dokumentiert – ist seine Zusammenarbeit mit Claus Peymann, mit dem er seit über 30 Jahren gemeinsam Theater macht. Am schönsten hat der Polgar-Spezialist und Literaturkritiker Ulrich Weizierl das Verhältnis dieser Theaterdioskuren beschrieben: „Wenn Peymann fühlte, dachte Beil, wenn Peymann brüllte, schwieg Beil, wenn Peymann wütete, lächelte Beil, wenn Peymann ausritt, blieb Beil zu Hause.“ Besonders verbunden ist Hermann Beil dem Werk des großen österreichischen Weltdramatikers Thomas Bernhard. Dieser widmete Hermann Beil ein Dramolett, das unter dem Titel *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese*



Hermann Beil

1986 erschien. Im Anschluss an ein Studium der Germanistik, Geschichte und Musik in Mainz verbrachte Beil seine Theaterlehrjahre in Frankfurt, wechselte 1968 nach Basel und war dort als Chefdramaturg bis 1974 tätig. 1974 wechselte er an das Staatstheater Stuttgart, wo Claus Peymann Intendant war. Seitdem ist er der ständige Dramaturg von Peymann. Mit ihm ging er 1979 an das Schauspielhaus Bochum, 1986 an das Burgtheater in Wien. Von 1986 bis 1999 leitete er gemeinsam mit Claus Peymann das erste Sprechtheater des deutschsprachigen Raumes als Co-Direktor. Seit dem Umzug nach Berlin 1999 ist er beim Berliner Ensemble als künstlerischer Mitarbeiter tätig. „Ich habe immer nur ein Einjahresverträge abgeschlossen“ – bemerkt er nicht ohne Stolz. Von 1992 bis 1997 war er außerdem an der Seite von Peter Stein für die Salzburger Festspiele tätig. Der Dramaturg ist für ihn ein Theaterkünstler eigenen Zuschnitts, der in erster Linie künstlerische Aufgaben zu be-

wältigen hat. Als Dramaturg hat er das Berufsbild maßgeblich geprägt. Daneben ist er als Rezitator und Autor tätig – mit einem unverwechselbaren Markenzeichen. Er ist ein Liebhaber des sanften Tones und der kleinen Form und er versteht es, seine Rezitationen ebenso wie seine kleinen Texte sehr leicht und unbeschwert zu halten – unaufgeregt und abgründig zu gestalten, vorzutragen und zu erzählen. Rezitationen und Texte sind dabei stets von einer feinen, sehr zurückhaltend in Szene gesetzten Ironie begleitet. Prosa und Vorträge zeichnen sich durch ihre Musikalität aus – sie klingen schön und sie wirken lange nach. Die Texte seines in 3. Auflage erschienenen Buches *Theaternarren leben länger* spricht man am besten leise vor sich hin. Seit 2009 ist Hermann Beil Präsident der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. Der

Regisseur Beil zeichnet sich durch eine Fähigkeit aus, die ihn auch zu einem herausragenden Hochschullehrer machen würde: „Ich schaue gerne Schauspielern zu und versuche eine Stimmung herzustellen, in der Schauspieler möglichst frei spielen und von sich aus ihre Figur entwickeln.“ Für Hermann Beil ist Peter Truschners *Kampfgesellschaft* auch ein politisches Stück. „Es nimmt die Frage nach unserem Zusammenleben und unseren Leitideen sehr ernst. Trotzdem ist es ein sehr leichtes Stück, mit dem man viel Freude und Spaß haben kann, auch wenn es um etwas sehr Ernstes geht.“ Hermann Beil lässt den fröhlichen-grotesken Kreis der sechs bürgerlichen Kampf- und Dampfplauderer in der *Kampfgesellschaft* auf ebenso unterhaltsame wie bissige Weise aus den Illusionen in die Realität schlittern.

**Kampfgesellschaft**  
MI 21.04 | 20:00 | Bayer Kulturhaus Leverkusen

Impressum  
**KUNSTstoff**  
Das Bayer Kultur-Magazin

04

März/April 10

Herausgeber: Bayer AG Communications | Bayer Kultur  
Verantwortlich: Dr. Volker Mattern  
Redaktion: Volker Mattern, Silke Schenk  
Texte: Henning Rischbieter *Theater und Macht* (Originalbeitrag);  
Gerhard Schneider *Angriff auf die Kunst* (Originalbeitrag);  
Weitere Texte: Volker Mattern, Reiner Ernst Ohle, Silke Schenk und Bettina Welzel  
Konzept und Design: Büro Kubitzka, Leverkusen  
Titelbild: Valentin Nagel: *Frau mit Schleife im Haar*, um 1930  
Bildnachweis S. 8/9: ddp images (Müller-Stahl, Hübchen, Manzel, Krumbiegel, Haberlandt, Diehl, Jentsch), Dunkelberg (Harfouch), Gern (Hoss), Hüller (Hüller), Münchner Volkstheater (Köhler) und Busch Hochschule Berlin (Gebäude)  
Bildnachweis S. 11: bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders  
Druck: Heggendruck, Leverkusen  
Auflage: 3.000  
© Bayer AG Communications | Bayer Kultur 2010

**März.10**

DO 04.03	20:00	Ingo Schulze	Lit	Kul
SA 06.03	20:00	Coup de Cœur Bayer	Mplus	Zo
SO 07.03	11:00	Vernissage: Angriff auf die Kunst	KUNST	EH
SO 07.03	18:00	Effi Briest	SCHK	EH
DO 11.03	20:00	Ein kurzer Film über das Töten	Film	FO
SA 13.03	20:30	Tilo Prückner   Janet Williams	Talk	Kul
SO 14.03	11:00	Nabatov   Chisholm	Jazz	Kul
SO 14.03	18:00	La Vita Nova UA	BA	EH
DI 16.03	20:00	Beethoven Orchester Bonn	SK	FO
MI 17.03	10:00	Die Klarinette und das Buch ...	-8+x	EH
MI 17.03	11:30	Die Klarinette und das Buch ...	-8+x	EH
DO 18.03	20:00	Quatuor Ebène	KM	EH
FR 19.03	20:00	Quatuor Ebène	KM	Kr
FR 19.03	20:00	The Mystical Dance of Ireland	BR 1	EH
SA 20.03	20:00	The Mystical Dance of Ireland	BR 2	EH
SO 21.03	18:00	The Mystical Dance of Ireland	BR 3	EH
MO 22.03	20:00	Der Kick	SCHh	EH
DI 23.03	10:00	Der Kick	-16+x	EH
DI 23.03	20:00	Kit Armstrong	KL	EH
MI 24.03	20:00	Kit Armstrong	KL	Wu
DO 25.03	20:00	Ballett am Rhein	TANZ	FO
DO 25.03	20:00	Jadup und Boel	Film	FO
SO 28.03	18:00	Rummelplatz	SCHm	EH

**April.10**

SO 11.04	11:00	Falko Steinbach	KLM	Mo
SO 11.04	18:00	Liebe Tilla Durieux UA	SCHh	EH
MO 12.04	20:00	Slobodan Šnajder	Lit	Kul
DO 15.04	20:00	Mandelring Quartett	KM	EH
DO 15.04	20:00	Die Strategie der Schnecke	Film	FO
FR 16.04	20:00	Mandelring Quartett	KM	Kr
SA 17.04	14:30	Kinderatelier Schwarz-Weiß	-8+x	EH
SO 18.04	18:00	Die Entscheidung	BA	EH
DI 20.04	20:00	Sinfonieorchester Wuppertal	SK	FO
MI 21.04	20:00	Kampfgesellschaft	SCHm	EH
MO 26.04	20:00	Richard III.	SCHK	EH
MO 26.04	20:00	Nikolai Tokarev	KL	Wu
DI 27.04	20:00	Nikolai Tokarev	KL	EH
DO 29.04	20:00	Théâtre de Suresnes	TANZ	EH
DO 29.04	20:00	Zulu Love Letter	Film	FO
FR 30.04	20:00	Théâtre de Suresnes	-16+x	EH

Änderungen vorbehalten!

**Karten**

Karten-/Abonnementbüro von Bayer Kultur im Erholungshaus Leverkusen  
Öffnungszeiten: MO-DO 9:00-16:00 | FR 9:00-13:00  
Telefon 0214.30-41283/84 | Telefax 0214.30-41285  
Kurzparkmöglichkeit (15 Min.) für Kunden des Kartenbüros vor der Kulisse.

**Köln:Ticket 0221-2801**  
| DERTICKETSERVICE | koelnticket.de

**Abendkassen**

Erholungshaus | 1 Std. vor Veranstaltungsbeginn | Telefon 0214.30-65973  
Forum | 1 Std. vor Veranstaltungsbeginn | Telefon 0214.406-4157

Redaktion KUNSTstoff  
c/o Bayer Kultur  
Kaiser-Wilhelm-Allee | Gebäude Q 26 | 51368 Leverkusen  
Telefon 0214.30-41277 | Telefax 0214.30-41282





[kultur.bayer.de](https://kultur.bayer.de)