


BASTARDO

Der sokratische Dialog

Theater der Zeit

Nr. 1 Januar
2014

**Roberto Ciulli über seine Utopie einer Stadt für die Kunst
und die Zukunft des Theater an der Ruhr im Gespräch**

mit Martin Krumbholz

Das Nationaltheater von Algier ist ein repräsentables Gebäude aus der französischen Kolonialzeit: Stuck und Plüsch. Es liegt direkt am Meer, eine sanfte Brise kräuselt die Blätter der Palmen. In Bejaia, einer etwa 300 Kilometer weiter östlich an der Küste gelegenen Stadt, widmet sich ein internationales Festival der „Vierten Kunst“, wie man das Theater hier nennt. Das Festival von Bejaia war der eigentliche Anlass für das knapp zweiwöchige Gastspiel des Theaters an der Ruhr in Algerien; man spielt hier Peter Handkes „Kaspar“, eine Produktion aus dem Jahr 1987. In dem Stück gibt es eine Szene, in der die Schauspielerin Maria Neumann, die Kaspar spielt, nackt ausgezogen wird; natürlich wurde im Vorfeld über die Risiken dieser Szene diskutiert – schließlich ist Algerien ein islamisch geprägtes Land. Aber sie geht anstandslos über die Bühne, allenfalls ein leichtes Raunen ist im Saal vernehmbar. – Ich treffe Roberto Ciulli, den Direktor des Theaters an der Ruhr, der am kommenden 1. April seinen 80. Geburtstag feiern darf, im Café gleich neben dem Theater von Algier. Er ist vollkommen entspannt. Die Haare sind immer noch lang wie eh und je; nur die Zigarre, die er früher zu rauchen pflegte, hat er sich inzwischen abgewöhnt.

Herr Ciulli, Sie haben für die Algerien-Tournee „Kaspar“ von Peter Handke und Georg Büchners „Woyzeck“ ausgesucht. Warum gerade diese beiden Stücke?

„Kaspar“ ist eine Produktion aus den späten Achtzigern, die erste nach dem Tod unserer damaligen Protagonistin Gordana Kosanović.

Von der ursprünglichen Besetzung sind nur noch zwei Schauspieler übrig: Maria Neumann und Volker Roos. Aber „Kaspar“ ist inzwischen so etwas wie die Visitenkarte des Theaters an der Ruhr geworden, es ist unsere im Ausland am häufigsten gespielte Produktion. Es geht darin um die Konditionierung durch Sprache: In allen Ländern, die Erfahrungen mit autoritären Regimen haben, sei es der Iran oder die DDR, findet und fand diese Aufführung ein ungewöhnlich starkes Echo.

Es geht um Sprache und Terror durch Sprache, aber paradoxerweise spielen Sie dieses Sprach- und Sprechstück im zweiten Teil ohne Sprache.

Ich mag es nicht, wenn es nach der Pause genauso weitergeht wie vor der Pause. Das Theater hat eine eigene, eine universelle Sprache, und ich habe seinerzeit versucht, für den Schmerz, auch ganz persönlich für den Schmerz über den Tod eines Menschen, Bilder zu finden, die für sich selbst sprechen. Bilder des Wahns und der Gewalt. Erst am Schluss wird wieder gesprochen, denn Kaspars Schlussmonolog ist großartig. Also, in „Kaspar“ repräsentieren wir das deutsche Theater mit einem lebenden Klassiker. Büchner wiederum ist einer unserer zentralen Autoren, wir inszenierten schon 1986 „Dantons Tod“, dann „Leonce und Lena“ und jetzt endlich „Woyzeck“, die Geschichte eines Mannes, der zerstört aus dem Krieg kommt, zum Mörder wird und nach heutigen Maßstäben in die Forensik gehört.

Theatervisionär Ciulli – Mit seiner Utopie will Roberto Ciulli den „gleichgültigen Pluralismus des Stadttheaters“ überwinden.

Foto Theater an der Ruhr

Ja, Deutschland erscheint in diesen beiden Aufführungen ein bisschen wie eine Irrenanstalt.

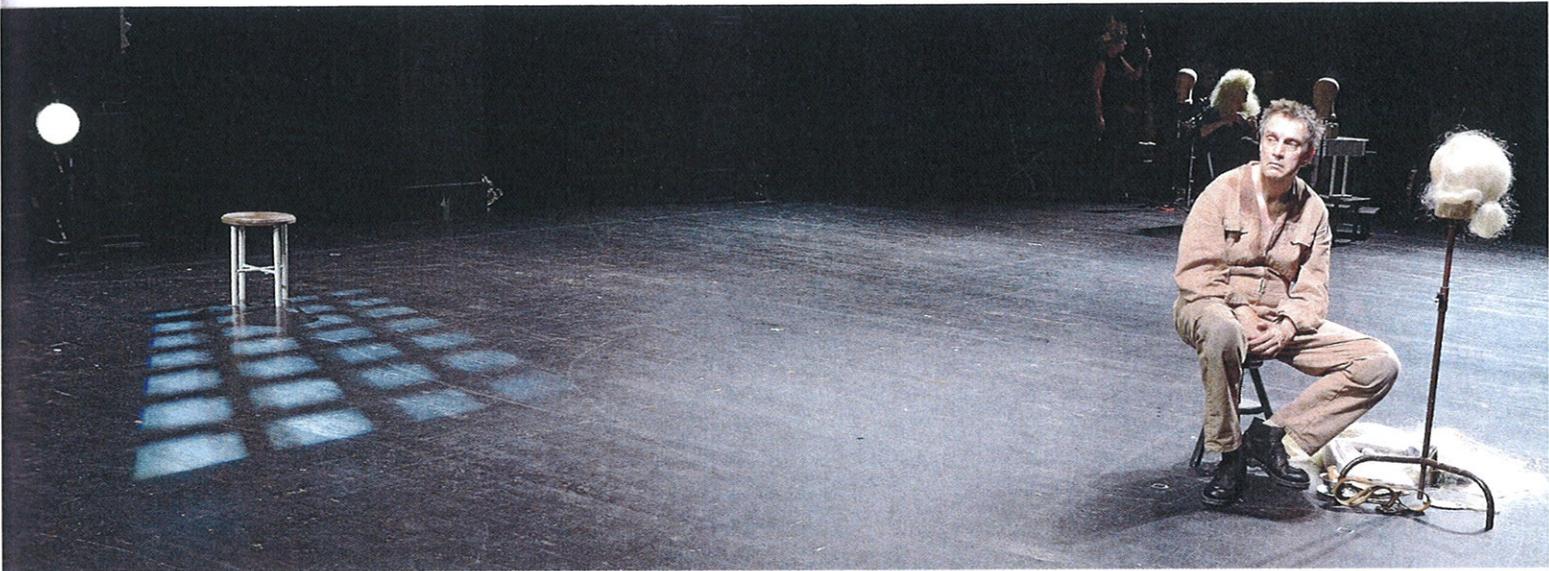
Sagen wir, wie ein Land mit einer autoritären und repressiven Geschichte. „Kaspar“ und „Woyzeck“ ergeben einen guten Bogen. *

Seit mehr als dreißig Jahren leiten Sie jetzt das Theater an der Ruhr, das Sie zusammen mit Helmut Schäfer und Graf-Edzard Habben gründeten. Im Rückblick: Wo liegen die entscheidenden Vorteile dieses Modells?

Unser Projekt ruht auf vier Säulen. Erstens: die Struktur. Ich hatte damals, in den Siebzigern, als ich in Göttingen, Köln, Berlin, Düs-

Usbekistan und weiter auf die Seidenstraße. Aufführungen wie „Ein Sommernachtstraum“, „Elektra“, „Kaspar“ hatten in diesen Ländern eine überwältigende Resonanz. Rückblickend sieht das wie eine kulturpolitische Strategie aus, dass wir nicht wie alle anderen in den Westen, sondern in den Osten gegangen sind. Hinter die Mauer ging damals keiner.

Viertens: die Jugendarbeit. Seit unserer Gründung haben wir ein Hospitantenprogramm: Ein Jahr lang kann man an allen Prozessen am Theater teilnehmen, danach entscheidet es sich, ob einer Schauspieler oder Regisseur wird. Oder doch etwas ganz anderes.



seldorf inszenierte, das Gefühl, dass das deutsche Stadttheater in einer Verwaltungsgorgie verkommt. Da gab es zum Beispiel den Probenplan; Herr X hat Probe von Viertel nach zehn bis Viertel vor elf. Samstagabends oder gar sonntags durfte nicht probiert werden, egal ob die Schauspieler Lust dazu hatten oder nicht. Für mich müssen alle Schauspieler auf jeder Probe anwesend sein. Also zogen wir die Konsequenz, aus den Tarifverträgen auszusteigen und eine gemeinnützige GmbH zu gründen. Der Bühnengenossenschaft war damals das Theater an der Ruhr ein Dorn im Auge.

Zweitens: die Ästhetik. Anders als in der Musik oder der Malerei hatte es der Blick der Moderne auf dem Theater schwer, sich durchzusetzen. Das Rätsel auf der Bühne, die Avantgarde, die Vermischung von Traum und Realität, all das hat sich auf dem Theater nur mühsam durchgesetzt. Den gleichgültigen Pluralismus des Stadttheaters wollte ich überwinden.

Drittens: die internationale Arbeit. Inzwischen haben wir Beziehungen zu 36 Ländern auf der ganzen Welt, aber wir erfüllen seit der Gründung auch einen wichtigen kulturpolitischen Auftrag in der Provinzarbeit. Doch ein Teil des Publikums in Remscheid, Iserlohn, Soest, Unna hat uns verprügelt. „Geht nach Hause!“, das habe ich heute noch im Ohr. Wir waren fremd im eigenen Land, wie Lorca, der in der eigenen Familie gehasst wurde. Also sind wir nicht nach Hause, sondern ins Ausland gegangen. Nach Jugoslawien, in die Türkei, nach Russland und Polen, nach

Deutschland als Irrenanstalt – Mit den beiden in Algier gezeigten Gastspielen „Woyzeck“ (hier mit Rupert J. Seidl) und „Kaspar“ zeigt das Mülheimer Theater ein Land mit einer autoritären und repressiven Geschichte. Foto Andreas Köhring

Sie selbst wollten einmal Philosoph werden.

Ich bin Philosoph geworden. Ich habe zwar keine akademische Laufbahn eingeschlagen, aber ich habe direkt nach der Promotion das Theater Il Globo in Mailand gegründet. Mich hat immer interessiert, Philosophie für eine Gesellschaft in die Praxis umzusetzen. Wenn es so etwas wie eine kollektive Intelligenz gibt, dann ist das Theater der beste Ort dafür, sie zu entfalten. Der sokratische Dialog ist die Methode. Bei uns gibt es übrigens keinen technischen Direktor, jeder Techniker arbeitet gleichrangig.

Die Techniker sehen sich nicht ihrer Aufstiegschancen beraubt?

Wenn einer aufsteigen will, kann er es an einem anderen Theater tun, und manche tun das auch. Einige kehren allerdings nach einer Weile zu uns zurück. Sehen Sie, meine utopische Idee ist die einer Polis, in deren Mittelpunkt die Kunst steht. Die Künstler benötigen Schreiner, Schlosser, Ärzte, Gastronomen und so weiter. Stellen Sie sich vor, Mülheim wäre so eine Stadt. Eine Stadt für die Kunst. Eine Theaterstadt.

Eine schöne Utopie. Was die künstlerische Leitung betrifft, gibt es allerdings doch eine Hierarchie.

Nein, denn seit der Gründung besteht die künstlerische Leitung aus mehreren Personen, die im Dialog den Kurs bestimmen. Von Beginn an sind dies Schäfer, Habben und ich. Seit zwölf Jahren auch Sven Schlötcke. Das Besondere ist, dass diese künstlerische Leitung bis heute besteht und die ästhetische Kontinuität garantiert. Pluralismus und Hierarchie sind die Domänen des Stadttheaters.

In Ihren jüngsten Produktionen, Georges Feydeaus „Monsieur Chasse“ und „Clowns 2 ½“, beschäftigen Sie sich mit dem Komischen. Aber so wie der Sprachakrobat Handke bei Ihnen partiell ohne Sprache auskommen muss, präsentiert sich das Komische in diesen Aufführungen quasi ausgebremst, beinahe ins Melancholische gewendet.

Ich verstehe das Komische im Sinne Becketts, und das war von Anfang an so. Als ich nach Deutschland kam, sollte ich als Südländer natürlich komische Stücke inszenieren – der Migrant macht Commedia dell'Arte. Ich habe stattdessen Ernst Barlach inszeniert, den „Armen Vetter“. Der Blick Becketts ist ein Blick, der mir die Tür zum Theater geöffnet hat. Und die Dichotomie des weißen und des roten Clowns, in der eines der großen Themen der Menschheit versteckt ist, zieht sich als roter Faden durch meine Arbeiten. Ich empfand schon als Kind den Clownsblick, den Blick des Fremden auf die eigene Welt, als meinen Blick. Autoren wie Büchner, Tschekow und Lorca, die mir nahestehen, haben ebenfalls diesen Blick. In der konventionellen Feydeau-Rezeption setzt man die Figuren auf einen Teppich und lacht über sie, das ist billig. Über den Pausenclown, der im Zirkus die Scheiße der Kamele wegräumt, kann man leicht lachen. Oder denken Sie an die Affen in Bejaia (freilaufende Affen auf einem Felsen an der Küste, eine Touristenattraktion; *Anm. d. Red.*): Der Mensch kann leicht über die Affen lachen, solange er sich nicht selbst in ihnen gespiegelt sieht.

Sie verzichten in Ihrer Feydeau-Inszenierung auf die Mechanik des Komischen, Tür auf, Tür zu. Sie können sie allerdings nicht durch Psychologie ersetzen, weil es bei Feydeau keine Psychologie gibt.

Vielleicht gibt es ein Drittes, das keinen Namen hat. Und Psychologie langweilt mich. Kein Job ist langweiliger als der des Psychoanalytikers! Die Aufführungskonvention darf nicht einfach von Regisseur zu Regisseur übernommen werden. Schnitzler und Feydeau machen für mich keinen kategoriellen Unterschied. Ich muss zeigen, was noch nicht sichtbar war. Sonst wiederhole ich nur, was schon oft gemacht worden ist.

Ein Unterschied zwischen Feydeau und Beckett liegt auch darin, dass es bei Beckett keinen Sex gibt.

Nein, Sexualität als vitale Kraft ist passé, siehe „Das letzte Band“. Oder Hamm und Clov in „Endspiel“. Aber auch bei Feydeau wird die Sexualität überschätzt. Die Figuren erhoffen sich von ihr die Erfüllung, und dann laufen sie ins Leere. Übrigens hasste Beckett das Theater. Er hatte den besten Roman des 20. Jahrhunderts geschrieben – „Molloy“ –, aber niemand beachtete ihn. Dann kam „Godot“ und wurde ein Welterfolg. Das hat Beckett dem Theater nie verziehen! (*lacht*) In unserer „Godot“-Inszenierung ist Pozzo Gott, als weißer Clown, und Lucky = Luzifer der rote Clown. Und

das Bäumchen, das in jeder Inszenierung von „Godot“ sinnlosweise auf der Bühne steht, ist bei uns der gefällte Baum der Erkenntnis nach Auschwitz. Auch das hätte Beckett missfallen.

Weil diese Deutung seinen Text entmystifiziert.

Richtig.

Ihre artifizielle Ästhetik könnte man auch als eine Art Gegenwurf zur heute dominierenden Spielart des Regietheaters betrachten.

Das, muss man sagen, ist ein sehr deutsches Phänomen. Die Schauspieler stehen an der Rampe und sprechen den Text. Wenn Schauspieler sich physisch sehr verausgaben, sehe ich das schlechte Gewissen: Wir sind Künstler, aber wir arbeiten auch schwer. Nur nützt mir das als Zuschauer nichts, wenn es mich nicht berührt. Umgekehrt brauche ich vielleicht einen ganz geringen Aufwand, und es entstehen unvergessliche Momente. Unser „Clowns“-Abend, der ohne Text, ohne Geschichte auskommt und in einem leeren Raum gespielt wird, ist plötzlich ein unerwartet großer Erfolg.

Werfen wir zum Schluss noch einen behutsamen Blick in die Zukunft. Wie wird es mit dem Theater an der Ruhr eines Tages weitergehen – in einer Epoche ohne Ciulli?

Es hat wohl kein anderer Regisseur in Deutschland vergleichbare künstlerische Möglichkeiten gehabt wie ich. Das übliche Stadttheater ist geschichtslos: Es entsteht eine Geschichte, und nach ein paar Jahren wird sie gekappt. In Düsseldorf gibt es einen Gustaf-Gründgens-Platz, aber keinen Gründgens. Und ich spreche hier nicht von der Nostalgie der Abonnenten. Ich spreche davon, dass man die Geschichte, in die man gehört, kennen sollte. Aber zu Ihrer Frage: Das Theater an der Ruhr wird weiter bestehen. Es wird eine Person zu finden sein, vielleicht auch aus dem Ausland, die bereit ist, die notwendigen Schritte zu machen, um in Mülheim kontinuierlich weiterzuarbeiten. Das Positive ist, dass ich erstaunlicherweise noch denken kann. Solange das so ist und solange meine Inszenierungen zumindest nicht schlechter werden, ist alles gut. So lange geht es weiter – immer weiter. //

Staatspreis NRW für Roberto Ciulli

Am 20. November 2013 überreichte Ministerpräsidentin Hannelore Kraft dem Direktor des Theaters an der Ruhr Dr. Roberto Ciulli den Staatspreis des Landes NRW. Ciulli ist neben Pina Bausch bislang der einzige Theaterschaffende, der diese mit 25 000 Euro dotierte Auszeichnung erhielt. 1934 in Mailand geboren, studierte Roberto Ciulli Philosophie und promovierte über Hegel. Anschließend gründete er in Mailand das Theater Il Globo. 1963 wurde Ciulli am Deutschen Theater Göttingen unter Heinz Hilpert zunächst Beleuchter, dann Regieassistent, schließlich Regisseur, der bald eine unverkennbare Formensprache entwickelte und an den Theatern in u. a. Köln, Düsseldorf und Berlin inszenierte. 1981 sagte er sich vom Stadttheater los und gründete gemeinsam mit dem Dramaturgen Helmut Schäfer und dem Bühnenbildner Galf-Edzard Habben in einem ehemaligen Solebad in Mülheim das Theater an der Ruhr. In seiner Laudatio pries der langjährige Weggefährte Hansgünther Heyme Ciulli als „Brückenbauer“ und als „trotzigen Charmeur“.
