

Einladung zur Subskription:

**DER FREMDE BLICK – ROBERTO CIULLI UND  
DAS THEATER AN DER RUHR**

Roberto Ciulli, geboren am 1. April 1934 in Mailand, ist ein Ausnahmekünstler, der durch »Humor, Menschenkenntnis, Ernst und Liebe« in vierzig Jahren unermüdlichen Wirkens mit dem Mülheimer »Theater an der Ruhr« ein deutschlandweit einmaliges und auch international angesehenes Theatermodell geschaffen hat.

Mit *Der fremde Blick – Roberto Ciulli und das Theater an der Ruhr* erscheint jetzt eine fast 1300 Seiten starke Dokumentation in zwei Bänden, die diesem pionierhaften Projekt und seinem charismatischen Erfinder und Motor ein Denkmal in Buchform setzt. Sie versteht sich als Biographie, Nachschlagewerk, Lesebuch und Fundgrube, für die Roberto Ciulli erstmals sein privates Archiv geöffnet hat.

Das Werk versammelt Material zu Roberto Ciullis Werdegang und Arbeit: von seiner Kindheit über sein Studium der Philosophie und seinem Mailänder Zelttheater Il Globo sowie seinen Stationen an den Theatern in Göttingen, Köln, Berlin und Düsseldorf bis zu der Theatergründung in Mülheim an der Ruhr.

Neben aktuellen Gesprächen zwischen Roberto Ciulli und dem Anthropologen Jonas Tinius werden Texte, Gespräche, Dokumente und Kritiken präsentiert – ein Streifzug durch ein halbes Jahrhundert Theatergeschichte und eine Kulturgeschichte der Bundesrepublik seit Mitte der 1960er-Jahre. Die Publikation wird ergänzt durch zahlreiche Fotos und Abbildungen, einen Bildessay von Knut W. Maron sowie einen Anhang mit Werkverzeichnis und Register.

Alexander Wewerka/Jonas Tinius (Hg.)

**Der fremde Blick – Roberto Ciulli und das Theater an der Ruhr**

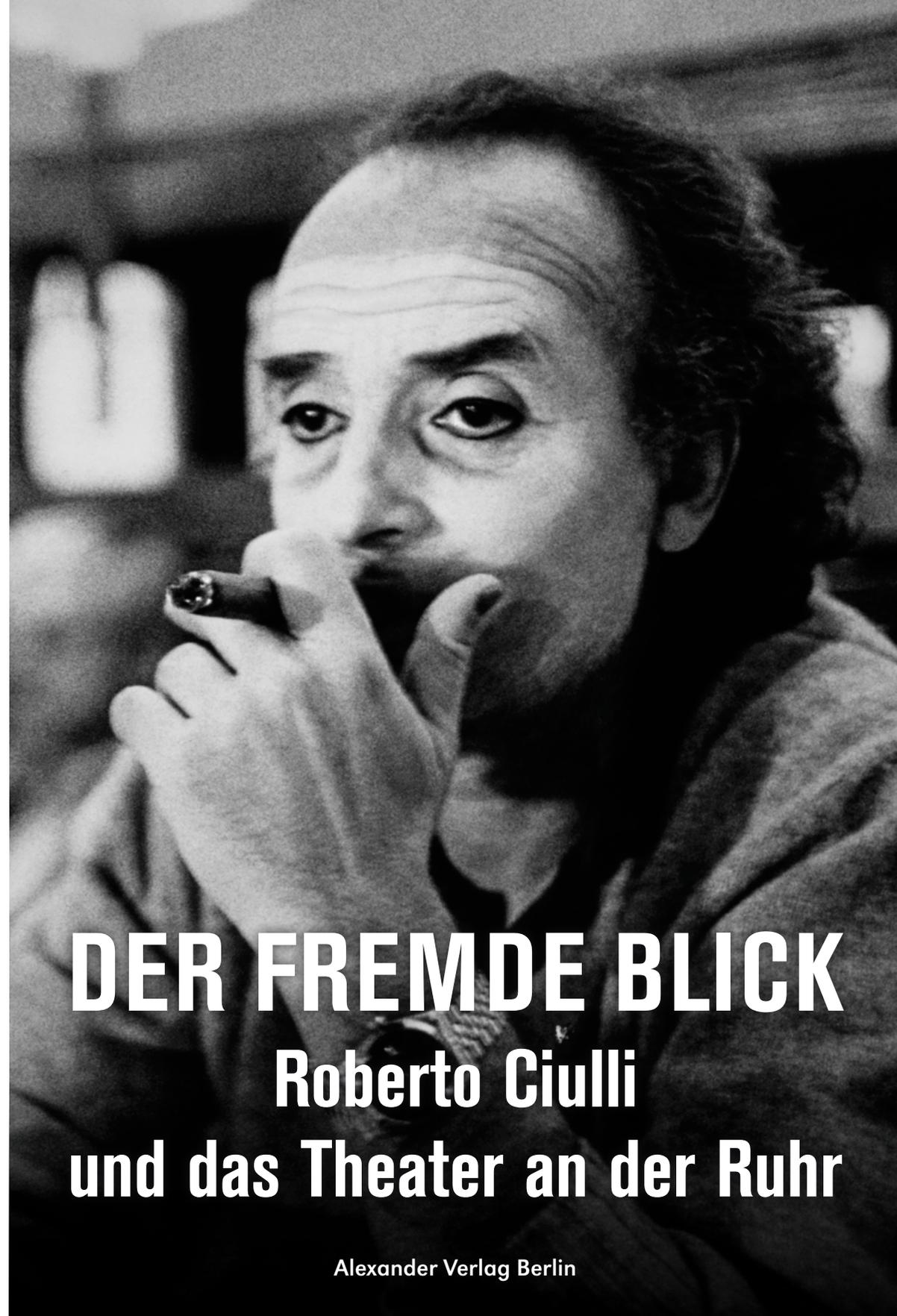
1296 Seiten, zahlreiche Abbildungen, 2 Bände, gebunden, Fadenheftung mit Leseband, ISBN 978-3-89581-491-4. Alexander Verlag Berlin.

Erscheint Ende Mai 2020.

**Subskriptionspreis für Bestellungen bis zum 19. April 2020 nur 25,- €**

(inkl. Versandkosten), danach ca. 30,- €.

Ihre Bestellung senden Sie bitte an: [vertrieb@alexander-verlag.com](mailto:vertrieb@alexander-verlag.com) oder an Alexander Verlag Berlin, Postfach 19 18 24, 14008 Berlin oder per Fax an 030 302 94 08.



# DER FREMDE BLICK

## Roberto Ciulli

# und das Theater an der Ruhr

Alexander Verlag Berlin

## Inhalt

### *Band I*

Alexander Wewerka/Jonas Tinius, Über dieses Buch 7

#### I. Von Mailand nach Mülheim an der Ruhr

Familie – Luca Comerio 13 – Kindheit 19 – Militärdienst und Studium 42 – Zelttheater Il Globo 50 – Aufbruch 59 – Göttingen 62 – Auszug aus einem Romanfragment 67 – Deutsches Theater Göttingen 90 – Barbara Höpping, »Hilpert liebte die Pünktlichkeit« 93 – Roberto Ciulli-Chentrens, Eindrücke von einer Reise in das Land García Lorcas 95 – Gerhard Schüler, *Bernarda Albas Haus* 101 – Portrait: Roberto Ciulli hat viele Berufe 102 – Portrait: Erst Beleuchter, dann Regisseur 103 – Gerhard Rohde, Theater, Theater (*Clizia*) 108 – Schauspiel Köln 109 – Hansgünther Heyme, Roberto Culli in Köln 110 – Helmut Schäfer 115 – Hans Schwab-Felisch, Eine Probe auf Georg Kaiser 116 – Hans Schwab-Felisch, Kommt eine Strindberg-Renaissance? 117 – Hans Schwab-Felisch, Deutschland in Sternheims Spiegel 120 – Gastregisseur an Kurt Hübners Freier Volksbühne in Berlin (*Der Diener zweier Herren*) 123 – Curt Bois 126 – Egon Netenjakob, Chancen der Emigration. Porträt des Regisseurs Roberto Ciulli 129 – Das Ende in Köln 144 – Brief von Heinar Kipphardt 145 – Hans Schwab-Felisch, Der Ruf nach Noelte 146 – Brief von Ivan Nagel 147 – Benjamin Henrichs, Mensch Monster (*Zyklop*) 148 – *Und die Liebe höret nimmer auf...* Projekt mit Schauspielstudenten an der Hochschule der Bildenden Künste Berlin 150 – Wolfgang Hammer, Der heutige Horváth 152 – Schauspielhaus Düsseldorf (*Dekameron*) 167 – Jochen Schmidt, Party für eine Leiche (*Alkestis*) 170 – Jochen Schmidt, Faszination der Psychose (*März, ein Künstlerleben*) 175 – BITEF Belgrad 178 – Staatstheater Stuttgart (*Medea*) 179 – Helmut Schödel, Tragic Afternoon 180 – Abschied vom Stadttheater 182

Roberto Ciulli, Jonas Tinius

#### II. Der fremde Blick

Gespräche zwischen Anthropologie und Theater 183

#### III. Bilder über Theater

von Knut Wolfgang Maron 291

### *Band II*

#### IV. Material Mülheim: Das Theater an der Ruhr

Inhaltsverzeichnis 339

#### V. Anhang 1253

# DER FREMDE BLICK

Roberto Ciulli und  
das Theater an der Ruhr

–

Gespräche, Texte, Fotos, Material

**Leseprobe**

Herausgegeben von

Jonas Tinius und Alexander Wewerka



Alexander Verlag Berlin

# I.

## Von Mailand nach Mülheim an der Ruhr



Mein Großonkel Luca Comerio (1878–1940), ein Pionier der Fotografie und Wegbereiter des italienischen Dokumentarfilms, begleitete 1911 den Italienisch-Türkischen Krieg in Libyen sowie den Beginn der italienischen Militäroperationen im Ersten Weltkrieg als Fotograf und Kameramann. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte Comerio in Vergessenheit und Armut und starb in einer psychiatrischen Klinik in der Nähe von Mailand. Im Nachlass meiner Mutter fanden sich eine Reihe seiner Aufnahmen.



Schulbuch von Roberto Ciulli

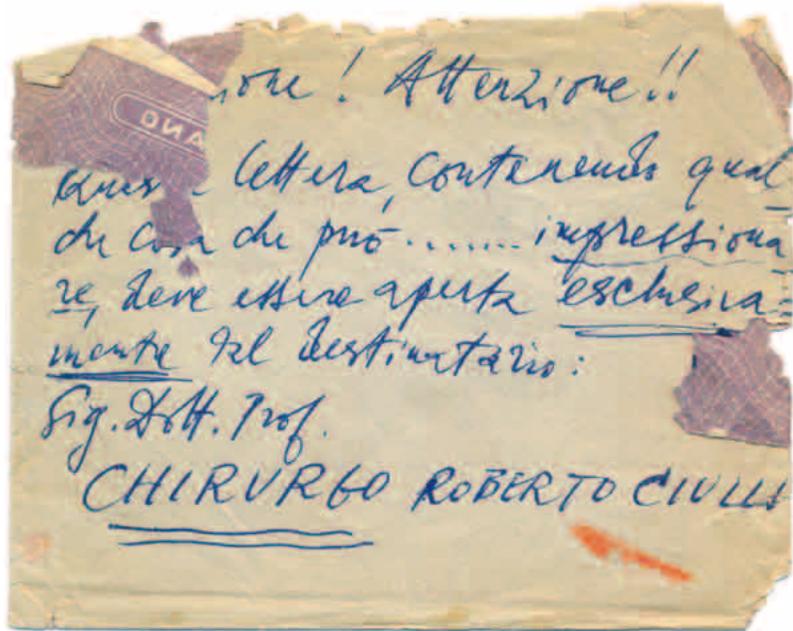
Den größten Teil meiner Kindheit verbrachte ich in katholischen Schulen. Mit vierzehn, fünfzehn Jahren wurde ich nach Como in ein Internat geschickt – es war eine furchtbare Zeit mit starken Erfahrungen.

Ich war kein guter Schüler und sehr unglücklich. Damals fühlte ich mich fremd in dieser Mailänder Welt. Viele von den jungen Leuten aus der Großbourgeoisie sind früh kaputt gegangen oder wurden später in Korruptionsskandale verwickelt.

Ich trug immer diesen »Emigranten« in mir. Ich war zwar dabei, aber gehörte nicht richtig dazu, fühlte mich unwohl und entwickelte eine innere Abwehr gegen diese oberflächliche Welt der Wohlhabenden. Als Ausdruck meiner Rebellion wählte ich den Weg des »Idioten«. Ich weigerte mich, zu lernen. In der Gruppe der jungen Leute war ich als Unterhalter weiterhin sehr gefragt. »Roby« musste dabei sein, wenn es lustig sein sollte. Ich besuchte damals das renommierte »Collegio San Carlo«. Wenn ich in der Klasse aufgerufen wurde, wussten alle, jetzt kommt irgendein Blödsinn. Ich spielte den Clown und war wirklich total undiszipliniert. Franco Quadri übrigens, der später einer der wichtigsten Dramaturgen und schließlich der Kritikerpapst des italienischen Theaters wurde, war der Klassen-Primus. Ich war der Letzte. Ich war zwar nicht stupid, aber ich konnte fachlich tatsächlich nichts, weil ich mich überhaupt nicht ums Lernen kümmerte. Mein Vater brachte mich schließlich in eine laizistische Schule zwischen Genua und Rapallo, ein sehr teures privates Internat nach Schweizer Vorbild. Dort blieb ich etwa zwei Jahre, war aber weiterhin ein unglücklicher und schlechter Schüler.

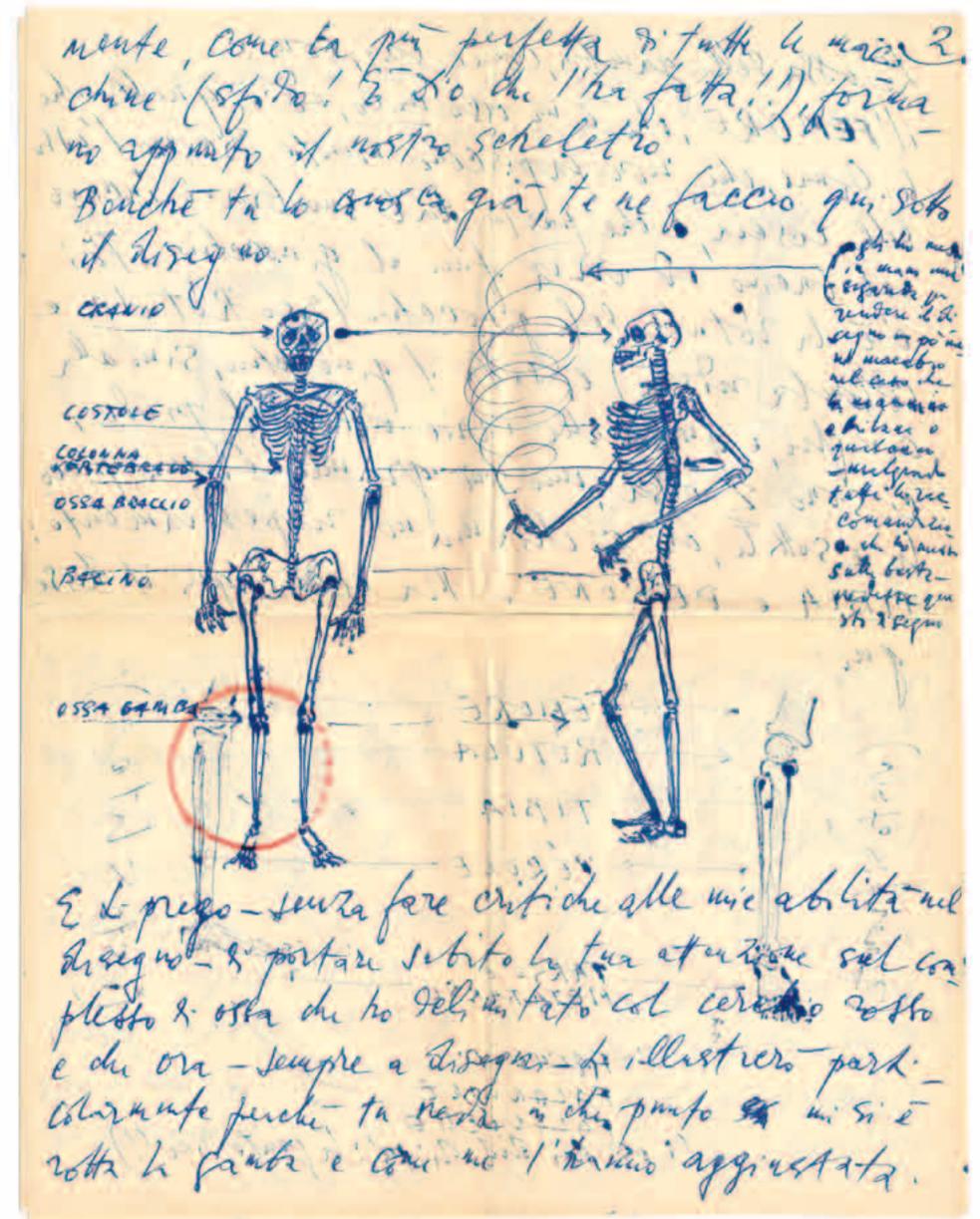
Als ich siebzehn, achtzehn Jahre alt war, hätte ich noch drei Jahre für das Abitur gebraucht. An dem Punkt sagte ich meinem Vater: »Wenn ich nicht mehr ins Internat muss, mache ich mein Abitur in Mailand mit Hilfe von Privatlehrern in einem statt in drei Jahren.«

Ich habe dann tatsächlich das Pensum von drei Jahren in einem erledigt und das Abitur mit den besten Noten bestanden.



Meine Mutter war eine Person, die nur in Mailand leben wollte. Für meinen Vater war alles möglich. Sie sind oft gereist – nach Amerika, Frankreich, England, Marokko. Aber meine Mutter war eine typische Touristin, die immer erwartete, dass im Ausland alles so war wie zu Hause. Egal, wo sie war, irgendwann kam immer der Satz: »Ma Milano è un'altra cosa!« [Aber Mailand ist doch etwas ganz anderes!] Mein Vater hingegen mochte all diese Orte und war neugierig auf das Unbekannte, die Menschen, die Küche, das andere Denken. Er war verrückt danach, alles Neue kennenzulernen, und reiste immer weiter, immer weiter. Insofern galt er in dieser Mailänder Gesellschaft und in der Familie meiner Mutter als Clown und er wurde auch tatsächlich nicht ernstgenommen. Die wirkliche Tragödie ist, dass dieser wunderbare Mensch diesen Widerspruch zur Gesellschaft und zur Welt irgendwann nicht mehr ertragen konnte und sich mit Anfang fünfzig das Leben nahm.

Nach einem längeren Krankenhausaufenthalt verfiel er in eine tiefe Depression, aus der er nicht mehr herausfand. Sein Vater liebte seinen jüngeren Bruder mehr als ihn, weil er ein erfolgreicher Geschäftsmann

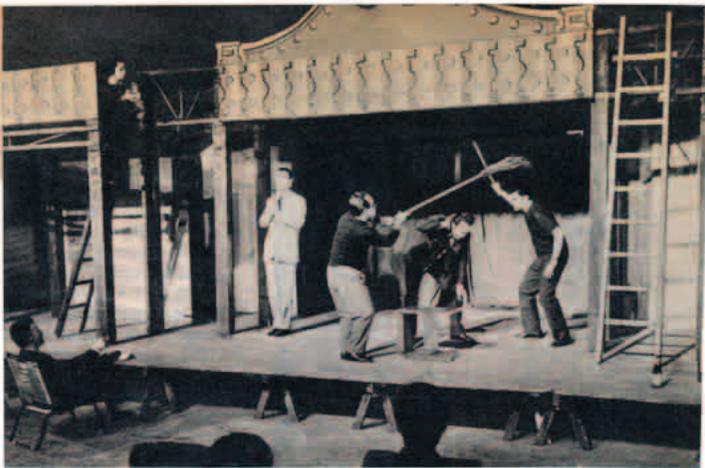


Ein Brief von Giovanni Marengi an den jungen Roberto Ciulli



Ecco l'organico de «Il globo»; da sinistra: il regista Roberto Ciulli Chentrens, Franco Ponzone, Enrico Baroni, Nicola Vincitorio, Anna Rodolfi, Franco Fagiani, Walter Valdi e Mario Giorgetti

Nel teatro-tenda ci si aspetterebbe una scenografia «suggerita» e fissa. Questi giovani invece hanno realizzato un palcoscenico del tutto normale



Zeitungsartikel über Il Globo



## IL FALSO E IL VERO VERDE

di SALVATORE QUASIMODO

PREMIO NOBEL

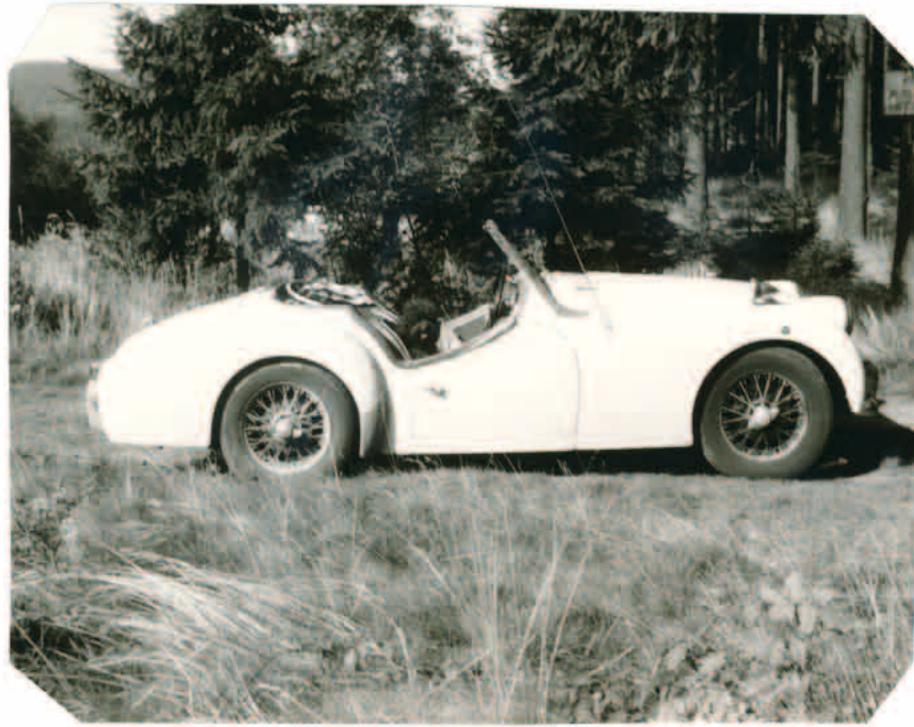
### "IL GLOBO" TEATRO MILANESE

Molti parlano del teatro come di un genere letterario arrivato alla decadenza per la sopraffazione involontaria del cinema o di altri spettacoli di varietà di interesse immediato e facilmente dimenticati o assorbiti dalla memoria. Questo è vero in parte; e allora bisognerebbe mettere sotto processo anche la TV (come mezzo) e la «società» italiana o di altra nazione, che è precipitata nella pigrizia fisica e ideologica. Forse è vero che l'urto della censura contro il teatro (che con il cinema — che è in fondo una lettura fatta da altri con voce «molto udibile» — può rappresentare i fatti e i problemi della vita contemporanea) ha ridotto gli scrittori di teatro a un numero basso, fuori da ogni statistica plausibile, se facciamo un confronto con i romanzieri, i saggisti e i poeti. La giornata del teatro, sperimentata tempo fa, ha dato qualche illusione di ripresa: il pubblico invitato gratuitamente ha caricato la platea di ogni sala di spettacolo. Ma se ogni sera i teatri fossero aperti senza pagamento, il fenomeno si ripeterebbe ugualmente? Non credo. La crisi, io penso, è di natura più profonda: comincia a mancare, cioè, l'«educazione» per il teatro, per quel certo ordine di natura spirituale e civile che determina una volontà di ascoltare gli uomini contemporanei nelle loro manifestazioni di pensiero o creative. Questo, al di fuori dello «spettacolo» con donne belle, bellissime che servono, quando si e quando no, a tenere un pubblico per «origini» impaziente, come il nostro, a inghiottire tre, quattro ore di pelliola lucida di museoli e di «sex». Questa premessa è occasionale, certo, e viene alla fine di una serata trascorsa a «Il Globo», un teatro costruito con un tendone da circo, che da qualche mese ha alzato una piccola bandiera di fiducia vicino al grattacielo milanese che tutti gli stranieri ci invidiano. I giovani che hanno pensato a questo teatro sono buoni, ottimi attori, registi che credono nel Teatro d'Arte. La pista dei loro spettacoli è quasi deserta tutte le sere. Pochi spettatori, che non scappano però prima della fine, arrivano a «Il Globo» per ascoltare in

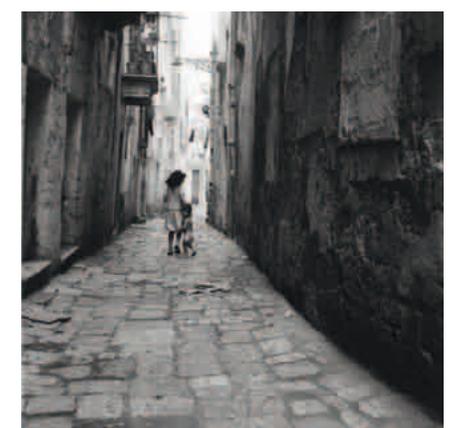
silenzio, quasi intimiditi dalla solennità di un rito, *La farsa di maître Pathelin* di ignoto del xv secolo e *Il teatrino di don Cristóbal* di García Lorca. La locandina spiega, per la farsa, che è «un'opera notissima, un classico della letteratura che, ciò nonostante, deve considerarsi un'assoluta novità date le rarissime realizzazioni sceniche dal 1900 a oggi». Il pubblico milanese ignora l'esistenza de «Il Globo» o non ama più il teatro come forma di consenso al suo desiderio di intelligente partecipazione alla cultura del nostro tempo? Questa nota insiste su una «crisi» del teatro o su un'altra crisi della città più editoriale italiana: quella della indifferenza o dell'«estraniamento serale del pensiero»?

# LE ORE

Der italienische Literaturnobelpreisträger Salvatore Quasimodo schreibt in einer Kolumne in *LE ORE* über die allgemeine Krise des Theaters und seinen Besuch im Il Globo: Mit (unbeirrbarem) Glauben an ein Kunsttheater bringen dort talentierte Schauspieler und Regisseure ein anspruchsvolles Repertoire auf die Bühne.



**I**ch musste einige Monate im Bett bleiben, um mich zu erholen. In dieser Zeit las ich sehr viel und hatte mit dem Theater vorerst abgeschlossen. Nach meiner Genesung setzte ich mich in mein Cabriolet, einen weißen Triumph TR 3 mit roten Ledersitzen, fuhr mit meinem Fotoapparat, einer Rolleiflex, und meiner Reiseschreibmaschine, einer Olivetti, nach Frankreich und schrieb und fotografierte sehr viel, gelegentlich konnte ich sogar einige Fotos an die Presse verkaufen.



(Möglichst vom Arbeitgeber mit Schreibmaschine auszufüllen)

### Antrag auf Erteilung/Verlängerung einer Arbeitserlaubnis

Domanda di rilascio/prolungamento d'un permesso di lavoro  
Solicitud de otorgamiento/prolongación de un permiso de trabajo  
ΑΙΤΗΣΗ ΠΕΡΙ ΧΟΡΗΓΗΣΗΣ/ΠΡΟΛΟΓΑΣΕΩΣ ΑΔΕΙΑΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

1. Name: Dr. Ciulli  
(Bei Frauen auch Geburtsname)

2. Vorname: Roberto männl./weibl.-\*)

3. geb. am 1.4.1934 in Mailand

4. Familienstand: ledig / verh. / gesch. verw. \*)

5. Verheiratet mit einem(r) Deutschen: ja / nein \*)

6. Wohnung im Bundesgebiet: 34 Göttingen, Stumpfsteiel 5

7. Seit wann ununterbrochen im Bundesgebiet: 20.7.1965

8. Staatsangehörigkeit: Italien

9. Letzte Beschäftigung im Bundesgebiet bei Hermann Weber, G.m.b.H.  
Göttingen, Gartenstr. vom 27.8.65 bis 20.9.65

10. Wurde dieses Arbeitsverhältnis ordnungsgemäß gelöst? ja / nein \*)

11. Würden Sie im letzten halben Jahr bei einer Deutschen Anwerbekommission ärztlich untersucht? ja / nein \*)

12. Aufenthaltserlaubnis ist - beantragt - zugesichert \*) am 25.8.65  
erteilt \*) vom 11.10.1965 bis 10.10.1966  
durch/bel Ordnungsamt Göttingen

13. Arbeitserlaubnis wird beantragt für eine Beschäftigung bei  
Deutsches Theater in Göttingen G.m.b.H.  
in Göttingen Straße Theaterplatz 11  
als Bühnenarbeiter ab 11.10.1965

Es wird bestätigt, daß der vorgenannte Arbeitnehmer entsprechend den gemachten Angaben beschäftigt worden ist. EINZELBLATT

34 Göttingen, den 11.10.65  
(Ort / Datum) (Unterschrift des Antragstellers)  
(Franke)

\*) Nichtzutreffendes streichen  
Ausf. Nr. 7 (Blatt 1) - 7, 44 Pf/Satz - 1 000 000

(Wird vom Arbeitsamt ausgefüllt)

Bundesanstalt für Arbeitsvermittlung  
und Arbeitslosenversicherung

Arbeitsamt Göttingen

### Arbeitserlaubnis

gemäß § 43 des Gesetzes über Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung (AVAVG) vom 3. April 1957 (BGBl. I S. 322) in Verbindung mit der Neuen Verordnung zur Durchführung des AVAVG vom 20. November 1959 (BGBl. I S. 605) - und für Angehörige der EWG-Mitgliedstaaten in Verbindung mit der Verordnung Nr. 16/64 EWG vom 25. März 1964 - Amtsblatt der Europäischen Gemeinschaften Nr. 42, Seite 963/64 -

Dem neben genannten nichtdeutschen Arbeitnehmer wird hiermit die Erlaubnis zur Ausübung

a) der beantragten Beschäftigung \*)  
Bühnenarbeit  
 ja  
 nein  
 sonstiges

vom 11. Okt. 1965 bis 10. Okt. 1966  
erteilt.  
Göttingen, den 14. 10. 1965  
Auftrag:  
Bismnick

\*) Nichtzutreffendes streichen

Die Gastarbeitererfahrung war interessant und guter Stoff für meinen Roman. Ich habe in der Fabrik schnell meinen zweiten Nachnamen »Chentrens« abgelegt, den ich von meiner Mutter nach dem Verschwinden meines leiblichen Vaters bekommen hatte – er klang zu vornehm. So gelang mir der Sprung nach unten, ins Proletariat. Da mein italienischer Führerschein mir das Führen eines LKWs über 7,5 t erlaubte, fand ich wenig später Arbeit bei der Firma Weber in Göttingen und saß dort zum ersten Mal in meinem Leben hinter dem Lenkrad eines Lastwagens mit Anhänger. Mein deutscher Kollege, der neben mir saß, musste mir erst einmal die Grundlagen erklären ... So habe ich einige Wochen die Autobahn von Kassel bis Hamburg gründlich kennengelernt. Damals wusste ich noch nicht, dass die deutsche Autobahn nach der Gründung des Theater an der Ruhr noch einmal eine so große Rolle in meinem Leben spielen würde.

Als ich erfuhr, dass am Deutschen Theater Göttingen ein Beleuchter gesucht wurde, war das meine Chance.

In Göttingen saß ich jeden Abend an der Schreibmaschine und schrieb an einem Roman, in dem ich meine Erfahrungen verarbeitete. Meine täglichen Erlebnisse in der Fabrik fanden nachts ein neues Leben auf der Ebene der Phantasie. Ich lebte in zwei Welten, auch sprachlich. Tagsüber fast stumm oder stotternd in der fremden Sprache; nachts, fast im Rausch, in meiner alten italienischen Sprache.

Als ich im Deutschen Theater anfang, hörte ich mit dem Schreiben irgendwann auf, nicht nur, weil ich keine Zeit mehr dafür fand, sondern auch, weil ich mich später als Regisseur ausdrücken konnte.

*Auf den folgenden Seiten wird erstmals der Anfang aus dem Fragment gebliebenen Romanmanuskript (von knapp 110 Seiten Umfang) in deutscher Übersetzung abgedruckt.*

Roberto Ciulli

**Auszug aus einem Romanfragment**

(ca. 1965)

8. Mai

Heute Morgen bin ich zu spät erschienen, obwohl ich fast den ganzen Weg im Laufschrift zurückgelegt habe. Schuld ist Frau Molly; sie wollte mich nicht gehen lassen, bevor ich wie üblich den Tee ausgetrunken und das Stück Torte aufgegessen hatte. Die Miene, die ich auf dem Gesicht des Pförtners, des großen und dicken Mannes, der in seiner gläsernen Portiersloge beim Eingangstor sitzt, las, war vielsagend. Ich habe ihm sogleich das hellblaue Kärtchen mit meinem Namen, das man mir gestern überreicht hatte, gezeigt und in meiner Sprache ein paar Worte zu meiner Rechtfertigung gesagt. Sein Gesicht blieb ungerührt, und doch hatte ich den Eindruck, er verstünde mich, vielleicht wegen des leichten Wiegens seines Kopfes, das mir wie eine Zustimmung vorkam. Als ich fertig war, musterte er mich aufmerksam von Kopf bis Fuß und umgekehrt, wodurch ich etwas verlegen wurde – auch weil es mir nicht gelang, den wegen des langen Rennens keuchenden Atem zu unterdrücken. Dann sah ich, wie sich seine Lippen bewegten, ohne dass ich irgend etwas hören konnte, wegen der Glasscheibe, nehme ich an. Er sprach lange, doch ich konnte kein einziges Wort erfassen. Ich versuchte, mich auf seine Lippen zu konzentrieren, aufmerksam ihre Bewegungen zu verfolgen, jedoch ohne Erfolg. Offensichtlich sprach er nicht meine Sprache. Nachdem er aufgehört hatte zu sprechen, musterte er mich nochmals lange mit seinem undurchdringlichen Gesichtsausdruck. Ich hatte ja nicht einmal den Sinn seiner Rede verstanden und wusste nicht, was ich tun sollte: dableiben oder weggehen. So verharrten wir einige Minuten lang Aug' in Aug' und warteten, dass einer von beiden einen Entschluss fasste, bis er sich schließlich als erster rührte. Er stieg von dem hohen Sessel aus schwarzem Leder, kam

## Erst Beleuchter, dann Regisseur

Dr. Roberto Ciulli, ein Theatermann unkonventioneller Art

Sein Name: Roberto Ciulli, Doktor der Philosophie. Sein Arbeitsgebiet 1965 in Göttingen: Lastwagenfahrer und Industriearbeiter. Dann vor zwei Jahren — Beleuchter beim Deutschen Theater, dann Requisiteur. Hauptberuflich im Augenblick: Regisseur, manchmal Statist. Die Göttinger sahen den Italiener bisher als temperamentgeladenen italienischen Ober in der „Pension Schöller“; Applaus auf offener Szene war an der



Abendordnung. Seine Inszenierungen „König Drosselbart“, dazu die Stücke von Obaldia und Pirandello, wurden begeistert aufgenommen.

Roberto Ciulli, gebürtiger Mailänder, Jahrgang 1934, genauso temperamentvoll im Leben wie auf der Bühne, eigenwillig, charmant und lebenswürdig, findet bei seinen unkonventionellen Arbeiten in Göttingen „nichts dabei“. Ciulli: „Man muß ein Theater durch und durch kennenlernen, will man im Theater arbeiten“. Und auf seine Tätigkeit als Lastwagenfahrer und Arbeiter angesprochen: „Ich konnte kein Wort deutsch, als ich nach Göttingen kam, hatte keinen Pfennig in der Tasche.“

Als Theatermann und Regisseur ist der Doktor der Philosophie, der vor zehn Jahren über Hegel promovierte, kein junger Theaterhase mehr. In Mailand war er bereits Intendant und Regisseur, in dem von ihm gegründeten Theater „Il globo“ (Der Globus). Die Bezeichnung bezog sich wohl nicht nur auf das Programm. Das Rund dieser Welt — das Rund des Zirkuszeltens. Denn gespielt wurde im Zirkuszelt, mit dem das Ensemble unter Roberto Ciulli in das Mailänder Hinterland reiste.

Nun, Theater haben auch andere Leute gegründet, auch andere sind damit über Land gezogen. Was Ciulli jedoch mit seinem „Globo“ erreichen wollte und auch erreicht hat, war, ein neues Publikum zu gewinnen; Leute, die noch nie Theater erlebt hatten, mit modernen und klassischen Stücken zu konfrontieren. Die Stadt Mailand zeigte sich angetan von dem völlig neuartigen Projekt und gab einen Zuschuß von 35 000 DM pro Jahr, das Piccolo-

Theatro Mailand stellte Kostüme und Requisiten.

Hauptsächlich sollten Arbeiter mit diesem Theater angesprochen werden. Es gelang. Nach jeder Vorstellung war eine Diskussion angesetzt, in der das Publikum Regisseur und Schauspieler befragen konnte. „Das Resultat — schön, die finanzielle Seite schlecht!“ Der Defizitberg wuchs und Dr. Ciulli mußte aufhören. Aber was so gut mit 500 Vorstellungen in zwei Jahren mit Roberto begann, sollte nicht beendet werden. Giorgio Strehler, Theater-Gewaltiger des „Piccolo-Theatro di Milano“, nahm die Initiative des jungen Theatermannes auf. Zwei- bis dreimal gingen Mitglieder des Ensembles des großen Theaterfachmannes aufs Land, jedoch nicht mehr im Zirkusaufbau von Dr. Ciulli.

Roberto Ciulli, der in Pavia promovierte, dort auch Assistent und natürlich schon damals dem Theater verbunden war, inszenierte

Anzeige

**Paulus** Fernsehreparatur  
72044

anschließend an verschiedenen Bühnen Mailands. Doch: „Es hätte mir zulange gedauert, bis ich als Regisseur angestellt worden wäre.“ Eine Europa-Reise in Sachen Theater begann. Zusammen mit seinem braunen Pudel „Pioggia“ (Regen) fuhr er nach England, nach Frankreich. Doch Deutschland war für ihn das Mekka des Theaters. In Frankreich wie in Italien: „Zu wenig subventioniertes Theater, zu wenig Möglichkeiten“ — so Dr. Ciulli. Die Zentralisation des Theaters war ein weiteres Kriterium in diesen beiden Ländern, das ihm nicht behagte. So kam er nach Deutschland, nach Göttingen. Ohne ein Wort deutsch zu sprechen. Jetzt sprechen sie, die Schauspieler im Deutschen Theater, „schon alle, alle italienisch!“

-re-

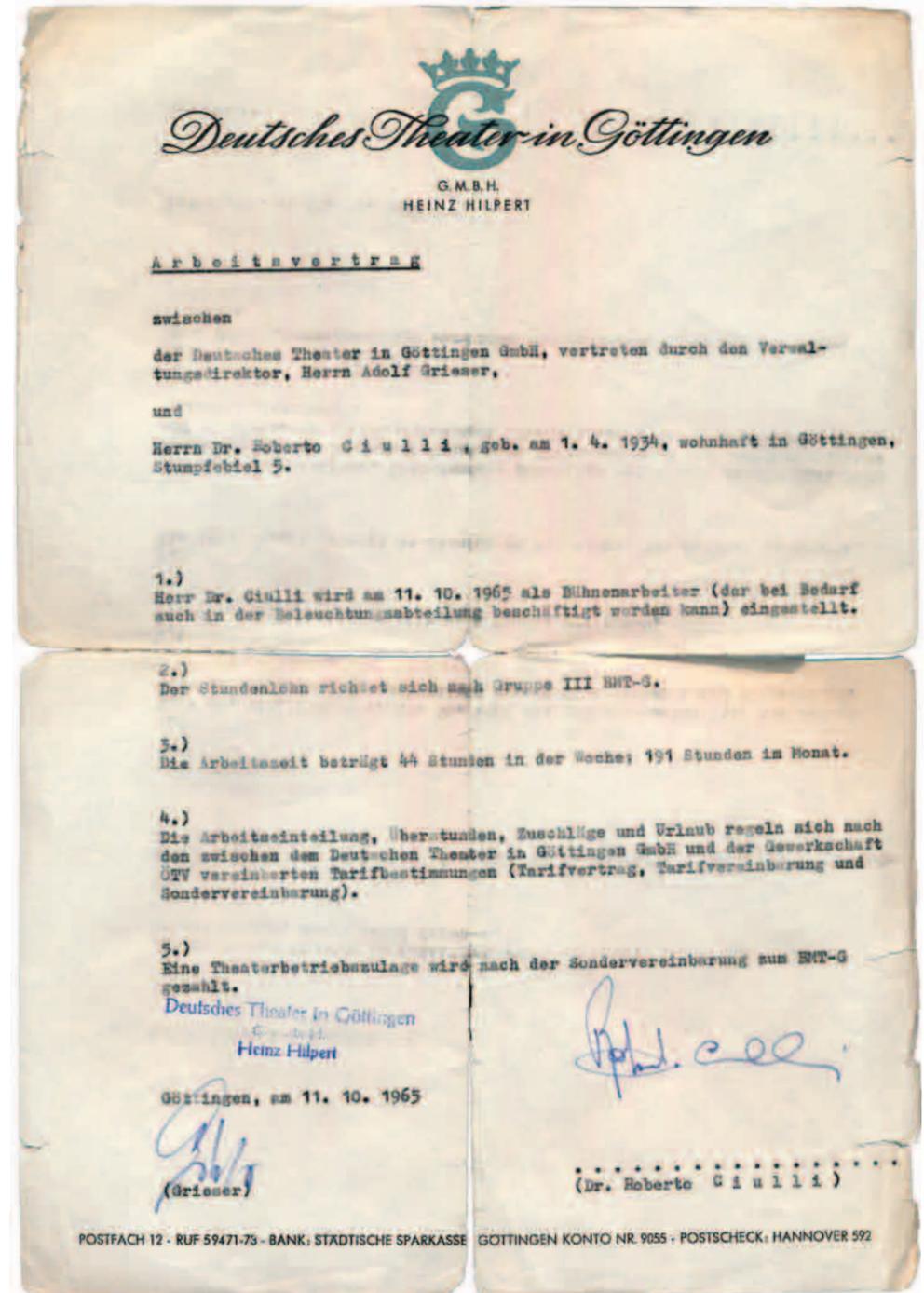
Als ich am Göttinger Theater arbeitete, ging das auf Kosten meiner Beziehung zu Marion. Unsere Arbeitszeiten und unser Lebensrhythmus passten nicht mehr zueinander. Am Theater lernte ich die junge Schauspielerin Manuela Alphons kennen, und 1970 kam unser Sohn Sebastian zur Welt. Mit Manuela war ich bis 1977 zusammen, aber nicht verheiratet, da ich noch mit meiner Mailänder Frau verheiratet war und eine Scheidung nach italienischem Recht lange gar nicht und dann nur sehr schwer möglich war.

Am Göttinger Theater begann ich im Oktober 1965 als Beleuchter, was mir sehr gut gefallen hat, denn so konnte ich ungestört auf der Brücke sitzen, das Spiel von oben sehen, Texte wie *Minna von Barnhelm* hören und dadurch eine wirklich sinnliche Beziehung zur deutschen Sprache, ihrer spielerischen und musikalischen Qualität, entwickeln.

Die Leute bemerkten bald, dass ich als Beleuchter vielleicht etwas unterfordert war, deshalb wurde mir die Stelle des Requisiteurs angeboten. Dies war ein echter Aufstieg, weil ich als Requisiteur zum ersten Mal eine große Freiheit als Gastarbeiter hatte, anders als in der Fabrik, als Lastwagenfahrer oder Beleuchter. Ich hatte ein eigenes Budget, und das hatte gewisse Vorteile. Wenn zum Beispiel ein gebratenes Huhn gebraucht wurde, dann blieb immer noch etwas für mich übrig.

Da ich ein guter Requisiteur war und Französisch sprach, wurde mir bald darauf die Stelle des Regieassistenten von René Dupuis, einem Regisseur aus Paris, anvertraut – und weil ich fotografieren konnte, wurde ich auch noch als Theaterfotograf eingesetzt.

Und ich musste natürlich als »Italiener« auf die Bühne. Ein »Italiener« ist immer ein Pantomime, wegen seiner perfekten Körpersprache – ich habe diese Rolle sofort mit großem Elan angenommen. Ich weiß noch, wie ich in verschiedenen Szenen in einem schwarzen Trikot zwischen den Schauspielern herumturnte. Einmal musste ich auf einem vier Meter hohen Podest eine Pantomime vorführen und bin hinuntergestürzt, aber zum Glück ist mir nichts passiert. Sehr gut war ich auch in kleinen Rollen, etwa als der Kellner Abruzzen-Fritze in *Pension Schöllner* oder als Pizzabäcker.



Roberto Ciulli inszeniert Goldoni

# Neuversuch mit Klassikerspaß

Carlo Goldonis meistgespielte Komödie „Der Diener zweier Herren“ fand in der berühmten Inszenierung von Giorgio Strehler eine Fassung, die

Publikum und Kritikern ideal schien. Ein Landsmann von Strehler riskiert jetzt an der Freien Volksbühne einen Versuch mit dem klassischen Spaß.

Roberto Ciulli fürchtet den unvermeidlichen Wettstreit mit Strehlers Modellinszenierung nicht. „Es gibt nichts im Theater, das wie ein Denkmal unbeweglich bleiben kann. Ein Mythos muß ständig neu überprüft werden.“

„Das bin ich nicht“, korrigiert er. Zwar begegnete er Strehler in Mailand, aber seine Entwicklung verlief ganz unabhängig vom Regiestar des italienischen Theaters.

Teatro unterstützte die begabte Truppe. Bald wurde ihr das große Teatro dell'arte in Mailand als Spielstätte angeboten. Aber der Riesenbetrieb lähmte die spontane Spiellaune des Ensembles; die Gruppe löste sich auf.

### Start im Studio

Ciulli fand einen sehr einleuchtenden Weg zu Goldonis Lustspiel. „Goldoni gilt ja als der Erneuerer der italienischen Komödie, als der große Gegner der Commedia dell'arte. Trotzdem hat er mit dem „Diener zweier Herren“ auf die Tradition der Stregreifkomödie zurückgegriffen. Aber er übernahm sie nicht so, wie er sie zu seiner Zeit vorfand, sondern ging 200 Jahre zurück, zum Ursprung dieser Tradition.“

Gleich nach dem Studium, als 23jähriger, gründete Ciulli in Mailand eine Studiobühne. „Il Globo“ war ein Zeittheater und zu dieser Zeit (1962) die erste „transportable Bühne“ in Italien.

Ciulli entschloß sich zum Neubeginn. Er ging nach Frankreich („aber da ist die Theatersituation genauso hoffnungslos wie in Italien“) und kam dann nach Deutschland. In Göttingen meldete er sich bei Heinz Hilpert als Beleuchter und diente sich über die Arbeit als Requisiter, Inspizient, Regieassistent wieder hoch zum Regisseur.

Noch vor Dario Fo zog er mit seinem Ensemble in die Vorstädte. Strehlers Piccolo

Unter Günther Fleckenstein, Hilperts Nachfolger, zeigte er seine erste eigene Inszenierung. Seit seiner Version von Jarrys „König Ubu“ in Köln Ende vergangenen Jahres gehört er zu Deutschlands meistbeachteten jungen Regisseuren.



Sein Berlin-Debüt gibt Roberto Ciulli. Foto: Zeismann

Die deutsche Sprache lernte er ganz nebenbei. Er spitzte auf der Beleuchterbrücke allabendlich die Ohren und spricht heute akzentfrei deutsch. In Köln will sich Ciulli, der bisher hauptsächlich Shakespeare und Stücke italienischer, spanischer und französischer Autoren inszeniert hat, demnächst sogar an ein Drama des deutschen Expressionismus wagen. **Iiona Schrupp**

### Ohne Spielereien

„Und da sieht man, daß Handlung und Ausdrucksformen an die Wirklichkeit der Zeit gebunden und ganz realistisch sind. Wir versuchen, das Stück aus den Formspielereien zu befreien und ein realistisches Bild der Commedia dell'arte zu zeichnen.“ Anfang März soll Premiere sein.

Roberto Ciulli, der seit ein paar Jahren in Deutschland lebt und jetzt zum Schauspielregisseur am Kölner Schauspielhaus gehört, wird oft als „Strehler-Schüler“ bezeichnet.

# Prügel statt Possen

Harlekin als armes Schwein: Robert Ciulli inszenierte den „Diener zweier Herren“

WER VON GOLDONIS „Diener zweier Herren“ spricht, denkt an das Wunder von Mailand, das Giorgio Strehler in 20 Jahren nicht müde wurde, ständig zu wiederholen. Seine Auffassung erbrachte einen der großen Komödien-Triumphe dieses Jahrhunderts.

DER KÖLNER Regisseur Roberto Ciulli, ein Landsmann von Goldoni und Strehler, war so klug, sich auf einen Vergleich mit diesem Zauberstück gar nicht erst einzulassen. Er bot eine interessante Alternative. Er nahm Goldonis Geschichte ernst. Er spielte die Commedia dell'Arte mit sozialem Hintergrund und gesellschaftlich aggressiven Perspektiven. Eine Darbietung, die der Volksbühne Ehre macht.

Während die Lichter ausgehen, die Gestalten wieder zu Standbildern erstarrten, gellen nur noch die gebieterischen Rufe nach dem Diener durch das düstere Venedig.

Ein eigenwilliger, ein Goldoni gegen den Strich. Ciulli nimmt die Commedia nicht als turbulenten Spielanlaß. Er suchte auch in ihren vorgezeichneten Charakteren nach realistischer Wahrheit.

In Venedig ist das Wetter trüb. Die Regenmaschine läuft. Es pladdert vom Kulissenhimmel. Das traditionelle Spielgerüst der Commedia dell'Arte ist gleichsam in eine Badeanstalt verwandelt. Sie wurde zwischen den Lagunen errichtet. Die Akteure steigen bei ihren Auftritten über Bootssteg ins Wasser — und das ist im Bühnenbild von Graf-Edzard Habben tatsächlich naß.

Auch den permanenten Hunger des armen Truffaldino erklärt Ciulli nicht als Spaßmacherei eines virtuosen Artisten, sondern als sozialen Notfall. Dieser Harlekin steigert sich in eine geradezu apokalyptische Freivision hinein.

Die Commedia-Figuren heben sich langsam im Gegenlicht aus dem venezianischen Nebel ab. Sie zupfen ihre Instrumente. Sie maskieren sich. Das Spiel kann beginnen.

Peter Sattmann, sein begabter Darsteller, brilliert denn auch weniger mit den Clownereien, wie sie die großen italienischen Vorgänger Moretti und Soleri so grandios vorführten. Sattmann ist viel aggressiver und trotziger im Tonfall. Er rebelliert, selbst wenn er knickbeinig und händeringend vor seinen Herren in die Knie geht. Er bringt etwas von der gedemütigten Kreatur, einen Anstrich von Woyzeck, ins Spiel. Seine Bestrafungen sind daher auch besonders hart und schmerzlich. Er wird mit dem Kopf brutal gegen die Wand gestoßen.

Das Spiel um den Diener, der zwei Herren dient, aber dafür nur doppelt Prügel bezieht, fängt langsam an. Roberto Ciulli zeigt zunächst ausführlich die Feilscherei ums Geld; die Liebe ist zum Geschäft der Müßiggänger verkommen. Es fällt ihm dabei auf seiner Simultanbühne, in der die Szenen ineinander übergehen, nicht leicht, auch die unaktiven Figuren zu beschäftigen.

Peter Sattmann körperlich von hoher Beweglichkeit. Seine Figur ist dünn und spirrlich; ihre Glieder verheddern sich ineinander — das müssen Gummiknochen sein. Aber auch in seinen grotesken Übertreibungen steckt ein zorniges Ausrufezeichen.

Allmählich sympathisiert man jedoch immer mehr mit seiner Goldoni-Weise. Ciulli überträgt die existenziellen Note seines Helden mit kritischen Vorzeichen auch auf alle anderen Figuren. Er arbeitet die sozialen Unterschiede zwischen großen und kleinen Herren, selbst zwischen Diener und Knecht heraus.

Das Happy-End erhält bei Ciulli ebenfalls einen bitteren Beigeschmack. Die Geschäftemacher und Müßiggänger haben sich arrangiert. Ihre Geldgier kann sich nun auch sexuell befriedigen. Die schäbige Gesellschaft quält den entlarvten Truffaldino mit Genuß. Wenn sie dann zur doppelten Hochzeitsfeier übergeht, krümmt sich der geschädigte Harlekin vor Schmerzen.

Jeder prügelt den, der eine Stufe unter ihm steht. Die Laster äußern sich bei den Herrschaften und den Liebhabern in Verkleidungen. Die Diener haben ihre Unterdrückung mit Verkrüppelungen bezahlt.

Die große Frage war, ob Goldoni diese Gewichte verträgt. Die Volksbühnen-Neufassung hat den Text erweitert und in die allgemeine Geldgier auch etwas von der Monomanie Molières eingebracht. Der Versuch dieser dramatischen Aufwertung ist nicht in allen, aber doch in vielen Phasen glücklich.

Das Arrangement geht natürlich auf die Kosten der Komik. So fröhlich wie bei den Italienern wuchert die Spiel lust hier nicht in eine berechnete Anarchie hinein. Die Szene bleibt — auch wenn sie gewässert ist — vergleichsweise trocken.

Aber diese Ökonomie hat auch ihre Vorteile, und sie sind einer deutschen Spielart angemessen. Selbst aus dem reduzierten Spaß entwickelt sich hier immer noch ein Theater mit komödiantischem Piff. Dafür sorgt vor allem Peter Sattmann, der ein mimischer Possenreißer mit proletarischem Bewußtsein ist.

Das erfreuliche und ansehnliche Ergebnis der Aufführung erzielte Ciulli mit jungen, in Berlin unbekanntem Schauspielern. Sie zeigten alle hinter ihrem vorgezeigten auch eigenen Charakter.

Ein anderer, ein verwandelter Goldoni. In der Premiere waren dafür sogar Bravo-Rufe zu hören. Eine seltene Resonanz in der Volksbühne. Aber sie wird sehr willkommen sein...

HEINZ RITTER

SEITE 5

Der Abend

## Wegen des Volksbühnen-Chefs Kurt Hübner hätte Gast-Regisseur Roberto Ciulli fast die Goldoni-Premiere platzen lassen



CLAUDIA ANN, Berlin Matoren. Das Publikum jubelte gestern.

Carlo Goldonis Komödie „Diener zweier Herren“ feierte in der Freien Volksbühne Premiere. Ein Riesenerfolg. Regie: das Direktionsmitglied der Bühnen der Stadt Köln, Roberto Ciulli. Der Regisseur zur „BZ“: „Auf dem ganzen Erdball werde ich nie mehr mit dem Volksbühnen-Intendanten Kurt Hübner zusammenarbeiten.“ „In den letzten zehn Tagen

vor der Probe ist mir etwas passiert, was mir noch nie passiert ist! Da kommt ein Intendant, der mich zwingt, die Probe zu unterbrechen. Der ziemlich lauthals unserer Gruppe seine Interpretation des Stückes aufreden will! Nach Ciullis Worten griff der Intendant auch deshalb in seine Interpretation des „Dienstes“ ein, weil Hübner das Stück einst auf dem

Marktplatz von Schwäbisch Hall als Freiluftveranstaltung inszeniert hat.“ Dank der Stärke seiner Truppe (die Schauspieler standen alle hinter dem Kölner Regisseur), „konnte Hübner keinen Einfluß auf unsere Arbeit nehmen. Aber was wird sein, wenn ich ab morgen wieder in Köln bin?“ Ciulli schildert, wie Schauspieler vor dem Volksbühnen-

# Kein Diener seines Herrn



Roberto Ciulli

Intendanten förmlich vor Existenz-Angst zittern. Sie können sich gegen Hübner nicht

wehren. Ihnen bleibt als Ausweg da nur eine Kündigung.“ Seine Volksbühnen-Erfahrungen umfaßt er so: „Ich wurde in allen Abteilungen des Hauses gut bedient, nur mit dem Intendanten, da stimmt was nicht.“ Nach seinem Urteil fehlt Hübner die organisatorische Kapazität und Sensibilität. „Er ist unfähig, ein klares Programm aufzuzeichnen. Es fehlt

on einer Linie. Das Publikum ist ratlos.“ Ratlos über Hübner scheint in der Freien Volksbühne auch Hübners zweite Hand, Charles Lang, zu sein. Nach einem Nervenzusammenbruch hat er gekündigt. Ebenfalls um „Entlassung“ aus der Volksbühne hat der technische Direktor, Klaus Wichmann, gebeten. Ciulli: „Auch ich habe überlegt, ob

ich meine Produktion einfach zurückziehen soll. Doch die Arbeit bedeutete uns, meinen Mitarbeitern und allen Schauspielern zu viel.“ Für Ciulli ist es klar, daß nicht nur das mangelnde Geld, sondern auch mangelnde Fähigkeiten die Volksbühnen-Misere ausmachen. Ciulli: „Es kommt nicht nur auf Personen an, sondern auf ein Programm.“ Heiner Bechtle

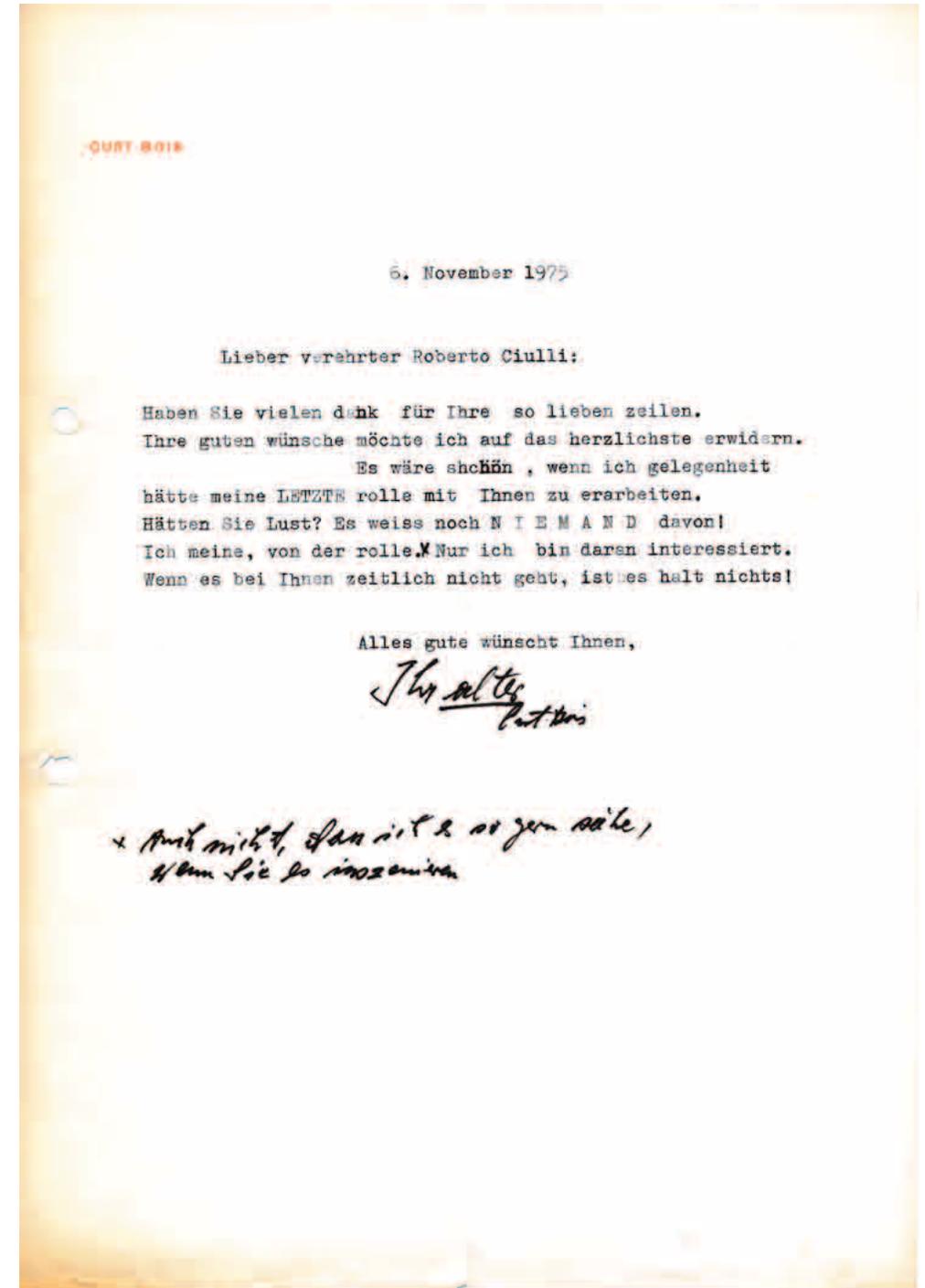
In den Jahren 1975 bis 1978 machte ich auch Gastinszenierungen an den Staatlichen Bühnen in West-Berlin, aber die Freie Volksbühne mit Kurt Hübner blieb auch nach der Gründung des Theater an der Ruhr mein wichtigster Partner. Aus dieser Zusammenarbeit entstanden später Premieren und Gastspiele mit dem Theater an der Ruhr, zum Beispiel *Der neue Prozess* von Peter Weiß, 1983, *La Moscheta* von Ruzzante, 1985.

Einen besonderen Platz in meiner Erinnerung hat die Inszenierung von *Leonce und Lena* wegen der Begegnung mit einem wunderbaren Menschen, Curt Bois. Ich wollte Curt Bois unbedingt als den »Lehrmeister« besetzen. Man hatte mich aber gewarnt, Curt Bois würde nie in einer Aufführung, in der auch Carl Raddatz besetzt wäre, auftreten, das sei ihm sogar vertraglich zugesichert. Die politische Haltung von Raddatz in der Nazizeit war der Grund für Curt Bois' radikale Entscheidung. Nach vielen Gesprächen war es mir gelungen, Curt Bois für diese Inszenierung zu gewinnen. Ich musste ihm aber versprechen und schriftlich zusichern:

1. Herr Bois und Herr Raddatz würden nie gleichzeitig auftreten. Das war einfach, denn glücklicherweise gibt es bei Büchner keine Szene, in der König und Lehrmeister sich treffen.
2. Zwischen den Proben von Herrn Bois und Herr Raddatz sollten mindestens zwei Stunden liegen.
3. Herr Bois würde sich wegen der Anwesenheit von Raddatz beim Applaus nicht verbeugen.

Zwischen Curt Bois und mir ist dann eine intensive Sympathie und Empathie entstanden und wir haben viele lange Gespräche, auch außerhalb des Theaters, geführt. Unvergesslich die vielen Stunden zusammen beim Pferderennen. Ich wollte auch einen Film über ihn realisieren, aber leider wurde nichts daraus.

Der Grund für diese Sympathie und Empathie? Intuitiv hatte ich in Curt Bois das erkannt, was ich erst viel später mit den Begriffen »Attore« und »Autore« formulieren konnte. Curt Bois war ein Attore, der nur auf der Bühne leben konnte und für sich das Leben erträglich machte, indem er im Leben die ganze Zeit spielte, als sei er auf einer Bühne.



Brief von Curt Bois, 1975

## Zwei, die Narrenfreiheit genossen

Ciulli und Schäfer mit letztem Stück – Mit ihnen gehen mehrere Schauspieler

„Ist Freiheit denn Chaos?“ So heißt es in Woody Allens einaktiger Komödie „Gott“, die heute abend im Kleinen Haus Premiere hat. Die Frage könnte leitmotivisch über der Arbeit von Roberto Ciulli stehen, der das Stück zusammen mit Helmut Schäfer inszeniert, als

Ciulli. „Es ist ein Stück übers Theater, über Schauspieler, und es enthält eine große Portion Anarchie.“

Ciulli wie Schäfer nahmen einst von der Philosophie ihren Ausgangspunkt und kehren zumindest in Düsseldorf mit Woody Allens Einakter dahin zurück. Ciulli, 1934 in Mailand geboren, promovierte über Hegel, und Helmut Schäfer, 1952 im Siegerland geboren, schrieb seine Doktorarbeit über den „Begriff der Vernunft bei Marx“. Während sich der eine Philosoph über Göttingen nach Köln bewegte und dort zum Schauspielerektor eines Dreier-Kollektivs avancierte, ist der andere noch heute Philosophie-Dozent in Amsterdam, traf seinen Partner 1977 in Köln und arbeitet mit ihm seit 1979 in Düsseldorf zusammen. Das Zweier-Gespann hat seitdem „Cyclop“, „Alkestis“, die Horvath-Collagen, „Decamerone“ und „März“ herausgebracht. Mit „Gott“ am heutigen Samstag ist das halbe Dutzend voll.

Die beiden, die sich „Hausregisseur und Dramaturg“ titulieren, besaßen hier keine Entscheidungsbefugnisse. Sie charakterisieren ihre Arbeit als „Gruppe innerhalb der Gruppe“. Sie haben Narrenfreiheit genossen und sind eigentlich froh darüber. „Denn“, so Schäfer, „der Begriff der Freiheit ist seit der Bürgerlichen Revolution abhanden gekommen. Seit Hegel ist Freiheit in die bildende Kunst delegiert.“

Freiheit im Stadttheater? „Das Theater ist eher ein Statthalter von Konventionen. Wir haben es mit Leuten zu



Roberto Ciulli und Helmut Schäfer bringen heute Woody Allens „Gott“ heraus. Foto: Dieter Alsleben

tun, die es besser wissen. Sie fragen und entweder warum wir Shakespeare spielen oder wollen wissen, warum wir ihn so spielen. Das Theater, das sich ihrem Zwang entzieht, wird an den Rand gedrückt, ist „off“ oder „underground“. Das Stadttheater aber ist konservativ. Es besitzt die Tendenz zur Werktreue. Das ist ein Alibi.“

Ausgerechnet in dieser Phase wachsender konservativer Strömungen, die es auch in der bildenden Kunst gibt, wollen sich Ciulli und Schäfer abnabeln. Sie wissen, daß sie dennoch nicht ohne schützendes Nest spielen können. Die Subventionsbühnen unterstüt-

zen sie, nehmen Vorstellungen ab, in Nordrhein-Westfalen (außer Köln), in Bremen und Berlin.

### Zweiter Aderlaß

Für Ciulli und Schäfer ist es ein risikoreicher Neubeginn. Für Düsseldorf bedeutet es, nach dem Weggang von Peter Löscher nun schon der zweite Aderlaß. Denn es gehen mit ihnen: Veronika Bayer, Wolf Aniol, Hannes Hellmann, Volker Roos, Reinhard Firchow, Franz Boehm. Aus Köln stößt Hans Schulze, aus Wuppertal Mechthild Grossmann und aus Hamburg Daniela Ziegler hinzu.

Helga Meister

## II.

### Der fremde Blick

### Gespräche zwischen Anthropologie und Theater

### Roberto Ciulli und Jonas Tinius



## Sprechen, Schreiben, Werden

1. September 2017. Das erste Gespräch reflektiert die Begegnung zwischen einem Anthropologen und einem Regisseur, die beinahe sechzig Lebensjahre trennen, die aber dafür dreißig Jahre Leben in derselben Stadt teilen und die ein Interesse am anthropologischen Wesen des Theaters verbindet; an der Beziehung zwischen Mensch und Theater.

*Jonas Tinius: Roberto, jedes Mal, wenn ich in dein Büro laufe, sehe ich das Theaterplakat für das Teatro »Il Globo« in der Viale Restelli ang. Via Galvani in Mailand. Das Plakat ist vom März 1962 und ganz unten steht: »Direzione Artistica: Roberto Ciulli Chentrens«. Was hat es mit diesem zweiten Nachnamen auf sich, den du nicht mehr trägst?*

Roberto Ciulli: Ich beziehe meine Rente auf den Namen »Roberto Ciulli Chentrens«. Die Vorfahren meines Großvaters waren adlig und stammten ursprünglich aus Spanien und Frankreich. Meine Mutter war immer eine Chentrens. Der Name Ciulli ist der Name meines leiblichen Vaters, der nicht lange Teil meines Lebens war. Deswegen war es für mich normal, den zweiten Nachnamen hinzuzunehmen.

*Wenn der Name »Chentrens« dir aufgrund deiner Nähe zur Mutter sogar näher als Ciulli lag, warum hast du ihn dann abgelegt?*

Als ich 1965 nach Deutschland kam, bemerkte ich sofort die Schwierigkeit mit dem Namen Chentrens. Ich war ein Gastarbeiter, aber der Name hatte eben etwas Adliges an sich. Roberto Ciulli Chentrens passte deshalb nicht mehr. Ich wollte Proletarier werden. Und als Proletarier nannte ich mich ab dem Zeitpunkt nur noch Roberto Ciulli. So bin ich Proletarier geworden, so ist mir der Sprung nach unten gelungen. Aber natürlich stand das auch im Zusammenhang mit der Ablehnung der großbürgerlichen Welt, in der ich groß geworden war.

*Bei der Gründung von »Il Globo« 1962 war die Assoziation mit dem Großbürgertum kein Problem – ein Zelttheater am Rande der Stadt, geführt von einem »Adligen«, erscheint doch als eine Provokation?*

# M

amma Rosa



Auf der Suche nach einem geeigneten Ort für unsere Probenarbeit – die Aufführungen sollten in der Stadthalle stattfinden – zeigte mir der Kulturdezernent von Mülheim, Helmut Meyer, das Gebäude am Raffelberg. Die eine Hälfte des Hauses sollte uns zur Verfügung stehen, die andere war vermietet. Das verfallene Gebäude war in einem desolaten Zustand. Meine Begeisterung hielt sich in Grenzen – um nicht zu sagen, ich war verzweifelt und mir nicht sicher, ob dies der richtige Ort für uns sein sollte. Nach der Besichtigung lud mich Helmut Meyer in das Restaurant nebenan zu einem Espresso ein. »Mamma Rosa«, so hieß das Restaurant, war eine Hommage an die Mutter des Betreibers Piero Gradino. Während wir den vorzüglichen Espresso tranken, dachte ich darüber nach, dass vielleicht auch hier wieder der Zufall eine Rolle spielen wollte und mir dafür das entscheidende Signal gab. Ein italienisches Restaurant, geführt von einem sizilianischen Landsmann am Ort unserer Arbeit schien mir ein gutes Omen für unser Unternehmen. Ich lernte Piero Gradino kennen, wir wurden Freunde, und das »Mamma Rosa« wurde für uns ein zentraler Ort der Begegnung, wo wir das Theaterleben nach den Proben weiterführen und einen Teil unserer künstlerischen Auseinandersetzung in einer von Piero mitgestalteten Atmosphäre weiterspinnen konnten, unter Gästen, die diese besondere Teilnahme an einem künstlerischen Prozess als sehr anregend empfanden. Über Jahrzehnte blieb das »Mamma Rosa« der Ort der künstlerischen Begegnung für uns. Nach einigen Jahren ging Piero Gradino seiner eigentlichen Bestimmung nach und wurde ebenfalls Künstler (vielleicht angeregt durch unsere jahrelange Präsenz und unseren Theateralltag aus der ganz anderen Welt nebenan). Er verlor immer mehr das Interesse an seinem Gewerbe, begann zu malen und gab schließlich die Gastronomie ganz auf. Seitdem ist es uns nicht mehr gelungen, ein Restaurant mit dem Glanz des »Mamma Rosa« am Raffelberg zu etablieren.

# P

ublikum

Im 1. Jahrhundert v. Chr. spielten die Theater die Komödien von Plautus und Terenz. Eine Art von psychologischem Theater mit einer Handlung und Charakteren, das versuchte, das Volk über humane Werte wie Vernunft, Moral und Toleranz aufzuklären. Das Volk aber interessierte sich mehr für Massenspektakel, für Gladiatorenkämpfe, Wagenrennen mit Pferden und alles, was im Circo Massimo (Circus Maximus) und im Colosseum angeboten wurde. Um das Publikum zu gewinnen, kamen die Theater damals auf die Idee, sich die in jener Zeit käuflich zu erwerbenden Exekutionsrechte an Verurteilten zu sichern. Die Besitzer der damaligen Theater kündigten also dem Volk ein Spektakel an, das im Anschluss an eine Vorstellung auf der Bühne stattfinden würde. Es wurden Exekutionen durchgeführt, in denen x-beliebigen Menschen die Hand, der Fuß oder sogar der Kopf abgehakt wurde. Für eine gewisse Zeit konnten die Theater ihre Besucherstatistiken so aufbessern.

## Provinz, Handlung, Religion und Tod

19. Dezember 2016. Navid Kermani hat Roberto Ciulli und mich in seine Kölner Wohnung am Hansaring eingeladen. Kermani hospitierte 1988 im Theater an der Ruhr und begleitete Roberto Ciulli und das Theater an der Ruhr auf Reisen, u. a. in den Iran.

*Lieber Navid, in deinem Text »Was Verstehen bedeutet« schilderst du deine erste Begegnung mit Roberto Ciulli und dem Theater an der Ruhr als junger Schüler in Siegen. Du sprichst dort bereits einige Themen an, die vielleicht jetzt, fünfzehn Jahre später, erneut wichtig erscheinen: Fremdheit und Migration.*

Navid Kermani: Damals erzählte Roberto immer diese eine Anekdote von Bertolt Brecht, in Augsburg. Dass es nicht um die Quantität der Zuschauer geht, oder den Ort, sondern immer um einen Einzelnen, der im Parkett sitzt. Es könnte ein junger Brecht sein. Ein Potential. Also dass ein unscheinbarer Moment, irgendwo in der Provinz, der nichts mit Quantität oder der Größe einer Stadt, der Bekanntheit oder Öffentlichkeit zu tun hat, eine nicht vorhersehbare, zu kalkulierende Bedeutung erhält, so wie bei dem Schüler Bert Brecht. Das Augsburger Lokaltheater hat sein gesamtes theatralisches Wirken in Gang gesetzt und geprägt.

Roberto Ciulli: Es geht dabei auch um die Wirkung auf die Gesellschaft.

NK: Das kann in einer Person eine regelrechte Explosion herbeiführen. Ich kann sagen, dass das Theater an der Ruhr an diesem spezifischen Ort, in diesem Alter, in dem ich damals war, eine Explosion für mich war. Ganz viel von dem, was ich heute als meins ausbebe, bis hin zu Anekdoten, kommt vom Theater an der Ruhr. Das ist auch ein Prinzip der Reisen vom Theater an der Ruhr; dass es nicht darum geht, maximal eine Öffentlichkeit zu erreichen, oder bekannt zu werden. Sicher habt ihr euch auch gefreut, als ihr 1988 von *Theater heute* zum »Theater des Jahres« gewählt wurdet, aber darum geht es nicht, sondern dass man diesen Einzelnen findet, der die Geschichte weiterträgt.

# III.

---

## Bilder über Theater

von

Knut Wolfgang Maron







## Inhalt

- 347 Jochen Schmidt  
**Auszug aus dem Stadttheater**  
Ciullis Mülheimer Truppe (1980)
- 351 **Das Haus am Raffelberg** (Helmut Schäfer)
- 354 Roberto Ciulli/Helmut Schäfer  
**Arbeitsvorlage für ein autonomes Theater** (1979)
- 358 **Auszug aus dem Gesellschaftervertrag mit Gesprächsnotiz** (1979)
- 364 Georg Hensel  
**Lulu und der Unlustmörder**  
Roberto Ciulli eröffnet das neue Theater an der Ruhr (1981)
- 366 **Drei Lulu-Kritiken** (1981)
- 368 Günther Hennecke  
**Lulu als Opfer der Männer** (1981)
- 372 Helmut Schäfer  
**Und noch kann uns der Himmel auf den Kopf fallen**  
Rückblick auf die Spielzeit 1981/82
- 375 Reinhard Kill  
**Der zärtliche Puck**  
Roberto Ciulli inszenierte Shakespeares *Sommernachtstraum* (1982)
- 377 Benjamin Henrichs  
**Shakespeare im Herbst**  
Das Theater an der Ruhr zeigt den *Sommernachtstraum* (1982)
- 380 Klaus Arzberger  
**Figurinen**
- 383 Elisabeth Strauß  
**»Roberto ist für mich ein Wanderer zwischen den Welten.«** (2018)
- 387 Helmut Schäfer  
**Gegen einen handwerklichen Bürgersinn** (1983)
- 394 Benjamin Henrichs  
**Endstation Anfang**  
Eine Spielzeit-Eröffnung (*Kasimir und Karoline*) (1985)
- 397 Gordana Kosanović  
**Antworten** (1984)
- 404 Gordana Kosanović  
**Verschiedene Aufzeichnungen** (1984–1986)
- 409 Gordana Kosanović  
**Lulu** (1985/86)
- 413 Roberto Ciulli  
**Tagebuch 1986**

- 1003 Stefan Keim  
**Spiele, damit ich dich sehe**  
Ciulli inszeniert ein Theaterprojekt mit Forensik-Patienten (2003)
- 1005 Heinz-Norbert Jocks  
**Und hinter 1000 Stäben keine Welt**  
Roberto Ciullis Theaterprojekt *Wie hast du geschlafen?* in der Forensik Langenfeld (2003)
- 1009 Jörg Bartel  
**Gefährliche Passionsspiele am deutschen Theater.** Ein NRZ-Interview mit Roberto Ciulli (2003)
- 1017 Peter Kümmel  
**Der Zensor und sein Gast**  
Eine Theaterreise mit Roberto Ciulli und seinem Ensemble zum Fadjr-Festival in Teheran (2004)
- 1024 Simone Thoma  
**»Ich bin gekommen, das Sterben zu lernen oder die Tausend Tode des Schauspielers«**  
Fünf Reiseberichte (2004)
- 1034 Rupert J. Seidl  
**Modern ist zur Zeit nicht in Mode** (2005)
- 1040 Ulrike Haß  
**Narr und Weltdiplomat**  
Das Theater des Roberto Ciulli (2005)
- 1074 Roberto Ciulli  
**Die wahre Geschichte des Theaters ist die Geschichte der Misserfolge** (2006)
- 1077 Dragan Klaić  
**Laudatio**  
Zur Verleihung des Preises des Kulturrat NRW (2006)
- 1084 Vasco Boenisch  
**Reif sein ist alles**  
*King Lear* in Mülheim (2006)
- 1086 Dorothee Krings  
**Das Publikum bleibt stumm**  
Roberto Ciulli in Teheran (2007)
- 1089 Vasco Boenisch  
**Tag der offenen Zensur**  
Roberto Ciulli zeigt *Dantons Tod* in der »Teheraner Fassung« (2007)
- 1090 Simone Thoma  
**FLUCHTPUNKTE** (2008)
- 1094 Fabian Lettow  
**Rückführung der Frau in die Tragödie**  
Ein Portrait der Schauspielerin Simone Thoma (2008)
- 1100 Ulrike Haß/Guido Hiß  
**»Das besondere Licht dieser Sonne«**  
Ein Gespräch mit Roberto Ciulli (2008)
- 1111 **Reisebilder III**
- 1127 **Wir haben den Teufel in uns!**  
Ein Gespräch mit Roberto Ciulli und Herbert Fritsch (Gordana-Kosanović-Preis) (2009)
- 1134 Navid Kermani  
**Veronika Bayer (1940 – 2008)** (2011)
- 1140 Martina Schürmann  
**Die Kasparwerdung der Maria N.** (2011)
- 1143 Maria Neumann  
**»Roberto ist ein Mensch, der das Paradox der menschlichen Existenz lebt.«** (2018)

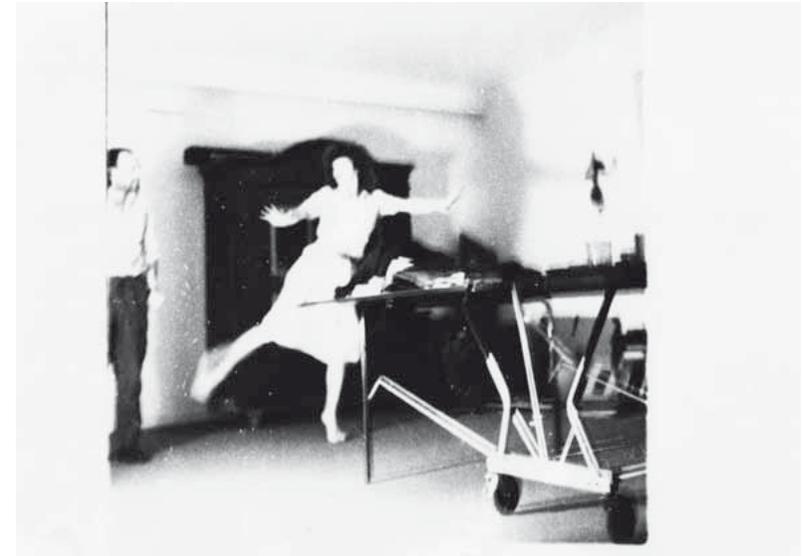
- 1146 Rolf C. Hemke  
**Pirandello – Der Blick der Moderne**  
Ein Gespräch mit Roberto Ciulli und Helmut Schäfer (2011/12)
- 1153 Dorothea Marcus  
**Sparsame, aber wirkungsvolle Bilder**  
Handke, *Immer noch Sturm* (2012)
- 1155 Dorothee Krings  
**»Effizienz ist kein Maßstab für Kultur.«** *Immer noch Sturm* (2012)
- 1159 Helmut Schäfer/Roberto Ciulli  
**Die großen Schuhe**  
Gespräch über die Kunst der Clowns (2013)
- 1172 Martin Krumbholz  
**Der sokratische Dialog**  
Gespräch mit Roberto Ciulli über die Zukunft des TaR (2014)
- 1178 Sandra Höhne  
**Auf dem Müll der Geschichte**  
Gespräch mit Roberto Ciulli, Helmut Schäfer, Recai Hallaç und Yiğit Sertdemir über *Economania* (2014)
- 1191 Sandra Höhne  
**Eines langen Tages Reise in die Nacht**  
Ein Gespräch mit Roberto Ciulli und Helmut Schäfer über O'Neill (2014)
- 1198 Martin Jürgens  
**Die das Ende hinter sich haben**  
O'Neill, *Eines langen Tages Reise in die Nacht* (2014)
- 1201 Helmut Schäfer/Roberto Ciulli  
**»Überall hängt noch ein Fetzen Paradies«**  
Gespräch über Else Lasker-Schüler (2016)
- 1207 Helmut Schäfer/Roberto Ciulli  
**Ein Gespräch über Clowns im Sturm** (2017)
- 1212 Frank Raddatz  
**Migration ist Teil unserer DNA**  
Gespräch mit Roberto Ciulli (2018)
- 1223 Helmut Schäfer/Roberto Ciulli  
**Eine musikalisch-komische Fahrt in die Tiefe**  
Gespräch über *Clowns unter Tage* (2018)
- 1227 Heinz-Norbert Jocks  
**Die Geburt des Theaters aus der Erfahrung mit Kunst**  
Gespräch mit Roberto Ciulli (2019)
- 1234 Peter Kümmel  
**Ich, eine Maschine, die nie funktioniert**  
Gespräch mit Roberto Ciulli (2019)
- 1240 Roberto Ciulli  
**Der Traum im Traum (2019)**
- 1241 Helmut Schäfer/Roberto Ciulli  
**Ein Gespräch über Boat Memory – Das Zeugnis** (2019)
- 1248 Andeas Falentin  
**Dringliche Fassungslosigkeit**  
*Boat Memory – Das Zeugnis* (2019)
- 1253 **Anhang**
- 1255 Preisträger des Gordana-Kosanović-Schauspielerpreises
- 1255 Roberto Ciulli – Auszeichnungen  
xxx Die Autoren
- 1261 Roberto Ciulli – Inszenierungen
- 1267 Textnachweise
- 1270 Bildnachweise
- 1271 Personenregister  
xxx Titelregister



längst verloren haben. Arglos wechselt sie die zahllosen Gesichter des Eros und bietet sie mit verächtlichem Lächeln denjenigen an, die sie nicht erkennen, denen, die Lulu längst vergessen, sie aus ihrem Inneren verbannt, sie ausgelöscht haben oder jenen, denen es immer schon verboten war, ihr zu begegnen. Lüstern und kindlich boshaft ist ihr Gesicht, während sie in kleine bürgerliche Welten und deren begrenzte, aufgeblasene Systeme eindringt, und garstig ist ihr Spiel. wenn man ihr mit einem Hals begegnet, der aus Angst vor dem Unbekannten entsteht. Lulu kennt das Rätsel der Ewigkeit. Mit der Ewigkeit ist sie vertraut. Lulu erinnert sich an das ewige Spiel: sogar wenn sie das anmutigste, verwundbarste und verborgenste Lächeln anbietet, wird man sie verurteilen. Aber sie freut sich über Verurteilungen, Verwunderungen und Etiketten, und darum wird sie noch übertriebener, unbequemer, unangenehmer und geschmackloser, denn die Falle muss glaubwürdig sein. In sie werden ihre liebsten Verdränger, diejenigen, die ohne Erinnerung an die Liebe, ohne Erinnerung an den Tod, ohne Erinnerung an die Kindheit sind. Sie genießt es, sie zu reizen, weil sie ihre tief verschütteten Ängste ahnt. Was fürchten sie wohl mehr: den Wahnsinn in ihrem Kopf oder den Wahnsinn zwischen ihren Beinen??!

Jeden Tag töten kleine bürgerliche Welten Lulu auf tausende von Arten. Sie hat aber ihren Lieblingstod: den wunderschönen Tod im Theater. Denn sie weiß, dass es das kostbarste Königreich ist. Mit ihrem Spiel schmuggelt die Göttin das vergänglichste Königreich der Welt ein und schenkt es den Untertanen des Eros, schenkt es den Dichtern.

*Aus dem Serbokroatischen von Mirjana und Klaus Wittmann  
(TaR Sonderheft 1986)*



Roberto Ciulli

## Tagebuch 1986

*Nach dem Tod von Gordana Kosanović begann ich, ein gesprochenes Tagebuch auf Kassetten zu führen. Ich habe bis Anfang der 1990er-Jahre, vor allem bei Auto- und Zugfahrten, über meine Arbeit berichtet und mich mit grundsätzlichen Fragen der Theaterarbeit auseinandergesetzt. Es war auch eine Art Fortsetzung meiner Gespräche mit Gordana. (Roberto Ciulli, 2019)*

### 18. September 1986

Es ist Sonntag. Ich werde versuchen, die Reden zu rekonstruieren, die ich für Gordana in der Vollversammlung gehalten habe.

Im Moment ist mein Eindruck, dass wir nach dem Tod von Gordana am Ende sind. Eigentlich kann man nicht ohne eine Unterbrechung, ohne eine Zeit des Schweigens weitermachen. Ich glaube, dass wir jemanden verloren haben, der von uns allen am meisten das Theater in den letzten fünf Jahren künstlerisch geprägt hat.



William Shakespeare, *Der Kaufmann von Venedig* – Simone Thoma,  
Rosmarie Brücher, Ferhat Keskin, Klaus Herzog, Steffen Reuber, Maria Neumann

1

Sieh das Himmelsgewölbe, es ist aus unseren Knochen gefügt,  
 der Oxus ist die Spur unserer ausgepreßten Tränen;  
 die Hölle ist ein Funken unserer vergeblichen Qual,  
 das Paradies ein Augenblick unsrer befriedeten Zeit.  
 Omar Chajjam

Reise,  
Glaube,  
Verweigerung

Drei Wörter  
 in der Arbeit des  
 Theaters an der Ruhr

Hausarbeit  
 von  
 Navid Kermani  
 im Rahmen des Seminars  
 "Theater der 80er Jahre"  
 bei  
 Prof. Hans-Thies Lehmann  
 Sommersemester 1991  
 Johann Wolfgang Goethe-Universität  
 Frankfurt am Main

## Vorbemerkung

»Prototypisch für die Kunstwerke  
 ist das Phänomen des Feuerwerkes...«  
 Theodor W. Adorno<sup>1</sup>

Dies ist eine unwissenschaftliche Arbeit. Sie behauptet nicht die Distanz der Analyse, sondern die Kreativität des Zuschauens. Ich erinnere mich schreibend an einige Erfahrungen, die ich dem Theater an der Ruhr zu verdanken habe. Es waren dies für mich zuallererst sinnliche Erlebnisse, in denen ich eher gehaut als verstanden, eher gefühlt als gedacht habe. In der Erinnerung an sie möchte ich den Akt des Zuschauens neu erleben, mich treiben lassen, von dem, was auf mich einströmt und was dieses bei mir auslöst: eine Kette von Assoziationen, Empfindungen, Gedanken. Wunderschön wäre es, wenn sich beim Leser diese Kette fortsetzt; wenn er gedankliche Sprünge, nicht begründete Behauptungen, Widersprüche gar nicht von vorneherein als nicht-stringent abtut, sondern sich auf sie einlässt, sich gerade dann, wenn er im Verfolgen des inhaltlichen Fadens stolpert, weil ihm etwas zu anmaßend, verkürzt oder aus der Luft gegriffen erscheint, innehält und sich fragt, weshalb das denn da so steht; wenn sich also aus dem Lesens ein Nachdenken ergeben würde über Zusammenhänge. Theater ist die vergänglichste aller Künste. Es ist in dem Augenblick und danach in der Erinnerung, sonst nirgends. Ich habe versucht, aus der Not der Wissenschaft angesichts des Verschwinden des zu beschreibenden Phänomens eine Tugend zu machen und gerade aus der Beschränkung auf die persönliche Erinnerung des kreativen Vorgang des Zuschauens, bei dem ich eben nicht trennen kann zwischen dem, was objektiv als Vorgang auf der Bühne geschieht und was sich aus diesem aufgrund meiner Biographie

<sup>1</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1990, Seite 125.

[Zu den Anmerkungen: Ich hatte mir zwar eigentlich gar nicht vorgenommen, irgendwelche Zitate und Verweise hineinzubringen, aber es hat sich halt so ergeben, dass mir plötzlich dieser oder jene Satz ähnlich einer Assoziation einfiel, und ich meinte, dass er einen Sachverhalt viel schöner ausdrücke, als ich es jemals könnte. Dass man aus den im folgenden aufgeführten Büchern erkennt, welche Literatur mich in den letzten Monaten beschäftigt hat und wessen Gedanken indirekt in diese kleine Arbeit einfließen, halte ich für einen positiven Nebeneffekt.]



Gastspiele und Reisen des Theaters an der Ruhr

nicht zeigen. Als Homosexueller und Kommunist war Lorca, ähnlich wie Pasolini, ein Skandal. – Das Thema unterdrückter Sexualität als eine bloße Frauentragödie wollte ich erweitern und in einen politischen Kontext einbetten. Wir erzählen die Geschichte von Fremdenlegionären, die schon Jahre in der Wüste leben. Es entwickeln sich komplexe sexuelle Neigungen, auch aufgrund einer arabischen Umwelt, die sie verführt. Lorcás Stück wird also in eine andere Welt transponiert.

*Von Ihnen ist ja bekannt, dass Sie die Bühne als Ihre einzige Heimat betrachten. Das Theater an der Ruhr kann man auch als ein Wandertheater bezeichnen. Sie arbeiten mit sehr vielen Künstlern zusammen, die mit der Immigrantenproblematik direkt zu tun haben.*

*Was hat die Migration mit Ihrer Theaterarbeit zu tun oder mit der Ästhetik, die für Ihr Theater maßgebend ist?*

Jedes Jahrhundert hat seine Helden: die Renaissance die Maler, das 17. Jahrhundert die Entdecker, das 19. Jahrhundert die Erfinder, die eine Veränderung in der Welt hervorgerufen haben. Ich glaube, dass in unserem Jahrhundert die Migration das wichtigste Ereignis ist, das vielleicht erst im 21. oder 22. Jahrhundert deutlich werden wird. Die erste Migrationsbewegung begann Mitte des vergangenen Jahrhunderts von Europa nach Amerika, eine weitere durch die beiden Weltkriege, die Flucht vor dem Faschismus und schließlich die Migration im Zuge des Wirtschaftswunders in die reichen westlichen Staaten. Die Migration hat viele Aspekte und vor allem schärft sie den Blick dafür, dass wir alle Bewohner dieser einen Erde sind. Die ganze Diskussion über Asyl ist eher kleinlich und dumm. Migration war immer auch eine Chance. So verstehe ich auch meine Migration und empfinde mich absolut nicht nur einer Nation zugehörig, ich kann nichts anfangen mit Nationalitäten. Natürlich, ich komme aus Italien, aus einem Kulturkreis, mit einer bestimmten Art zu sehen und zu hören, aber ich fühle mich nicht als Italiener, ich fühle mich aber auch nicht als Deutscher. Mein Ort ist, wo ich das Theater mache, das ist mein Mittelpunkt.

(Typoskript, Archiv TaR)

## Reisebilder I





*ergebnis der Inszenierung nahezu fest. Wie lässt sich die schauspielerische Arbeit beschreiben, die von einem solchen schon bestehenden Endpunkt ihren Ausgang nimmt?*

Ciulli: Die erste Voraussetzung für diese Wiederaufnahme bestand darin, dass sich in der jüngsten Zeit bei uns eine Konstellation von Schauspielern ergeben hat, die sehr nah an derjenigen ist, die wir in den 80er-Jahren hatten. Zudem haben wir dieses Stück bis 1993 gespielt, und so haben viele der an der neuen Inszenierung beteiligten Schauspieler dieses Stück schon als Ensemblemitglieder erlebt. *Kaspar* ist also für uns keine zeitlich entrückte Aufführung. Es handelt sich um eine Rekonstruktion, als wir dieses Stück so spielen werden, wie es bis 1993 zu sehen war. Aber der Probenaufwand hierfür ist ein ungleich größerer. Wir beschäftigen uns mit dieser Wiederaufnahme schon seit über einem halben Jahr. Und konkret haben wir drei bis vier Wochen probiert, eine Zeitspanne, in der an einem mittleren Theater eine komplett neue Inszenierung erarbeitet wird. Die Problematik, dass ein Schauspieler etwas übernimmt, ohne den gesamten Prozess, der dahin geführt hat, zu durchlaufen, ist unter diesen Umständen geringer. Jedem Schauspieler wird bei uns die Möglichkeit gegeben, einen eigenen Prozess zu durchlaufen; die kürzere Zeit hierfür ist v. a. eine Verkürzung um den im ersten Probenprozess parallel begangenen konzeptionellen Weg der Dramaturgie und der Regie.

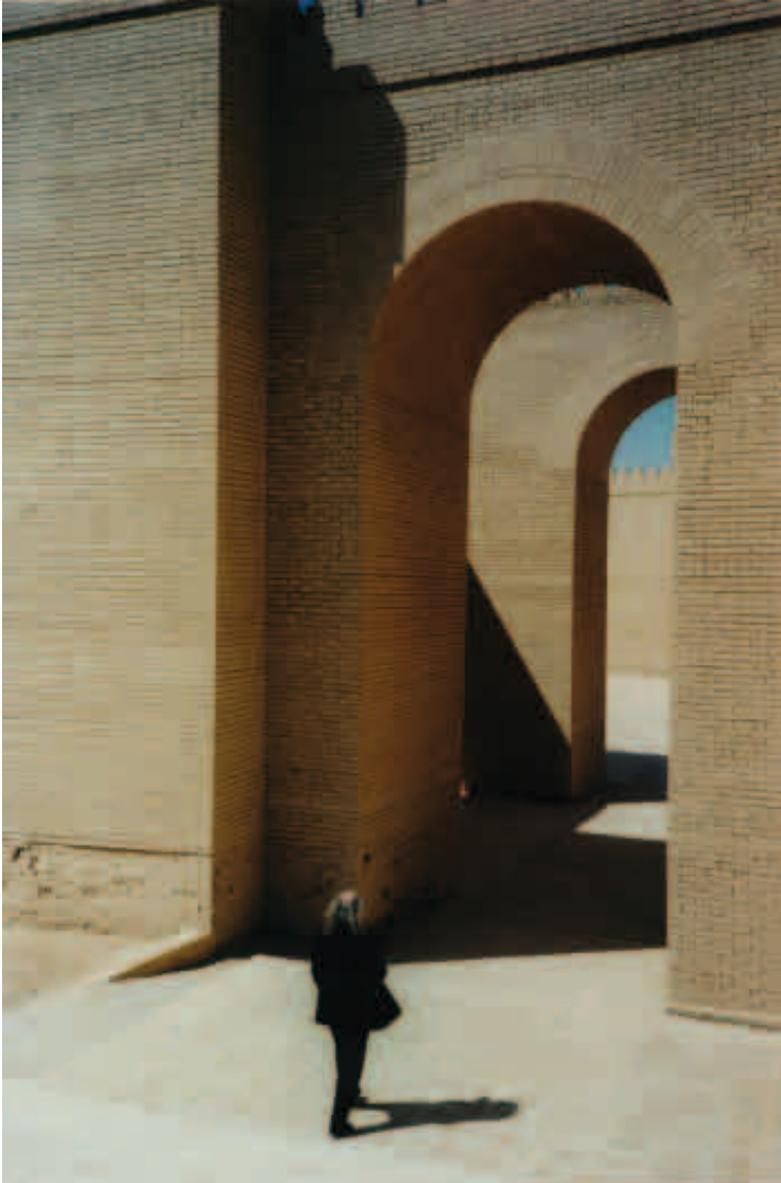
Schäfer: Die Arbeit der Schauspieler ist in diesem Fall primär eine archäologische. Sie legen etwas frei, was als Resultat bereits existiert hat und was sie als solches kennen. Diese Schauspieler vollziehen einen anderen, einen rekonstruktiven, archäologischen Prozess, aber sie durchlaufen einen Prozess, in dem jeder Einzelne sich mit dem Thema der Figur, der Situationen und des Abends beschäftigt und zu ergründen versucht, was da drunter gewesen ist. Auf je eigene Weise graben die Schauspieler diese Dinge wieder frei. Und was sie finden, können durchaus andere Dinge sein als die, welche seinerzeit der Schauspieler zu dem nämlichen Resultat gefunden hat. Das ist ein anderer Arbeitsprozess.

(TaR Programmheft 14 zur Wiederaufnahme von *Kaspar*, 1999)



Graf-Edzard Habben  
(13. Juni 1934 – 3. Mai 2018)





Roberto Ciulli/Herbert Fritsch

## Wir haben den Teufel in uns!

Ein Gespräch anlässlich der Verleihung des Gordana-Kosanović-Preises an Herbert Fritsch

*kultur.west: Sie machen, jeder auf seine Weise, politisches Theater. Gibt es zwischen Ihnen darin Gemeinsamkeiten? Godard hat einmal gesagt, er mache keine politischen Filme, sondern Film politisch. Wäre das ein Modell für Sie?*

Roberto Ciulli: In den 1970er-Jahren sollte Theater subventionierte Opposition sein. Heute – spätestens nach dem Mauerfall – ist das, wogegen man opponieren kann, undefinierbar geworden, weswegen es wenig Sinn hat, in den alten Kategorien weiter zu machen. Deshalb sollte man sich auf die grundsätzliche Behauptung besinnen, dass Theater per se politisch ist. In dem Moment, wo ein Schauspieler die Bühne betritt, kann es politisch sein. Ob Brecht, ob Boulevard, es kommt darauf an, wie man es denkt.

Herbert Fritsch: Stimmt, der Begriff des Politischen hat sich fundamental gewandelt. Man weiß nicht mehr, was man kritisieren soll, worum es eigentlich geht. Es gibt keine Politik mehr, nur noch ein großes Spiel. Warum gibt es jetzt in der Krise keine Aufstände? Weil alle in dieses große Spiel verwickelt sind. Und alle betrogen sind. Bernard Madoff: Mir ist dieser Milliarden-Betrüger sympathischer als die Betrogenen, die sich über ihn aufregen. Sie hatten schon eine Menge Geld verdient und wollten noch mal elf Prozent Rendite kriegen. Deshalb funktioniert auch der Klassenkampf in unserer Gesellschaft nicht mehr. Theater ist nicht mehr politisch, sondern ein Politikum. Es wird verwendet als Repräsentation einer Gemeinde. Um was es wirklich geht, ist das Spiel auf der Bühne, wo man was riskiert – das ist ein politischer Vorgang. Es war schön, das bei Gordana Kosanović zu lesen.

Ciulli: Ihren Blick auf die Gier in der Gesellschaft, auf den Egoismus der Menschen, die sich ihrer Aufgabe in der Gesellschaft entziehen finde ich interessant. Eine mutige Äußerung.



Das Ensemble: Manuela Althorn, Wolf Aniol, Klaus Arzberger, Veronika Bayer, Franz Boehm, Daniel Bühler, Roberto Ciulli, Reinhard Firschow, Bruno Förster, Mechthild Großmann, Graff-Edzard Habben, Hanses Hellmann, Harry Kroll, Gordana Kosanovic, Walter Krill, Volker Roos, Helmut Schäfer, Hans Schuba, Barbara Seeger, Stefan-Dan Sloboda, Daniela Ziegler



19. November '81 »Lulu« von Frank Wedekind - 30. Dezember '81 »Der Zyklop« von Ciulli/Schäfer nach Euripides - 24. April '82 »Gott« und »Tod« von Woody Allen (Deutsche Erstausführung) - Ende Juni '82 »Medea« von Helmut Schäfer

Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Telefon (0208) 57955-6



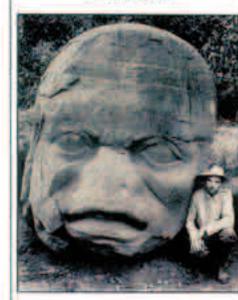
**Lulu**  
Monstretragödie von Frank Wedekind



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Telefon (0208) 57955-6



Roberto Ciulli - Helmut Schäfer  
**Der Zyklop**  
nach Euripides



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Telefon (0208) 57955-6



William Shakespeare  
**MACBETH**



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Kartenvorverkauf (0208) 9931110



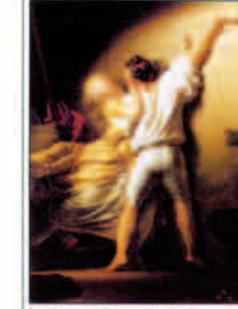
Müller - Goethe  
**Margarete Faust**



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr, Kartenvertrieb: (0208) 9931110



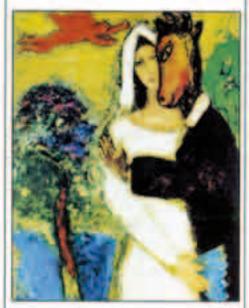
Molière  
**DON JUAN**



Eine Koproduktion mit dem Stadttheater Fürth  
Theater an der Ruhr - 4330 Mülheim a. d. Ruhr, Am Schloß Bruch 24, Mülheimer und Katernbergschloß, Telefon (0208) 9931110



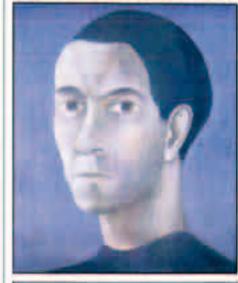
**EIN SOMMERNACHTSTRAUM**  
von William Shakespeare



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Telefon (0208) 57955-6



**PETER WEISS  
DER NEUE PROZESS**



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Telefon (0208) 57955-6



Sophokles  
**ELEKTRA**



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr 1, Telefon (0208) 57955-6



Slobodan Šnajder  
**Die Schlangenhaut**



Theater an der Ruhr - 4330 Mülheim a. d. Ruhr, Am Schloß Bruch 24, Mülheimer und Katernbergschloß, Telefon (0208) 9931110



Anton Tschechow  
**Der Kirschgarten**



**PREMIERE:**  
Samstag, 12. April 1987, 19.30 Uhr  
Wolfgang Venzelmann  
14., 15. und 27. April 1987  
im Stadtheater, Mülheim



Collodi - Goethe  
**Pinocchio Faust**



Theater an der Ruhr im Raffelbergpark, Akazienallee 61, 4330 Mülheim a. d. Ruhr, Am Schloß Bruch 24, Mülheimer und Katernbergschloß, Telefon (0208) 9931110

Maria Neumann

## »Roberto ist ein Mensch, der das Paradox der menschlichen Existenz lebt.«

Ich habe nach meiner Ausbildung an der Schauspielschule Hannover mein erstes Engagement in Essen bei Hansgünther Heyme bekommen und habe mir damals natürlich auch Vorstellungen im Theater an der Ruhr angesehen. 1987 gab es die Möglichkeit für ein Vorsprechen und ich bin für die Titelrolle des *Kaspar* von Peter Handke engagiert worden.

Ich habe damals mitbekommen, dass sich dieses Theater andere Aufgaben gesetzt hatte, es ging um die Eigenverantwortlichkeit des Schauspielers und um ganz grundsätzliche Fragen der Theaterkunst: Wie betritt ein Schauspieler die Bühne, wie verlässt er sie wieder, warum geht er überhaupt auf die Bühne. Es ging um Lebens- und Spielerfahrungen, und diese Verquickung hatte mich schon damals sehr interessiert.

Für mich hat sich das hier tatsächlich eingelöst und deswegen bin ich seit über dreißig Jahren in Mülheim. Natürlich war die *Kaspar*-Inszenierung auch ausschlaggebend, vielleicht wäre ich sonst nicht so lange geblieben.

Mit *Kaspar* sind wir durch die ganze Welt gereist... in den Nordirak, nach Tunesien und Algerien, durch Südamerika, durch Chile, wo das Thema der Folter natürlich eine große Rolle gespielt hat. Es geht ja auch in diesem Stück um die Zurichtung eines Menschen zu einem brauchbaren Objekt.

Dieses Modell, dass Menschen mittels Sprache und Erziehung angepasst werden, versteht man auf der ganzen Welt. Und es war natürlich sehr interessant zu erleben, wie das im Irak des Saddam Hussein, im Nordirak bei den Kurden oder auch in Solingen wahrgenommen wurde.

Gleichzeitig hat mich das Thema Anpassung beschäftigt, und ich habe mich gefragt, wie sieht das im eigenen Theater aus? Theater funktioniert ja über Verabredung, über Macht, über Anpassung. Durch das Stück wurde mir klar, dass der Schauspieler selbst mit dieser Problematik der Anpassung zu tun hat. Das dann in einem globalen Zusammenhang erleben zu können, war noch mal eine Bewusstseinsweiterung,



Peter Handke, *Kaspar* – Maria Neumann, Simone Thoma



Yiğit Sertdemir, *Economania*, 2014

Die Zeit im Theater umfasst die lange Zeit der Vergangenheit und der Zukunft. Das ist für mich das Politische.

*Welche Künstler haben für dich Bedeutung?*

Darüber spreche ich am besten anhand von Abbildungen. Nehmen wir das kleinformatige Gemälde *Maria der Verkündigung* von Antonello da Messina (um 1475). Für gewöhnlich taucht der Engel in den Verkündigungsgemälden auf. So auch bei Leonardo da Vinci. Doch hier ist er abwesend. Der Hintergrund ist schwarz. Du siehst den Blick der Frau mit dem Buch und spürst, sie ist allein. Die Haltung ihrer Hand lässt darauf schließen, dass sie über die Verkündigung nachdenkt, was heißt, dass sie nicht einfach hinnimmt und über sich ergehen lässt, was sie gerade erlebt hat. Insofern sie sich dessen bewusst werden will, was ihr widerfahren ist, antizipiert sie die moderne Frau, die darüber reflektiert, was es heißt, die Mutter Gottes zu werden.

*Das Bild zeugt von Skeptizismus.*

Ja, um auf Hegel zurückzukommen: Die Negation ist Teil des Bildes. Es gibt keine Kreativität ohne Skeptizismus. Das ist der Motor, der einen weitertreibt. Außer Antonello da Messina hat Caravaggio für mich eine große Bedeutung. Schon viel früher hat er mir die Verbindung von Malerei zum Theater aufgezeigt, und zwar hinsichtlich des Lichts. Die Auseinandersetzung mit dessen Wirkung brachte mich auch zur Auseinandersetzung mit Fotografie. Das Besondere an seinen Bildern *Bacchus*, *Knabe mit Früchtekorb*, *Jüngling von einer Eidechse gebissen*, *Narziss* und vor allem *Judith und Holofernes* ist, dass Caravaggio wie ein Fotograf, aber mit den Mitteln der Malerei die Unmittelbarkeit des alltäglichen Lebens und Lebensaugenblicke einfängt. Mit ungeheurer Treffsicherheit erwischte er genau diese unmittelbaren Momente. Zudem ist er ein Meister der Lichtregie, der mich in die Geheimnisse des Lichtgebrauchs einführte. Die Malerei war so gesehen auch ein Lehrmeister.

(*KUNSTFORUM international*, Bd. 260, Mai/Juni 2019)



Antonello da Messina, *L'Annunciata di Palermo* (um 1475)



*Boat Memory - Das Zeugnis*