



Wer da?

Joseph Pearson
**Begegnungen mit
Thomas Ostermeier**

Alexander Verlag Berlin



Thomas Ostermeier © Brigitte Lacombe

Seit 2014 begleitet Joseph Pearson als Hausessayist Thomas Ostermeiers Produktionen an der Berliner Schaubühne und gibt mit seinen *Previews* Einblicke in die Theaterarbeit, indem er Proben besucht und oft ungewöhnliche Fragen stellt. Seine *Ostermeier-Previews* zu ausgewählten Inszenierungen, darunter *Richard III.*, *Bella Figura*, *Rückkehr nach Reims*, *Im Herzen der Gewalt*, *Das Leben des Vernon Subutex 1* und *Die Möwe*, bilden zusammen mit einem einführenden Essay sowie einem eigens für dieses Buch geführten Gespräch mit Thomas Ostermeier eine künstlerische (Arbeits-)Biografie und ein Porträt des international bekannten Theatermakers. Sie beleuchten nicht nur Ostermeiers kreatives Schaffen, sondern auch die politischen Anliegen, die seine Arbeit in den letzten Jahren verstärkt prägen.

»Das Theater kann der Ort einer Bewusstwerdung und damit einer Repolitisierung sein.« Thomas Ostermeier

Alexander Verlag Berlin
www.alexander-verlag.com

ISBN 978-3-89581-656-7



Joseph Pearson, *Wer da?*
Begegnungen mit Thomas Ostermeier



Joseph Pearson ist Hausessayist an der Berliner Schaubühne, Kulturhistoriker sowie Autor. Der gebürtige Kanadier hat drei Bücher veröffentlicht: *The Airlift*, *My Grandfather's Knife* und *Berlin*. Seine Texte erscheinen regelmäßig in Literaturzeitschriften, u. a. in *Lettre International*. Pearson promovierte in Neuerer Geschichte an der University of Cambridge (Großbritannien). Er unterrichtete an der Columbia University in New York City und lehrt an der New York University sowie an der Barenboim-Said-Akademie. Er lebt in Berlin.

Joseph Pearson

Wer da?

**Begegnungen mit
Thomas Ostermeier**



Alexander Verlag Berlin

Alexander Verlag Berlin –
ein unabhängiger Verlag seit 1983



Bildnachweis:

Thomas Aurin: Seite 132–133, 136–137

Gianmarco Bresadola: S. 122–123

Arno Declair: S. 32–33, 38–39, 46–47, 54–55,
66–67, 76–77, 86–87, 98–99, 108–109

Jean-Louis Fernandez: S. 144–145

Brigitte Lacombe: Coverabbildung Rückseite

Ursula Linke/Sonderform: S. 154–155

Debora Mittelstaedt: S. 8

Joseph Pearson: S. 16–17, Coverabbildung Vorderseite

© Alexander Verlag Berlin 2026

Alexander Wewerka, Fredericiastraße 8, D-14050 Berlin
info@alexander-verlag.com | www.alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk darf – auch teilweise – nur mit Genehmigung
des Verlages wiedergegeben werden.

Lektorat: Christin Heinrichs-Lauer

Umschlaggestaltung, Layout, Satz: Antje Wewerka

Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín

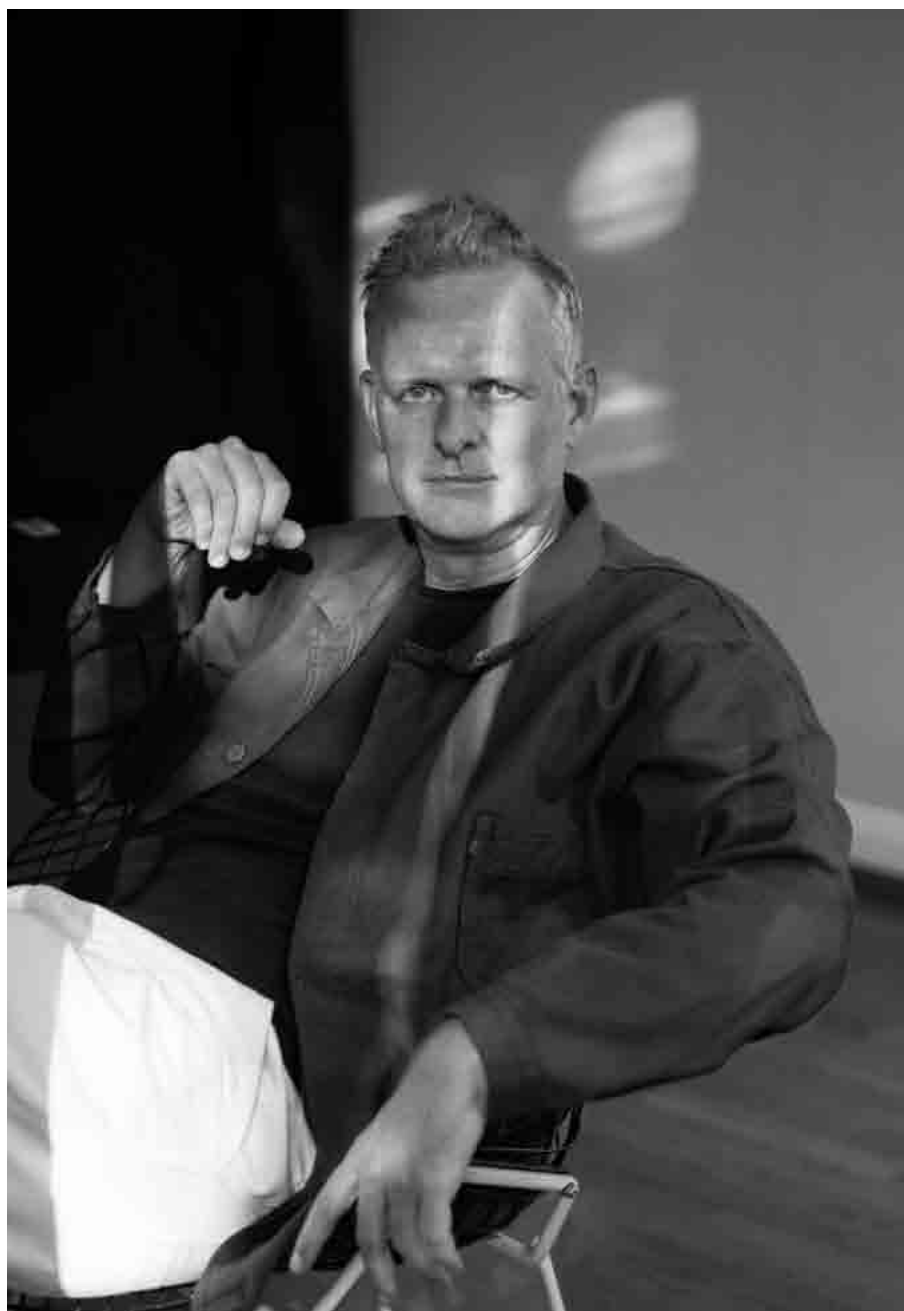
ISBN 978-3-89581-656-7

Printed in the Czech Republic (June) 2026

*Für Kit und Ian,
die mich in meiner Jugend mit ins Theater nahmen.*

Inhalt

- 9 Einleitung
- 26 Das Böse feiern: *Richard III.* (2015)
- 42 Schöne Leichen und Yasmina Rezas *Bella Figura* (2015)
- 50 *Professor Bernhardt:*
Von Mobbing, Machenschaften und Überleben (2016)
- 60 Klassenverräter: Didier Eribon und
Rückkehr nach Reims (2017)
- 72 Für Opfer und Täter sprechen:
Im Herzen der Gewalt (2018)
- 82 Mit Blick auf die Zukunft: *Italienische Nacht* (2018)
- 92 *Jugend ohne Gott.* Im Gespräch mit
Thomas Ostermeier (2019)
- 104 Ein funkelnder *abgrund* (2019)
- 116 *ödipus*, aber keine Neufassung (2021)
- 128 Rock, Balzac und Neoliberalismus:
Das Leben des Vernon Subutex 1 (2021)
- 140 »Die autobiografische Avantgarde«:
Édouard Louis auf der Bühne (2021)
- 150 Aus Liebe zu Schauspieler:innen: *Die Möwe* (2023)
- 161 »Den Mut finden, sich seiner Herkunft nicht
zu schämen«
Gespräch mit Thomas Ostermeier (2025)
- 177 *Ausgewählte Bibliografie*
- 181 *Danksagung*



Thomas Ostermeier, 2023

www.alexander-verlag.com | TheaterFilmLiteratur seit 1983

Einleitung

Thomas Ostermeier, Deutschlands bekanntester Theaterregisseur im Ausland, könnte eine Figur in einer seiner Inszenierungen sein. Seine Stimme ist so unverkennbar wie ein Holzblasinstrument, beispielsweise ein Fagott. Körperlich müsste er auffallen, aber er tut es nicht. Jedes Mal, wenn ich ihm begegne, wird mir von Neuem klar, wie groß er ist. Der britische Regisseur und Schauspieler Simon McBurney vermutet, dass er sich vielleicht klein macht, »weil er sich in abgedunkelten Theatern über Textbücher beugt«,¹ aber ich glaube, es liegt daran, dass er immer mit den Leuten auf Augenhöhe spricht, um sie besser in den Blick nehmen zu können. Ostermeier sagte in einem Interview: »Ich kann Menschen stundenlang beobachten. Ich würde sogar sagen, es ist eine Art Sucht.« Dies gilt auch für seine periphere Wahrnehmung: »Ich kann dem eigentlichen Gespräch kaum folgen, weil ich die meiste Zeit den Leuten um mich herum zuhöre, und ich kann das nicht abstellen.«²

Vielleicht ist es das, was er in seinen schwarzen Jeans nach den Vorstellungen in seinem Berliner Theater, der Schaubühne, macht: Leute beobachten. Bei Premierenfeiern bevorzugt Ostermeier den Rand des Geschehens – ein überraschendes Detail, falls man erwartet, dass der Regisseur den

Trubel genießt. Vielleicht weckt sein Theater – jung, alternativ und explosiv – die Erwartung, dass er in der Öffentlichkeit stark dominiert. Stattdessen ist mir aufgefallen, wie gern er lacht und wie sehr er es zu schätzen weiß, wenn andere in Gesellschaft die Initiative ergreifen. Währenddessen fragen sich die Schauspieler:innen oft, was er denkt, vor allem über sie.

Ostermeier sagt, dass er sich bei den Proben am wohlsten fühlt: »Wenn ich probe, hab ich eine Menge Spaß. Den Spaß aus den Proben muss ich mir bewahren. Abseits der Proben empfinde ich nicht viele Emotionen.«³ Als Kind trat er in seiner Familie gern als Dirigent auf – als Maestro für klassische Stücke, die er von Schallplatten abspielte. Und heute ist er bei den Proben als Perfektionist bekannt, der die Gesten der Schauspieler:innen und die subtile Art und Weise, wie sie ihre Figuren darstellen, präzise steuern kann. Über seine enge Zusammenarbeit mit ihnen hat er gesagt: »Die meisten Schauspieler:innen denken: ›Er macht mich verrückt, dieser Regisseur!«⁴

Dennoch gewährt Ostermeier einigen seiner Schauspieler:innen einen großen Freiraum – was eher ungewöhnlich ist –, besonders Lars Eidinger, der dafür bekannt ist, in seinen Interaktionen mit dem Publikum zu improvisieren, was manchmal für Schlagzeilen sorgt.⁵ Und so gibt es in dem, was als Apotheose des Regietheaters erscheinen könnte, auch Widersprüche.

*

Thomas Ostermeier verbrachte seine Kindheit und Jugend in verschiedenen Ecken und politischen Klimazonen Deutschlands. Geboren 1968 im niedersächsischen Soltau, wuchs er im niederbayerischen Landshut auf, bevor er von 1992 bis 1996 an

der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in dem Teil Berlins, der mal Hauptstadt der DDR war, sein Regie-Studium absolvierte. Er hatte ein konfliktreiches Verhältnis zu seinem Vater,⁶ ein Berufssoldat, und Landshut war ein Ort, an dem die CSU lange Jahre die stärkste Partei im Stadtrat war und Positionen vertrat, die dem damaligen Trotzlisten Ostermeier zuwiderliefen. Die neunziger Jahre in Berlin mit ihrer Aufbruchsstimmung nach dem Mauerfall ermutigten selbst einige der konservativsten Kultureinrichtungen der neuen Hauptstadt, neue Wege zu beschreiten. Das Deutsche Theater im ehemaligen Ostberlin übergab eine seiner kleinen Spielstätten, die »Baracke«, an einen vielversprechenden Absolventen der Hochschule Ernst Busch, um das jugendorientierte Theater zu fördern. Die Baracke war ein unkonventioneller Theaterraum, dessen Seitentüren aus dem Off direkt auf die Straße hinausführten. Passant:innen sahen sich manchmal überraschend mit blutüberströmten Schauspieler:innen konfrontiert, die auf den Bürgersteig hinausstürmten.⁷

Ostermeier, von 1996 bis 1999 künstlerischer Leiter der Baracke, etablierte sich schnell als Stimme des jungen Berliner Theaters in den 1990er-Jahren. Er inszenierte viele internationale Stücke, vor allem aus England. Ich vermute, dass er sich zum britischen Theater hingezogen fühlte, weil dessen Klassenbewusstsein Ostermeiers Wurzeln in der Arbeiterklasse ansprach. Es war die Zeit, als Filme wie *Trainspotting* (1996) und das »In-Yer-Face«-Theater von Sarah Kane, Anthony Neilson und Mark Ravenhill die Londoner Kulturszene eroberten und eine ganze Generation prägten. Ostermeiers Inszenierung von Ravenhills *Shoppen & Ficken* aus dem Jahr 1998 war ein Wendepunkt für die Baracke und eine Sensation, da sie mit ihrer expliziten Darstellung von Drogen, Sex und Gewalt – Themen, die auf den Bühnen der DDR

oft unterdrückt worden waren – die Grenzen sprengte, innerhalb deren das Publikum es sich bequem gemacht hatte. Aber die Baracke wandte sich auch gegen die postdramatische Tradition und kehrte zu den traditionellen Strukturelementen des Theaters zurück, zu Handlung und Figur, die viele Theaterbesucher:innen vermisst hatten. Ostermeier rebellierte gegen die »Unverständlichkeit« der Postdramatik, gegen ihre »Kunstkacke«. ⁸ In seinem Realismus stand die Handlung im Mittelpunkt, und die anderen Elemente dienten ihr.

Ravenhills Stück wurde 1996 am Royal Court Theatre in London uraufgeführt, und Ostermeiers dauerhafte Beziehung zu diesem Theater und seinem künstlerischen Leiter Stephen Daldry (später bekannt durch die Filme *Billy Elliot – I will dance* und *Der Vorleser* sowie die Fernsehserie *The Crown*) hielt die Kommunikationskanäle zwischen der Londoner Bühne und Berlin offen. (Diese Beziehung verstärkte sich, als die Dramaturgin und Autorin Maja Zade 1999 das Royal Court verließ, um an die Berliner Schaubühne zu gehen.) 1998 inszenierte Ostermeier *Disco Pigs* von Enda Walsh, allerdings in einem viel größeren Rahmen, am Hamburger Schauspielhaus. Im selben Jahr wurde die Baracke zum »Theater des Jahres« gekürt; zwei Stücke in der Regie von Thomas Ostermeier – *Messer in Hennen* von David Harrower und *Shoppen & Ficken* von Ravenhill – wurden im selben Jahr zum Berliner Theatertreffen eingeladen; und der kleine Raum mit 99 Plätzen war der begehrteste der Stadt.

Die Baracke wurde für den jungen Regisseur zu klein. Dem noch nicht Dreißigjährigen bot man an, ab 1999 künstlerischer Leiter des größten Sprechtheaters im Berliner Westen – der Schaubühne am Lehniner Platz – zu werden. Das Theater befindet sich in einem umgebauten Gebäude mit Kultstatus, dem ehemaligen Kino »Universum«, das Erich Mendelsohn

1928 im Stil der Neuen Sachlichkeit errichtet hatte – Peter Steins legendäre Schaubühne war 1981 vom Halleschen Ufer an den Lehniner Platz gezogen. Vier Jahre nach dem Umzug legte Stein die künstlerische Leitung nach fünfzehn Jahren nieder, realisierte aber fortan als Gast noch weitere Inszenierungen. Ostermeier beschrieb seinen eigenen Umzug als einen von der »Nussschale« zum »Tanker«.⁹ Sein Team von 25- bis 35-Jährigen – Dramaturgen, Techniker, zwölf Tänzer und dreißig Schauspieler – kam im Jahr 1999 an, und das künstlerische Personal des alten Theaters wurde ersetzt. Zu seinen berühmtesten Hauptdarstellern gehört Lars Eidinger, der Rockstar des Theaters, der mit unbefangener Dreistigkeit in Ostermeiers Inszenierung *Ein Sommernachtstraum* (2006) seinen Penis durch eine Theatermaske einen Monolog sprechen ließ. Weitere bekannte Akteur:innen der ersten Jahre waren Angela Winkler, Anne Tismer, Katharina Schüttler, Jörg Hartmann und Jule Böwe (später, 2014, kam Nina Hoss dazu). Zum neuen künstlerischen Team gehörten noch die Dramaturgen Jens Hillje und Jochen Sandig sowie die Choreografin Sasha Waltz. Nach finanziellen Streitigkeiten beendete Sasha Waltz 2005 die Kooperation, die künstlerische Verantwortung lag von nun an bei Thomas Ostermeier und Jens Hillje.

Der Austausch mit London florierte. An der Schaubühne war zeitweise das gesamte Werk der Dramatikerin Sarah Kane im Repertoire. Deutsche Dramatiker wie Marius von Mayenburg (bekannt durch *Feuergesicht*, UA 1998) schrieben Stücke im *home-grown*-Stil, von einigen wurden sie auch als »Blut- und-Sperma-Generation« bezeichnet. Ostermeier führte bei zwei der düsteren Stücke von Jon Fosse Regie (viele der berühmtesten Theateraufführungen des späteren Literatur-Nobelpreisträgers fanden in Berlin statt). Einer der größten Erfolge Ostermeiers war jedoch *Nora* von Ibsen, das 2003

erst zum Berliner Theatertreffen und danach nach Avignon eingeladen wurde und Ostermeiers kuratorische Beziehung als berufener »artiste associé« zum Festival festigte. Sein *Woyzeck* sollte 2004 das Festival eröffnen. Seit 2005 ist Ostermeier Professor für Regie an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch. 2009 übernahm er die alleinige künstlerische Leitung der Schaubühne. Zwei Jahre später wurde er mit dem Goldenen Löwen der Biennale in Venedig für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

Aber was heißt es, im Alter von 43 Jahren einen solchen Preis zu erhalten? Ostermeiers Theater beruhte schon immer auf den Energien eines auf die Jugend ausgerichteten Theaters – auf einem Rockstar-Image, antikapitalistisch, gesellschaftskritisch zu sein. Es folgte dem Weg der neuen Berliner Republik, die im Optimismus der 1990er-Jahre glänzte. Berlin stand im Zeichen des Werdens. Doch was sollte aus Ostermeiers Arbeit werden, wenn der Kompass unweigerlich auf die nächsten Jahrzehnte zeigte? Zumal wenn Ostermeier mit dem Satz zitiert wurde: »Die Über-40-Jährigen haben keinen wirklichen Kontakt mehr zu der sich entwickelnden Kultur und sollten das Regieführen aufgeben.«¹⁰

Obwohl es schwer ist, das lange Leben eines Regisseurs vorauszusehen, denke ich, dass wir bereits von zwei Schaffensperioden im Werk Ostermeiers sprechen können: die Baracke-Zeit und die Folgejahre seiner frühen Amtszeit an der Schaubühne sowie eine mittlere Periode von 2015 bis mindestens 2025, die Gegenstand dieses Essaybandes ist.

*

Ostermeier ist der Ansicht, dass nur Menschen, die mit der Welt nicht einverstanden sind, Theater machen sollten. Es

gibt die Enttäuschung, aber auch den Glauben an das Theater, ihr die Stirn bieten zu können. Bereits 1998 äußerte Ostermeier in einem Interview: »Ich glaube, das Theater ist der einzige Ort, wo man Träume haben kann, und ich glaube, wir haben in unserer Gesellschaft zu wenig utopische Träume.« Das Theater wird zu einer Möglichkeit, den »Blick auf die Wirklichkeit« zu »irritieren«.¹¹ In ihrem Manifest von 1999, »Der Auftrag«, skizzierten Ostermeier und seine Mitarbeiter:innen ihre Pläne für die Schaubühne und schrieben: »Das Theater kann der Ort einer Bewusstwerdung und damit einer Repolitisierung sein.«¹²

Die Inszenierungen Ostermeiers werden von dem Theaterwissenschaftler Peter M. Boenisch und anderen als »realistisch« bezeichnet, geprägt von einer grenzüberschreitenden Ästhetik, die von Handlung und Figuren dominiert wird, verbunden mit einem verstärkten politischen Impetus. Im Jahr 2000 erklärte Ostermeier: »Realismus ist nicht die einfache Abbildung von Welt, wie sie aussieht. Es ist ein Blick auf die Welt mit einer Haltung, die nach Änderung verlangt, geboren aus einem Schmerz und einer Verletzung, die zum Anlass des Schreibens wird und Rache nehmen will an der Blindheit und Dummheit der Welt.«¹³

Es überrascht daher wenig, dass sich der Regisseur immer wieder zu Ibsen hingezogen fühlt – auf *Nora* (2003) folgte *Hedda Gabler* (2005). Doch das Stück, in dem Politik schließlich am deutlichsten von der Bühne aus propagiert wurde, war *Ein Volksfeind* (2012): die Apotheose eines Theaters, das in den öffentlichen Raum »überschwappt« – ein Vorbote für die zentrale Rolle, die politische Fragen in den kommenden Stücken einnehmen sollten. Berühmt wurde die Inszenierung durch eine Wutrede¹⁴ im vierten Akt, bei der die Vierte Wand durchbrochen wird und die Zuschauer:innen dazu aufgefor-





dert werden, über den Staat und die Machtverhältnisse in ihrem Land zu diskutieren. Das Stück tourte durch mehr als dreißig Länder, und die Diskussionen in Indien, in Erdoğan's Türkei und in China waren besonders pikant.

In den Inszenierungen ab 2015 geht es generell um Macht, Machtmissbrauch, die Macht extremistischer Gruppen. Der Schwerpunkt liegt auf der Gewalt, die diese Macht auf die Ausgegrenzten ausübt – queere und/oder trans* Menschen, Frauen sowie Arme und Angehörige der Arbeiterklasse aus marginalisierten Regionen (wie das Landshut, in dem Ostermeier aufwuchs), weit entfernt von Großstadtzentren. Dabei ist dieses Theater nicht didaktisch, sondern eher ergebnisoffen und hält sich mit Urteilen zurück. Die Ironie liegt natürlich darin, dass sich die Schaubühne am Kurfürstendamm befindet – und aus dieser privilegierten Position heraus um Bedeutung ringt. Eine Lösung sind Tourneen, neben den Hauptstädten oft auch in kleinere Veranstaltungsorte und Provinzstädte – von Cottbus über Toruń bis Clermont-Ferrand.

Wie die Theaterwissenschaftlerin Ramona Mosse feststellt, hat sich die Berliner Schaubühne von einem lokalen zu einem globalen Theater entwickelt – rund hundert der insgesamt fünfhundert jährlichen Veranstaltungen der Schaubühne finden im Ausland statt.¹⁵ Mit der Ausrichtung des wichtigsten internationalen Avantgarde-Theaterfestivals F.I.N.D. (Festival Internationale Neue Dramatik)¹⁶ wurde das Gefälle vom Globalen zum Lokalen umgekehrt, was zeigt, wie sehr sich Berlin zwischen den 1990ern- und den 2000er-Jahren internationalisiert hat. Und so ist neben der Betonung des Politischen das andere dominante Merkmal der Arbeit des Regisseurs in den letzten Jahren das Ausmaß, in dem seine Inszenierungen sich in die internationale Sphäre erstrecken – so wie er früher Anregungen von der Londoner Bühnenwelt bezog, so

lässt er sich inzwischen auf der Suche nach Handlungen und Figuren zunehmend von der Pariser Literaturwelt inspirieren.

Diese Ausrichtung auf internationale Bühnen hat – kausal oder reaktiv – dazu geführt, dass Ostermeier, der in Frankreich in Theaterkreisen als Kultfigur gilt und dessen Name dort bekannt ist, in Deutschland wesentlich kühler aufgenommen wurde. Vielleicht tragen die Deutschen mehr Bedenken, wenn es um die Verehrung ihrer eigenen kulturellen Lichtgestalten geht. Oder es liegt daran, dass Ostermeiers Anziehungskraft durch Handlung und Figur und »In-Yer-Face«-Themen in Deutschland auf Skeptiker:innen der Adorno-Schule stößt, die dem postdramatischen Moment weiterhin anhängen und sich – bei klarer Trennung von E und U – nicht gern »unterhalten« lassen. Ostermeiers Realismus wird von diesen Kritiker:innen manchmal auf einen »*Kitchen Sink*¹⁷-Naturalismus« reduziert – was nicht den Tatsachen entspricht.

Ostermeier übt seinerseits Kritik am deutschen Theater. »In anderen Theatern«, sagt er, »hat die Frage nach dem Thema die Frage verdrängt, warum man Theater macht. Und das möchte ich ändern.«¹⁸ Stil hat also Vorrang vor *the guts of being human* [der Essenz des Menschseins, Anm. JP]. Und in einem anderen Interview antwortete er auf die Frage, wie das andere deutsche Theater sei: »Ein großer Teil des Theaters hat vergessen, was ich als das Hauptinteresse von jemandem bezeichnen würde, der im Kunstbetrieb arbeitet, Bücher schreibt, Filme dreht, Theater macht ... Was ist der Mensch?«¹⁹ Dann zitierte er Georg Büchners Danton: »Was ist das, was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet?« Die Beantwortung dieser Frage erfordert Selbstbeobachtung, nicht Distanzierung. Sie erfordert Figuren und Taten – nicht deren Fragmentierung.

*

Was also macht eine Inszenierung von Ostermeier aus?

Da sind zunächst einmal die behutsame Schauspielerführung und die Liebe zum Kammerspiel. Das sind die Kernpunkte in Ostermeiers Arbeit: zum einen die Sprache der Schauspieler, die nicht theatralisch wirkt, und zum andern die psychologische Genauigkeit (wie in den folgenden Essays deutlich werden wird).

Mit Sicherheit sind ganz bestimmte Leute daran beteiligt: Er hat seine Lieblingsschauspieler und -dramaturgen: Lars Eidinger, Thomas Bading, Christoph Gawenda, Jörg Hartmann, Nina Hoss, Laurenz Laufenberg oder Stefan Stern. Oder die Dramaturgen Jens Hillje oder Florian Borchmeyer sowie Maja Zade, deren Theaterstücke er auch inszeniert.

Er arbeitet oft mit denselben Leuten zusammen oder knüpft Netzwerke. Die enge textliche Zusammenarbeit mit Didier Eribon führte später zu Inszenierungen von zwei Werken seines Kollegen und Freundes Édouard Louis. (Ein ähnliches Beispiel: Das irisch-britische Theaterkollektiv Dead Centre wurde 2016 zu F.I.N.D. eingeladen und arbeitete zwei Jahre später mit dem Ensemble der Schaubühne zusammen, darüber hinaus konnte die Gruppe weitere Beziehungen in Berlin, etwa zur Deutschen Oper, knüpfen.)

Weil Ostermeier auf die Integrität seiner Texte achtet, bekommt man Ibsen oder Tschechow oder ein Stück, das auf einem Erzähltext beruht, so serviert, dass Handlung, Drama und Figuren unverändert bleiben, vom Ende abgesehen, das manchmal, wie bei *Nora*, geändert wird.

Es gibt aber immer einen politischen Impetus. Dabei kann es um Identität gehen – Stücke über Frauen, queere und/oder trans* Menschen – genauso wie Thomas als cis-heterosexueller Regisseur mit der Inszenierung dieser Figuren zu kämpfen hat. Oder es geht um unverhohlene Kapitalismuskritik, um

das Bemühen, der alltäglichen Ausbeutung die Maske abzureißen (wie in den Stücken von Ödön von Horváth).

Da sind zum einen die technischen Elemente: Lange Zeit war die Videokamera mit auf der Bühne, filmte Nahaufnahmen der Figuren und schuf Intimität, indem sie die Aufmerksamkeit auf Reaktionen lenkte. (Ostermeier setzte diese Technik häufig ein, um die Selbstbeobachtung zu betonen, bis der Einsatz von Video zu vorhersehbar wurde.) Ein:e Schauspieler:in nimmt ein Mikrofon und geht von der Bühne ins Publikum. Es gibt verschiedene Perspektiven, was durch eine Radiokabine, in der eine Figur die Geschichte einer anderen erzählt, oder einen Mini-Dokumentarfilm mit Voice-over angedeutet wird.

Es gibt musikalische Darbietungen, Bands, Gitarren, Drive, Krawall. Meistens Rock. Oder etwas Nostalgisches: ein Lied auf Französisch. David Bowie. Musik seiner Generation. Etwas aus dem legendären Plattenladen namens »Revolver« aus *Das Leben des Vernon Subutex*²⁰.

Die Bühnenbilder von Jan Pappelbaum und Nina Wetzel drehen sich, oder sie präsentieren modulare Räume. Es gibt eine bestimmte Handschrift, aber das Design bleibt unvorhersehbar. Wahrscheinlich werden wir teure Designerküchen, minimalistische, gentrifizierte, urbane Details aus einer Wohnung in Charlottenburg oder Schöneberg sowie zeitgenössische Kostüme zu sehen bekommen. Es sei denn, Pappelbaum und Ostermeier beschließen, etwas ganz anderes zu machen, und pflanzen einen riesigen Baum. Dann hat das Publikum das Gefühl, für die Dauer eines Tschechow-Stücks unter seinen Ästen zu sitzen.

*

Theater ist eine vergängliche Kunst, aber ein Ensembletheater hat die Möglichkeit, eine Inszenierung über Jahre hinweg im Repertoire zu halten. Ostermeiers *Richard III.* wurde seit 2015 in jeder Spielzeit gezeigt – nach älteren Beispielen wie *Hamlet* (2008) oder *Ein Volksfeind* (2012). Die Schaubühne hatte während der Pandemie ein Streaming-Programm, und ARTE und andere Plattformen haben viele Inszenierungen aufgezeichnet. Zunehmend hat das Theater etwas von der Beständigkeit des Films – auch wenn die Erfahrung, im Theater anwesend zu sein, im Dunkeln zu sitzen und das Stück live zu erleben, etwas ist, das (noch) nicht reproduzierbar ist. Essays, die für den Moment geschrieben wurden, haben auch Jahre nach der Premiere einer Inszenierung noch Bestand.

2014 wurde ich zum ersten Mal gebeten, für die Schaubühne in Berlin zu schreiben. Es war das Zeitalter der Blogs, und ich war damals Autor des vielgelesenen Berliner Blogs *The Needle*. Die Presseabteilung des Theaters wollte für das internationale Festival F.I.N.D. auch einen Blog anbieten. Dass ich Autor, Wissenschaftler und Kulturhistoriker bin, kam mir zugute.

Ich wollte für die Schaubühne schreiben, aber keine Theaterkritiken verfassen oder irgendetwas, das nach Pressematerial aussah. Außerdem war ich kein Theatertheoretiker und schrieb daher auf eine Art und Weise, die allgemein gehalten war – man nannte das einen »universalen« Ansatz. Ich glaube, diese Generalisierung gefiel dem Theater, da die Diskussionen der Theatertheoretiker auf einer höheren Ebene angesiedelt sind, wo sie Ideen über das Theater entwickeln, ganz unabhängig von den Diskussionen, die ich am Theater selbst, innerhalb des Untersuchungsgegenstands, führte. Meine Essays dokumentierten das Leben eines Theaters – und in der Tat war es ein Vorteil, dass ich nicht in Theoriedebatten ver-

wickelt war, und auch, dass ich als Kanadier einen Blick von außen auf das deutsche Kulturleben hatte. Später sah ich mich auch mit der Annahme konfrontiert, mein kultureller Hintergrund als Nordamerikaner wäre von kommerzieller Unterhaltung geprägt – eine Mutmaßung, die der Bedeutung Robert Lepages oder Wajdi Mouawads für die kanadische und internationale Theaterlandschaft nicht gerecht wird.

So einigten wir uns schließlich auf ein Format, bei dem ich den Regisseur interviewe und die Proben besuche, um »hinter die Kulissen« der jeweiligen Inszenierungen zu schauen und einen Einblick in die kreativen Prozesse und die dahinterstehenden Ideen zu geben. Die daraus resultierenden Essays würden vor den Premieren veröffentlicht werden.

Nachdem ich 2014 ein Dutzend Essays für das F.I.N.D.-Festival geschrieben und veröffentlicht hatte, kam das Theater erneut auf mich zu und fragte, ob wir die Zusammenarbeit fortsetzen könnten, allerdings für die reguläre Spielzeit. So begann ich als »Hausessayist« für die Schaubühne zu schreiben und lernte die Arbeit ihres Intendanten Thomas Ostermeier näher kennen.

In den letzten zehn Jahren habe ich mehr als 120 Essays geschrieben, davon zwölf über Ostermeier-Inszenierungen, die zwischen 2015 und 2023 entstanden und hier in redaktionell leicht überarbeiteter Form versammelt sind. Sie erzählen die Geschichte einer Schaffensperiode im Lebenswerk eines Künstlers.

Joseph Pearson
20. Januar 2026

Aus dem Englischen von Jochen Stremmel

Anmerkungen

- 1 Simon McBurney in: Peter M. Boenisch/Thomas Ostermeier (2016), *The Theatre of Thomas Ostermeier*, London u. a.: Routledge, Vorwort, S. vii.
- 2 Ostermeier in: Stan Schwartz (2012), »A Conversation with Thomas Ostermeier«, *Western European Stages* 24 (2), New York: Martin E. Segal Theatre Center, S. 68.
- 3 Ostermeier in: Yvonne Shafer (1999), »Interview with Thomas Ostermeier«, *Western European Stages* 11 (2), New York: Martin E. Segal Theatre Center, S. 50.
- 4 Ostermeier in: Schwartz (2012), a. a. O., S. 68.
- 5 Siehe Alessandro Simari (2019), »Performing Silence as Political Resistance: Audience Interaction and Spatial Politics in Thomas Ostermeier's *Richard III*«, *Cahiers Élisabéthains* 99 (1), Montpellier: Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières, S. 127 ff. Susannah Clapp, »*Richard III* review – a thoroughly modern game of thrones«, *The Guardian*, 19. Februar 2017.
- 6 Siehe Peter Boenisch (2010), »Thomas Ostermeier« in: Maria M. Delgado/Dan Rebellato (Hg.), *Contemporary European Theatre Directors*, London u. a.: Routledge, S. 336.
- 7 Ebd., S. 337.
- 8 Thomas Ostermeier in: Barbara Burckhardt (1998), »Der Bassist als erste Geige: Ein Meister-Musterschüler will zurück zu den Wurzeln und ganz nach oben – Thomas Ostermeier, Nachwuchsregisseur des Jahres.« *Theater heute*, Jahrbuch Berlin: Friedrich, S. 102.
- 9 Ostermeier in: »Ich muss es einfach versuchen: Ein Gespräch mit Thomas Ostermeier, dem designierten künstlerischen Leiter der Berliner Schaubühne«, *Theater heute* 5/1998, Berlin: Friedrich, S. 26.
- 10 Ostermeier in: Marvin Carlson (2009), *Theatre is More Beautiful than War: German Stage Directing in the late Twentieth Century*, Iowa City: University of Iowa Press, S. 169.
- 11 Ostermeier in: Shafer (1999), a. a. O., S. 52.
- 12 »Der Auftrag«, veröffentlicht im Spielzeitheft 2000 der Schaubühne am Lehniner Platz.
- 13 Ostermeier in: Franz Wille, »Startdeutsch«, *Theater heute*, 1/2000, Berlin: Friedrich: S. 2. Ebenfalls zitiert in Marvin Carlson (2009), *Theatre is More Beautiful than War: German Stage Directing in the late Twentieth Century*, Iowa City: University of Iowa Press, S. 166 f. sowie ders., »Socialist Realism, Capitalist Realism, Ostermeier Realism«, in: Peter M. Boenisch (Hg.) (2020), *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*, London: Bloomsbury Publishing, S. 90 f.

- 14 Zitiert wurde aus dem französischen Manifest »Der kommende Aufstand« (2007) des »Unsichtbaren Komitees« (s. Unsichtbares Komitee: *Der kommende Aufstand (L'insurrection qui vient)*, Hamburg: Edition Nautilus, 2010).
- 15 Ramona Mosse, »The Schaubühne's Civic Mission in the Age of Globalization: An Imaginary Island that Probes Society.«, in: Peter M. Boenisch (Hg.), *The Schaubühne Berlin under Thomas Ostermeier: Reinventing Realism*, a. a. O., S. 56 ff.
- 16 Das Festival gehört seit 1999/2000 zum Spielplan der Schaubühne. In den ersten Jahren wurden dramatische Texte junger Autor:innen aus einem bestimmten Kultur- oder Regionalraum, meist in szenischen Lesungen, vorgestellt. 2011 erfand sich F.I.N.D als großes Gastspiel-Festival neu. Seitdem werden Arbeiten internationaler Theatermacher:innen und deren Kompanien zum ersten Mal in Berlin gezeigt.
- 17 *Kitchen Sink* (dt. Spülbecken) – realistische Repräsentation des sozialen Lebens. (S. Cecilia Mello [2024], »The Demotic Impulse of the Kitchen-Sink Dramas« in: *Journal of British Cinema and Television* 21 (3), Edinburgh: Edinburgh University Press, S. 99–122.)
- 18 Ostermeier in: Shafer (1999), a. a. O., S. 52.
- 19 Ostermeier in: Schwartz (2012), a. a. O., S. 70.
- 20 Roman von Virginie Despentes, in dem der Titelheld – Ex-Punkmusiker und Vinyldealer – zwanzig Jahre lang in Paris einen angesagten Plattenladen namens »Revolver« führte (Anm. d. Red.). Siehe auch S. 138 ff. in diesem Buch.

Das Böse feiern: *Richard III.*

Richard III. von William Shakespeare
Übersetzung und Textfassung von
Marius von Mayenburg
Premiere: 7. Februar 2015

»Normalerweise versuche ich die Fragen, die ich an ein Stück habe, auf der Probebühne zu beantworten«, erzählt mir Thomas Ostermeier. »Bevor ich anfangе, weiß ich noch nicht, wie mein Richard sein soll; ich versuche erst während der Proben herauszufinden, was am Überzeugendsten sein könnte. Und weil Shakespeare intelligenter ist als ich, vertraue ich darauf, dass er mir die Antworten durch das dreidimensionale Denken des Theaters liefert.«

Natürlich ist diese Art von Spontanität begrenzt. Als ich Ostermeier treffe, sitzt er mit geschlossenen Augen und aufgestütztem Kopf in seinem Büro. »Schwierige Probe?«, frage ich. Gut gelaunt hebt er den Blick und antwortet: »Nein, gute Probe. Aber manchmal beneide ich euch Autor:innen. Wenn ihr das Wort ›Sonnenuntergang‹ benutzen wollt, dann schreibt ihr es einfach hin. Aber stell dir vor, Sonnenuntergang will nicht Sonnenuntergang heißen. Oder Sonnenuntergang will ein anderes Wort sein. Oder Sonnenuntergang ist zwei Wochen krank. Manchmal ist es hart, Regisseur zu sein.«

Bei der Entscheidung für *Richard III.* hat Ostermeier wenig dem Zufall überlassen – wie ein Schriftensmaler, der rechtzeitig in seine Buchstabenkiste schaut, um sicherzustellen, dass er auch die gesamte Botschaft drucken kann, bevor der Arbeitsprozess zu weit fortgeschritten ist. Thomas erzählt mir, dass er das Stück ausgewählt hat, weil er »zwar auch fünf oder sechs andere Shakespeare-Stücke gerne machen würde, aber eben keinen Lear, keinen Antonio und auch keinen Shylock im Ensemble« hat.

Aber er hat einen Richard: Lars Eidinger.

Who's There? Die Figur des Richard

»Er ist perfekt für die Rolle«, sagt Thomas, »ich finde es interessant, einen charmanten Richard zu zeigen, mit dem die Menschen mitfühlen und sagen: Er ist so toll. Ich liebe ihn.«

Mitgefühl ist ein spannender Ansatz für eine Studie über einen Mann, der zum Serienmörder mutiert, um König zu werden und jedes Hindernis, das ihm in die Quere kommt, eliminiert. Mit der inszenatorischen Herausforderung konfrontiert, Richard für das Publikum zum Leben zu erwecken, beruft sich Ostermeier auf die ersten Verse in *Hamlet*: »Wer da?« Diese Frage hat sich Thomas für viele seiner Stücke gestellt und sie auch im September 2014 im Rahmen einer internationalen Konferenz* über seine Arbeit in London referiert.

»Wer ist da?«, im Sinne von »Wer sind wir?« und »Was ist der Mensch?«, ist für mich eine grundlegende Frage in Shakespeares Stücken. Ist es die soziale Rolle, die jemand in einer Gemeinschaft spielt, oder ist es die wahre Identität der Figur?«

Was diese Frage betrifft, kommt im Werk Shakespeares ein politischer und ein religiöser Kontext zum Tragen. Ostermeier hat bei der anhaltenden Debatte über die religiösen Ansichten Shakespeares eine klare Haltung und erklärt: »Ich glaube, Shakespeares Welt war eine, in der es für das Überleben fundamental wichtig war, so zu tun, als wäre man ein Anderer. Shakespeare stammte aus einer katholischen Familie, was in der elisabethanischen Zeit verboten war und wofür man

* Thomas Ostermeier: *Reinventing Directors' Theatre at the Schaubühne Berlin*, Royal Central School of Speech and Drama, University of London, 25. und 26. September 2014 (Anm. d. Red.).

zum Tode verurteilt werden konnte. Wir wissen zwar, dass Shakespeare Katholik war, aber wir wissen nicht, ob das in seinem Alltag eine Rolle spielte. Ich finde den Gedanken interessant, dass er es seit seiner Kindheit gewohnt war, sich als jemand anderes auszugeben, um zu überleben. Deswegen funktionieren auch die Stücke; das ist ihr innerer Motor.«

Shakespeare war sich sehr wohl darüber bewusst, wer sein Publikum war und machte sich beim Königshaus beliebt – wahrscheinlich um sich selbst zu schützen. *Richard III.*, ca. 1592/93 geschrieben, war Propaganda für Elisabeth I. und ihre Lancaster-Vorfahren (die Richard ungefähr hundert Jahre zuvor besiegt hatten). Die Figur des Richard III. bedient sich, ähnlich wie Shakespeare selbst, wohlbedachter Rhetorik, um voranzukommen und zu überleben. Der Theoretiker erfreut sich natürlich auch an der Metaebene: dass die Schauspieler:innen ihrerseits immer spielen. Richard ist der vollkommene Spieler, der sehr bewusst in die rhetorische Trickkiste greift, um seine Gegner zu hintergehen – wie beispielsweise in den Szenen, in denen er vor den Bürger:innen Londons seine Frömmigkeit zur Schau stellt.

»Um König zu werden, verfolgt Richard sehr böse Absichten«, sagt Thomas, »aber er muss die Rolle von jemandem annehmen, der nur an Gott, dem Wohlergehen des Königs, des Königreiches und Englands interessiert ist. Er muss so tun, als beabsichtige er nichts Böses. Was mich interessiert, ist der theatrale Vorgang, dem Schauspieler die Aufgabe zu geben, die Gegnerrolle zu spielen. Das ist natürlich sehr fordernd. Wenn man etwas zu Richard hört, denkt man, es sei ein Stück über das Böse, über die böseste Figur, die es in der dramatischen Literatur überhaupt gibt. Das stimmt. Gleichzeitig ist man aber mit der herausfordernden Aufgabe konfrontiert, diese Bösartigkeit nicht zu zeigen – weil es sonst nicht funktioniert.«

Dieser Balanceakt zwischen Intention und Selbstdarstellung hat natürlich eine bemerkenswerte Tradition und wurde schon von vielen früheren Richard-Darstellern ausgelotet. Laurence Olivier ist vielleicht der Berühmteste, obwohl ich das Gefühl habe, dass seine Darbietung für ein heutiges Publikum so wirkt, als wäre sie zwischen Mr. Bean und James Bond als bösem Genie angelegt – gespielt mit einer Stimme künstlicher Autorität. Ein etwas zeitgenössischeres Beispiel ist Kevin Spacey, der Richard 2011 in der Regie von Sam Mendes gespielt hat – kurz vor seiner Rolle in *House of Cards*, eine Serie, die in ihrer Darstellung eines unbeirrbar nach Macht strebenden Mannes dem Stück sehr nah kommt, inklusive langer Monologe und direkter Ansprache des (Fernseh-)Publikums (und sein Sturz in Ungnade während der #MeToo-Ära). Eine weitere ziemlich aktuelle Inkarnation sollte man ebenfalls nicht vergessen: das plötzliche Auftauchen der knöchernen Überreste des echten Richard, die 2012 auf einem öffentlichen Parkplatz in Leicester entdeckt und ausgegraben worden sind.

Ostermeier zeigt mir ein Bild davon, wie Lars Eidinger als Richard aussehen soll, was in seiner Hässlichkeit ziemlich nahe an einen kürzlich Ausgegrabenen herankommt. Er wird den für Richard so bezeichnenden Buckel und den bandagierten Arm bekommen und sich kontrapunktisch »über seine eigene Deformität auslassen«.

Und was vermag ein gut gespielter Richard, abgesehen von dem »Beweis, ein Bösewicht zu sein«, sonst noch zu vermitteln? Wird aus dem Serienmörder ein Antiheld? Ob der Protagonist tragisch wirkt, hängt davon ab, wie viel Mitleid er zum Ende hin erzeugen kann: Wird Richard ausgestellt, reduziert oder von schlechten Träumen gedemütigt? Wird ihm jemand in den Rücken fallen, weil er heftig um sich

schlagend nach einem Pferd sucht und deswegen menschlich wird? Sind wir so beeindruckt von seiner Intelligenz, dass wir uns auf seine Seite schlagen? So weit, dass er kaum mehr zu lügen braucht, um seine Opfer hinters Licht zu führen? Oder bleibt er einfach ein Psychopath (lange vor der Erfindung dieses Begriffs)? Ostermeier behauptet, dass er viel mehr ist als ein Monster: Er ist keine Ausnahme, sondern eher ein Repräsentant breiter ausgelegter Instinkte.

»Allem zugrunde liegt das Vergnügen, eine Figur auf der Bühne zu haben, die all die Dinge tut, die in der zivilisierten Welt verboten sind«, sagt er. »Natürlich ist die zivilisierte Gesellschaft eine enorme Errungenschaft; sonst könnten wir gar nicht alle zusammenleben. Wir wissen, dass wir nicht töten und vergewaltigen dürfen, dass wir uns nicht einfach nehmen können, was anderen gehört. Das Problem ist aber, dass diese zivilisierte Welt eigentlich ein Fluch ist, weil wir in uns Kräfte haben, die uns steuern, Impulse, die immer präsent sind; wir haben den Todestrieb, der es uns ermöglicht zu lieben und Sex zu haben – und wir haben einen Antrieb zur Gewalt. Wir besitzen aber auch einen Antrieb zur Menschlichkeit, beispielsweise im Teilen. Aber ich glaube, weshalb wir in dieser Welt leiden, hängt damit zusammen, dass wir, um als zivilisierte Gesellschaft überleben zu können, einige dieser inneren Triebe unterdrücken müssen. Theater ist ein gutes Werkzeug, um jemanden auf die Bühne zu schicken, in diesem Falle Richard, der all das macht, war wir manchmal auch gerne tun würden, aber nicht dürfen ... Man muss akzeptieren – und das ist ein blöder Satz –, dass das Böse existiert. Die Frage ist: Würde es Richard überhaupt geben, wenn die Welt um ihn herum nicht für ihn bereit wäre? Lass es uns nicht ignorieren, denn wenn wir das tun, verkriecht es sich in eine Ecke und kommt plötzlich, wie ein Monster,

mit voller Gewalt zurück und zwar viel stärker, als wenn wir zuvor ehrlich mit ihm umgegangen wären. Aus diesem Grund möchte ich das Böse auf der Bühne feiern.«

The wronged heirs of York **Ein Stück, mit dem man spielen muss**

Meine erste Frage an Ostermeier war: »Warum hast du ein Stück ausgewählt, das so wahnsinnig schwierig zu spielen ist?« Er tat es, weil er einen Richard hat. Das mag sein, aber *Richard III.* bringt sowohl für eine:n Regisseur:in als auch für das Publikum enorm viele Probleme mit sich, die nach Lösungen verlangen.

Erstens ist das Stück ganz einfach zu lang. Ein amerikanischer Kritiker aus den 1920er-Jahren schrieb, dass sich »ein junger Mann nach Mitternacht wohl kaum noch für *Richard III.* interessiert«*. Erklärt das vielleicht auch die Anwesenheit der vielen Orangen verkaufenden Sexarbeiterinnen, die sich zu Shakespeares Zeiten während eines Fünf-Stunden-Stücks unter den *Groundlings*** im Globe-Theater herumtrieben? Ohne diese Art von Unterhaltung braucht das Stück nicht bloß Kürzungen, sondern muss regelrecht auf eine annehmbare Länge zurechtgestutzt werden. Ostermeiers Inszenierung wird übrigens unter drei Stunden bleiben, und niemand wird, soweit es dem Theater bekannt ist, Orangen verkaufen.

* »After midnight a young man's fancy turns to anything but Richard III.« Alan Dale, *New York American*, 8. März 1920. Zitiert in: John Scott Colley (1992), *Richard's Himself Again: A Stage History of Richard III*, London: Bloomsbury Academic, S. 3.

** *Groundlings* – stehende Besucher:innen im Innenhof des Globe Theatre (Anm. d. Red.).