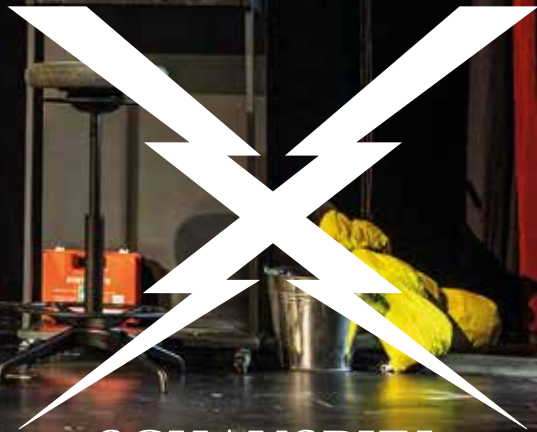


Spielzeit 2022/23

DER NACKTE WAHNSINN

von Michael Frayn



SCHAUSPIEL
HANNOVER

Morgen ist
Premiere, wir hatten
nur vierzehn Tage
zum Probieren, wir
wissen überhaupt
nicht, wo's langgeht,
aber mein Gott,
seien wir ehrlich,
wer weiß das schon.

DER NACKTE WAHNSINN

von Michael Frayn

in einer Übersetzung von Ursula Lyn

MICHELLE SCHMIDT, FRAU KALLAX

Miriam Maertens

UTZ KAPANADZE, IVAR JOHANSSON

Philippe Goos

PAULINE BOUTELEUX, BILLY

Viktoria Miknevich

JÖRG ACKERMANN, BENTE MALM / WUNDERKIND

Nils Rovira-Muñoz

LARA WOLLSCHLÄGER, IDA MALM

Florence Adjidome

RÜDIGER WOLFF, EINBRECHER

Max Koch

RETO FURRER, REGISSEUR

Nikolai Gemel

POPPY NORTON-GONZALEZ, REGIEASSISTENTIN

Hanna Eichel

LUDWIG VON LOHSE, INSPIZIENT

Hajo Tuschy

REGIE **Anne Lenk** BÜHNE **Judith Oswald** KOSTÜME **Sibylle Wallum** MUSIK **Carolina Bigge**

DRAMATURGIE **Nora Khuon** REGIEASSISTENZ **Seline Seidler** BÜHNENASSISTENZ **Vanessa Sgarra**

KOSTÜMASSISTENZ **Sarah Meischein, Lara Marie Kainz** DRAMATURGIEASSISTENZ **Vanessa Hartmann**

INSPIZIENZ **Silke Janssen** SOUFFLAGE **Annette Köhne-Fatty** REGIEHOSPITANZ **Mascha Damitz**

BÜHNENBILDHOSPITANZ **Mahshid Javadi** KOSTÜMHOSPITANZ **Debora Gräbeldinger**

THEATERMEISTER **Markus Fricke** KONSTRUKTION **Jasper Giesen** TON **Tobias Naumann, Schotte**

LICHT **Tiffany Wandel** REQUISITE **Constanze Hoffmann, Céline Polenda, Susanne Schmetz,**

Nasty Schmidt MASKE **Anorte Brillowski, Tanja Buddensiek, Judith Nowowiejski**

ANKLEIDEDIENST **Jenny Bach, Judith Engelke, Andrea Maixner, Patricia Renne**

AUSZUBILDENDER (VERANSTALTUNGSTECHNIK) **Konrad Weiß**

LEITUNG DER ABTEILUNGEN:

TECHNISCHE DIREKTION **Hanno Hüppe** WERKSTÄTTEN **Nils Hojer** TECHNIK SCHAUSPIELHAUS **Oliver Jentzen**

BELEUCHTUNG **Heiko Wachs** TON UND VIDEO **Lutz Findeisen** REQUISITE **Ute Stegen**

KOSTÜMDIREKTION **Andrea Meyer** MASKE **Guido Burghardt** MALSAAL **Thomas Möllmann**

TAPEZIERWERKSTATT **Matthias Wohlt** SCHLOSSEREI **Bernd Auras** TISCHLEREI **Andrea Franke**

MASCHINENTECHNIK **Dirk Scheibe**

AUFFÜHRUNGSRECHTE **Hartmann & Stauffacher**

AUFFÜHRUNGSDAUER **3 Stunden, eine Pause**

PREMIERE
28. DEZEMBER 2022, SCHAUSPIELHAUS

ZUM STÜCK

„Von hinten war es lustiger als von vorne“, äußerte Michael Frayn, als er von der Seitenbühne die Aufführung seines Stückes *Chinamen* sah. Inspiriert von diesem Erlebnis begann er, ein Stück über das Leben hinter der Bühne zu schreiben. Eine erste Fassung, ein Einakter mit dem Titel *Exits*, entstand 1977. Auf Anregung des Regisseurs Michael Codron wurde daraus schließlich *Der nackte Wahnsinn*. Dabei handelt es sich genau genommen um zwei Stücke: Einmal um die Komödie *Nackte Tatsachen* – in unserer Aufführung umbenannt in *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* – und um das Backstage-Drama, das sich rund um die Proben und Tour dieses Stückes entwickelt.

Den Auftakt bildet die Generalprobe. Es ist kurz nach Mitternacht. Die Nerven liegen blank. Texthänger, Türenklemmen, Requisitenchaos – Regisseur Reto Furrer und sein Ensemble sind verzweifelt. Nichts klappt, und noch nicht einmal der erste Akt ist fertig. Auf der Bühne geraten immer noch Sardinienteller, Kisten, Taschen, Auf- und Abgänge völlig durcheinander, und die Klärung der Frage, wie das Stück gelesen, die Figuren gespielt werden sollen und was das Ganze überhaupt soll, liegt in weiter Ferne. Und auch hinter der Bühne ist es nicht entspannter. Es tummeln sich existenzielle Krisen neben Befindlichkeiten, und Liebesverwirrungen neben unendlicher Nervosität vor dem morgigen Premiertag.

Mehr als den ersten Akt von *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* wird das Publikum nie zu sehen bekommen. Diesen aber in mehrfacher Ausführung: zuerst die chaotische Probe, dann eine der ersten Vorstellungen, die bereits

Symptome des Verfalls zeigt, und schließlich die völlig desolate Aufführung zum überfälligen Ende der Vorstellungsreihe, die mit der eigentlichen Inszenierung nur noch den Namen gemein hat. Auch wenn es in Anbetracht der Ansammlung sämtlicher Handicaps schier unmöglich scheint, dass *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* aufgeführt wird, gelingt es jedes Mal wie durch ein Wunder erneut. Das Wunder ist vielleicht nicht ganz so wunderbar, wenn man es genauer unter die Lupe nimmt und erkennt, dass, so verquer die Beziehungen der Akteur:innen verlaufen, so verzettelt und überfordert sie sind, sie alle vereint, dass sie gemeinsam mit letzter Kraft um das Gelingen des Abends kämpfen, als ginge es um Leben und Tod. Denn Aufgeben ist keine Option.

2022 geht *Der nackte Wahnsinn* in sein vierzigstes Bühnenjahr. Inzwischen wurde er in 35 Sprachen übersetzt und von Peter Bogdanovich mit Christopher Reeve und Michael Caine verfilmt. Michael Frayn hat etliche der Inszenierungen seines bekanntesten Werks gesehen und beschrieb nach einem Vorstellungsbuch, bei dem die Schauspieler:innen real und nicht als Figur mit Türen, Sardinientellern und Texten kämpften, eine charmante Koinzidenz: „Ich dachte, dass es dadurch viel komischer war, da es wirklich etwas bedeutete, als die Schauspieler alles durcheinanderbrachten. Ich denke, es liegt daran, dass wir alle Theater spielen und mit der Angst leben, dass wir vielleicht nicht so weitermachen können – die meiste Zeit natürlich unbewusst, aber manchmal passiert es – und die Leute brechen zusammen.“

ZWÖLF GOLDENE REGELN FÜR DIE ARBEIT MIT SCHAUSPIELERN

1. Übe dich in Geduld und denke langfristig.
2. Sei konsequent.
3. Mach dir keine Gedanken darüber, ob man dich mag.
4. Mach den Text zum Vermittler jeden Konflikts.
5. Gib nicht automatisch dem Schauspieler die Schuld, wenn etwas schief läuft.
6. Entschuldige dich immer, wenn du einen Fehler gemacht hast.
7. Benutze niemanden als Fußabtreter / Sündenbock (kicking stool).
8. Wälze nie Zeitdruck auf Schauspieler ab und verliere selbst keine Zeit.
9. Behalte im Auge, dass der Schauspieler beim Spielen immer an das Publikum denkt.
10. Ziehe klare Grenzen zwischen dem Schauspieler bei der Arbeit und dem Schauspieler als privater Person.
11. Vermeide Last-minute-Anweisungen.
12. Behalte die Nerven.

Katie Mitchell, Regisseurin

EIGENTLICH HASSE ICH TÜREN

Regisseurin Anne Lenk im Gespräch mit Dramaturgin Nora Khuon

Worum geht es im *Nackten Wahnsinn*?

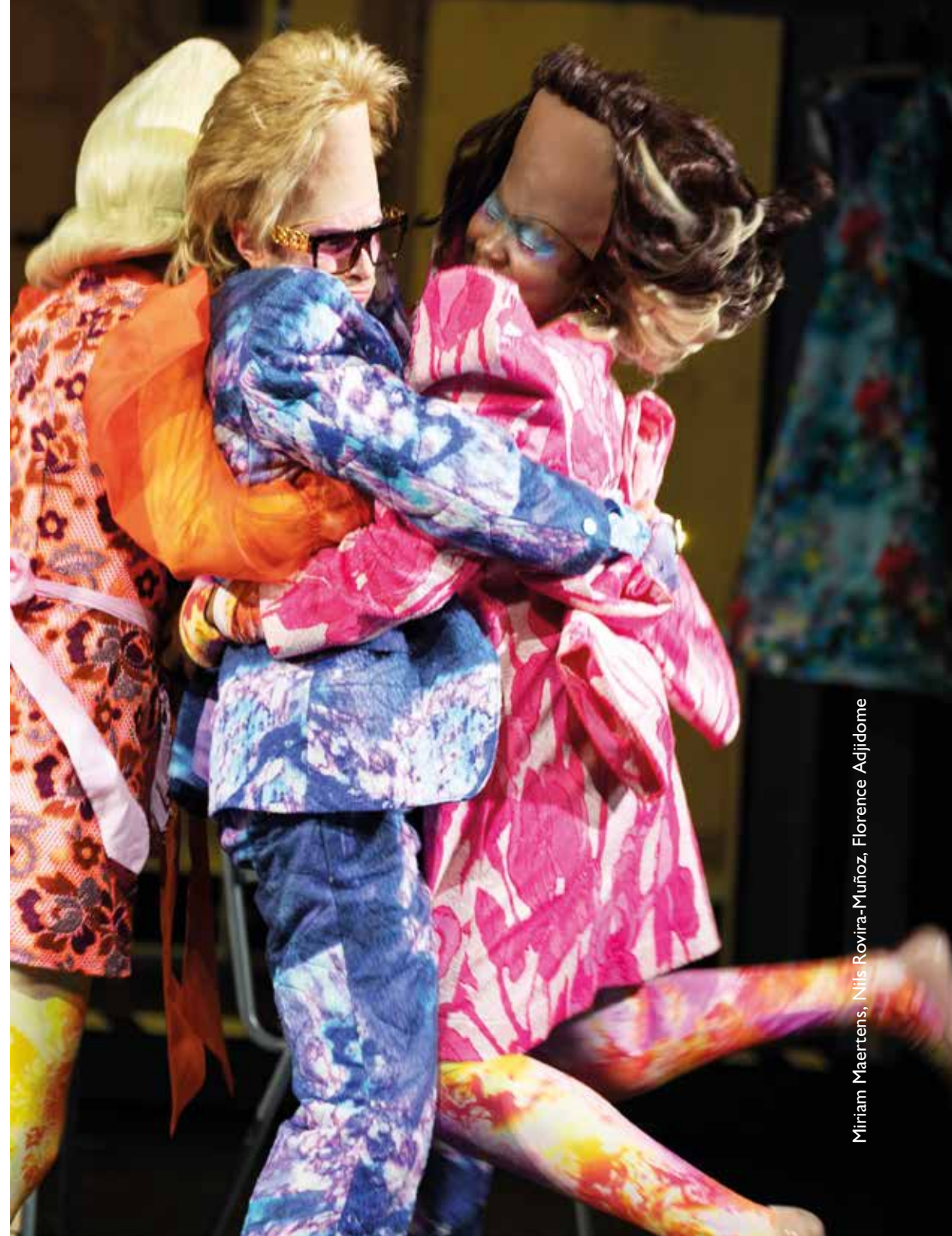
Anne Lenk Es geht um eine Theatertruppe, die ein Stück aufführen will. Das Stück ist eine Farce, es heißt *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt*, in dem sich einige Leute in einem eigentlich leeren Haus befinden, die dort nicht sein sollten. Ein Makler, der das Haus für ein Tête-à-Tête nutzen will, die Haushälterin, die heimlich einen Fernseh-nachmittag machen möchte, ein Einbrecher und dann die Eigentümer:innen, die nicht zu Hause sein dürfen, da sie ihren Wohnsitz aufgrund günstiger Steuern verlegt haben. Nun müssen sie ihre Anwesenheiten vor den jeweils anderen, von denen sie nicht wissen, wer sie sind, verheimlichen. Frau Kallax, die Haushälterin, weiß von allen, sie ist eine Art Verbindungsfigur. Bei dem Versteckspiel gibt es eine Unmenge von Türen zu benutzen und einige Requisiten, die zu Verwechslungen und Problemen führen. Dieses Szenario probt die Truppe im ersten Akt, im zweiten Akt spielen sie eine Vorstellung davon, und wir sehen, was währenddessen backstage passiert, und im dritten Akt sehen wir die Inszenierung nach einigen Aufführungen in einem desolaten Zustand des Ensembles, der Bühne und allem anderen.

Und worum geht es für dich, was ist der Kern dieser Unternehmung?

Der Kern ist, dass es ein bisschen wie Tag der offenen Tür am Theater ist. Man kann dabei sein, wie Theater entsteht und was dabei für die Leute, die beteiligt sind, auf dem Spiel steht. Für uns Theaterschaffende ist die Probenarbeit oft so, als ob man am offenen Herzen operiert, obwohl es eigentlich nur Theater ist. Mit dem *Nackten Wahnsinn* dürfen wir uns über uns selbst lustig machen, wie wir uns reinsteigern in Probleme, die eigentlich nicht wirklich weltbewegend sind, aber uns zutiefst existenziell erscheinen. Wir haben das Gefühl, mit einer Szene, die Welt verändern zu können, deswegen kämpfen wir so darum, wie sie gedacht, gesprochen, gefühlt, verstanden wird. Manchmal gelingt es auch und wir verändern wirklich etwas, bei den Menschen, die uns zuschauen. Wenn es diese Möglichkeit nicht gäbe, würde ich nicht Theater machen.

Der Nackte Wahnsinn ist eine große Komödie. Brauchen wir Komödie in Zeiten der Krise?

Uns allen stellt sich die Frage, ob es richtig ist, sich in der Krise zu amüsieren. Ich finde, genau in diesen Diskurs passt das Stück gut rein. Es hat etwas mit Menschen im Allgemei-



nen zu tun, zeigt sie in ihrer Not und ihrer Suche auf sehr komödiantische Weise. Gleichzeitig hat sich während der Coronapandemie das Theater selbst infrage gestellt, und wurde auch von außen angezweifelt. Ich habe gemerkt, dass außer uns selbst kaum jemand weiß, wie wir arbeiten und was auf dem Spiel steht. Daher ist speziell diese Komödie für mich gerade so passend.

Ich persönlich finde die Frage nach Genre gar nicht so ausschlaggebend, sondern eher die Frage danach, was sich vermittelt. Wenn die Beträge mich berühren und ich bewegt bin, dann hat sich das für mich gelohnt – egal ob Tragödie oder Komödie.

Michael Frayn hat mit dem Stück eine unglaublich präzise, perfekt funktionierende Maschine gebaut. Es gibt wenig Spielraum einzugreifen, ohne gleich das Ganze völlig durcheinanderzubringen. Im Vergleich zur Vorlage habt ihr aber dennoch ein paar Dinge angepasst. Was war das?

Man kann in der Struktur nicht viel verändern. Letzten Endes muss man sie bedienen, wie so häufig in Komödien oder in der Farce, die über Timing funktionieren, über Missverständnisse und Verschiebungen. Das ist auch nichts Schlimmes. Wir haben eher in der Setzung der Figuren und der Situation sanft interpretiert. Der Regisseur ist beispielsweise bei uns ein junger Mann, statt wie im Stück ein älterer und zynisch. Er steht am Anfang seiner Laufbahn und hofft, mit diesem *Finanzamt*-Stück für Aufsehen zu sorgen. Er hat genau die Themen, die, wie ich glaube, junge Regisseur:innen meist haben. Sie müssen sich von anderen absetzen, auffallen, anders sein. Das hat auch marktstrategische

Gründe. Man kann das auch an seiner Konzeption für *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* sehen. Für ihn stellt sich die Frage, ob sich hier eine Karriere begründet oder er sich nicht durchsetzt und einen anderen Job machen muss. Sein Anliegen ist groß: Wenn man mit dem Theater anfängt, hat man meistens nicht so viele Chancen. Es muss gelingen.

Dann habt ihr bestimmte zeitbasierte Themen aktualisiert. Das Stück ist ja vierzig Jahre alt.

Genau. Stattdessen haben wir es mehr in die Groteske getrieben und versucht, anderen Umgang mit dem inhärenten Sexismus zu finden. Zum Beispiel hat unsere Regieassistentin mehr Ahnung und mehr Selbstbewusstsein als im Original. Sie hat Ideen und Lösungen, wo die anderen, vor allem Reto, straucheln. Wir wollten uns außerdem vom britischen Boulevard- und Provinztheater wegbewegen. Wir hatten keine Lust, uns darüber lustig zu machen. Stattdessen wollten wir die Situation näher an uns heranholen und haben das Ganze in eine junge ambitionierte Truppe hineinverlegt, die versucht, jenseits der Stadttheaterstruktur Stadttheater zu machen, die Fördermittel generieren muss und mit der Arbeit dann auf Tournee geht. Wir haben das Stück außerdem ins Skandinavische verlegt. Es bleibt offen, ob Schweden oder Dänemark – einerseits kommt Helsingör vor, andererseits gibt es eine große Ikea-Affinität. Aber im Grunde haben nicht wir Skandinavien hinzugefügt, sondern der von uns so interpretierte Regisseur Reto. Es ist ja seine Fassung, seine Bühne, seine Musik, die wir dort sehen. Wir fanden diesen Hygge-Hype ganz gut mit abzubilden und mit ihm zu



Viktorija Miknevich, Philippe Goos, Miriam Maertens

verknüpfen. Sein Bühnenbild ist recycelt. Es ist funktional und hat vielleicht nicht so viele dekorative Elemente. Es ist dabei konzeptionell gedacht, wie auch seine Kostüme. Diese sind aufwendiger und etwas grotesker. Das ist dann zeitgemäß – Regiekonzepte, die man aktuell kennt. So sehr man das moderne, zeitgenössische Theater auch schätzt, man sollte sich genauso darüber amüsieren können.

Und macht das Spaß, auf sich selbst zu blicken? Du inszenierst ja nicht nur Schauspielende, sondern auch einen Regisseur – also einen Schauspieler, der einen Regisseur spielt. Ist das anders für dich, als wenn du zum Beispiel einen Bankdirektor inszenieren würdest?

Ich finde schon. Ich schöpfe immer viel aus Lebenserfahrungen oder Dingen, die ich spannend finde. Hier ist es herrlich. So konkret konnte ich meine Erfahrungen selten anwenden. Ich habe viel ins Ensemble gepackt aus Erlebnissen und Beobachtungen, die ich hatte. Seien es jetzt Wutausbrüche oder Liebschaften des Ensembles. Interessanterweise kommt mir der Regisseur über die Dauer der Proben immer näher.

Er versucht sehr viel und ist dabei manches Mal überfordert.

Ja. Aber er glaubt an das, was er tut. Wir glauben am Theater alle sehr daran, dass das, was wir tun, sinnvoll ist, und dann bezweifeln wir es wieder, werden aber von der Gruppe zurückgeholt. Ganz viel funktioniert über diese Gruppe. Das ist das Faszinierende. Die Menschen, die am Theater arbeiten oder zumindest die, die es lange durchhalten, haben meistens die große Fähigkeit, sich in Gruppen einfügen

zu können. Es ist Teamarbeit. Dieses Team versucht auch unser Regisseur entstehen zu lassen. Das finde ich wichtig. Vielleicht begreift man als Zuschauer:in nicht immer, wie viel Kampf, wie viel Scham, wie viel Suche hinter uns liegt, bis wir zu dem Punkt der Aufführung kommen. Dieser Prozess liegt unter den Konflikten, die die Figuren ausfechten: Das Ensemble kämpft um seine Würde, um vor dem Publikum bestehen zu können.

Ich finde es übrigens auch gut, einmal davon zu erzählen, dass das, was wir da machen, wirklich Arbeit ist. Es gibt ja auch Leute, die immer wieder fragen: „Und was macht ihr am Theater tagsüber, ihr spielt ja nur abends?“ Wir proben jetzt seit fünf Wochen, haben noch drei vor uns, es macht Spaß und es ist Knochenarbeit.

Empfindest du einen Unterschied in deiner Probenarbeit zum sonstigen Proben durch diese fordernde innere Mechanik?

Ja, denn jedes Requisit wird zu einem wirklichen Spielpartner. Sonst habe ich häufig kaum Requisiten; man sucht sich drei Sachen aus, die man interessant findet und bei denen ich das Gefühl habe, dass wir sie brauchen. Es geht darum, wie die Türen schnell genug auf- und zugehen, wie jemand die Treppe runterstürzen kann, dass Schnürsenkel zusammengebunden werden können, wie eine Zeitung so fallen kann, dass sie exakt in vier Teile zerfällt – es ist wirklich der Wahnsinn, aber am Ende wird es wohl funktionieren. Ich kenne das so nicht. Diese Notwendigkeiten stellen sich sonst selten. Gerade bei mir, ich arbeite sonst nicht viel mit Möbeln und Türen – eigentlich hasse ich Türen!

Hast du schon einen Lieblingsmoment im Stück?

Wenn im zweiten Akt einen Moment lang nichts passiert! Gerade sind noch hundert Leute rumgehüpft, und dann ist plötzlich für einen Moment Ruhe: Zwei Figuren auf der Hinterbühne suchen ein Kostüm, das weg ist. Das finde ich rhythmisch genau richtig.

Im Nackten Wahnsinn ist der Verzweiflungsgrad der Figuren so hoch, dass – wie du sagst – Farce und Grotteske zusammenkommen und hoffentlich zu einer Befreiung im Lachen führen. So gleite ich als Zuschauerin vielleicht nicht nur in die Verzweiflung oder in die Hoffnungslosigkeit hinein, sondern habe einen anderen Umgang damit.

Hoffnungslosigkeit ist etwas, das ich in Tragödien immer wieder finde. Ich habe aber gar keine Lust, schon wieder zu erzählen, wie schlecht das Patriarchat ist und dass es keine Rettung gibt. Ich werde natürlich nicht müde, von der Schlechtigkeit des Patriarchats zu erzählen, aber ich möchte eine Alternative dazu aufzeigen. Ich finde es spannend, als Publikum etwas beizuwohnen, was ich auch entdecken oder erkennen kann, das raffiniert und komplex ist. Und genauso kann man auch sagen, dass es manchmal unmoralisch ist, gewisses Leid darzustellen, wenn es in der Realität greifbar und nah ist. Zum Beispiel möchte ich nicht versuchen, authentisch die Leiden eines Kriegs auf die Bühne zu bringen. Da gibt es, glaube ich, andere Wege zu fragen, wie es entsteht und wo die Wurzeln dessen liegen. So etwas kann interessant sein. Oder man zeigt die Geschichte einer einzelnen Person, die dem ausgesetzt ist. Bei solchen Themen muss ich mich

fragen, was maße ich mir an zu erzählen, und kann ich das?

Du hast *Iphigenie* hier in Hannover gemacht, eine Geschichte, in der es um Krieg geht, aber letztlich auch um Familie, wie diese sich in der Extremsituation des Krieges und der Belagerung verhält und was mit Liebe in diesem Kontext passiert. In Hannover hast du *Iphigenie in Aulis* und *auf Tauris* gemacht, den *Eingebildeten Kranken* und den *Nackten Wahnsinn* – wo zieht es dich jetzt hin?

Griechenland interessiert mich schon sehr. Die Wurzeln der Geschichten zumindest der westlichen Erzähltradition, denen wir uns teilweise immer noch widmen, finde ich wahnsinnig spannend. Aber auch da merkt man manchmal, dass es sehr düster oder eingelegig bleibt. Darin dann das Heutige aufzuspüren, finde ich interessant. Natürlich nicht in irgendwelchen flachen Übersetzungen, sondern wirklich darin, wie wir handeln und denken. Bei der Frage der Gewalt ist das sicher am herausforderndsten. Ich muss dazwischen immer spüren, warum eine Figur eigentlich gewalttätig wird, was diese Figur erlitten hat. Vieles muss man überdenken oder bearbeiten. Aber sich dadurch auch mit unserer Geschichte zu befassen, finde ich total wichtig, da sich die Realität nur sehr langsam weiterentwickelt oder verändert.

Das stimmt, aber sie entwickelt sich! Ich danke dir für das Gespräch.



Viktoria Miknevich, Hajo Tuschy, Max Koch, Florence Adjidome, Nils Rovira-Muñoz, Philippe Goos, Miriam Maertens, Nijolai Gemel

DER REALE WAHNSINN

Erlebnisse von Ensemble und Mitarbeitenden

In einer Vorstellung von *Platonowa* ist mir vom einen zum anderen Knie mit einem lauten Krachen die Hose gerissen, und ich stand quasi in Unterhosen da. Meine Kollegin hat es sofort gesehen, das Publikum gar nicht unbedingt, weil ich versucht habe, mich seitlich hinzustellen. Sie hat aber einen Lachkrampf bekommen und sich überhaupt nicht mehr eingekriegt. Das Publikum hat dann auch angefangen mitzulachen, und ich wusste nicht, ob sie wegen ihr lachen oder weil sie inzwischen bemerkt hatten, was mir passiert war. Ich habe dann versucht, mich möglichst unbemerkt vom Publikum wegzuspielen, was bei meiner Kollegin zu immer mehr Lachen führte. Ich musste dann auch irgendwann lachen und habe versucht, ihr ein Zeichen zu geben, dass ich jetzt abgehe, die Hose tausche und ob sie meinen Text mit übernimmt oder zumindest die Situation überspielt. Ich bin wie ein Irrer in die Garderobe gerannt, aber da gab es keine zweite Hose. Es war eine wirkliche Katastrophe. Also bin ich zur

Ankleiderin, habe mich ausgezogen und stand da in Unterhosen, und sie hat den Riss für mich in Windeseile zusammengenäht. Sie war wirklich der Wahnsinn. Das kann man sich gar nicht vorstellen. Über die Mithöranlage haben wir verfolgt, wie meine Kollegin meine Sätze gesprochen hat und noch so einiges mehr. Ich bin dann wieder runter und habe gerade noch die letzten Sätze mitgenommen. Ich habe selten so geschwitzt.

In *Minna von Barnhelm* gibt es eine Figur, Riccaut de la Marlinière, die nur eine Szene hat, aber diese ist wichtig und unverzichtbar für den Fortgang der Handlung. Eine Kollegin erzählte mir folgendes Erlebnis hierzu: Kurz vor dem Auftritt war der Kollege, der Riccaut spielte, hinter der Bühne zusammengebrochen. Was nun? Der Intendant war alarmiert. Sollte man die Vorstellung abbrechen? Sollte die Regieassistentin stattdessen rausgehen und den Text lesen? Bis dem Intendanten einfiel, dass er bis zu diesem Moment

in der Kantine mit einem Kollegen zusammengesessen hatte, der die gleiche Rolle, in einer vollkommen anderen Inszenierung in Berlin gespielt hatte. Also runter in die Kantine: Der Kollege war sofort einverstanden, zu übernehmen, zog sich rasch Teile des Kostüms an und trat auf. Die Kollegin, die Minna spielte, hatte von all dem nichts mitbekommen, sah aber plötzlich, dass nicht ihr Kollege auftrat, sondern ein völlig anderer. Der Schreck war ihr ins Gesicht gezeichnet, und gleichzeitig war sie sich nicht sicher, ob es sich nur um einen Scherz ihrer Kollegen handelte. Unter der Szene wollte der neue Riccaut Minna zu verstehen geben, dass alles in Ordnung sei und dass es dem eigentlichen Riccaut halbwegs gut ginge, was sie wiederum als Spielesinfall missinterpretierte und versuchte, darauf spielerisch zu reagieren. Gleichzeitig saß oben im Büro die Dramaturgin des Abends, die ebenfalls nichts mitbekommen hatte, neben der Mithöranlage und vernahm eine andere Stimme. Panisch rannte auch sie zur Bühne. Der Original-Riccaut war inzwischen wieder auf den Beinen und klärte sie auf. Nach 15 Minuten war alles vorbei, und eine große Erleichterung machte sich unter den Beteiligten breit!

In einer Inszenierung von *Macbeth* sollte am Ende Macduff Macbeth erschießen. Weil er aber zu nah am Kollegen stand und es daher gefährlich gewesen wäre, wenn er abgefeuert hätte, sollte dieser nur die Waffe auf ihn richten, und hinter der Bühne sollte ein Requisiteur die Waffe auf ein Zeichen hin abfeuern. Wenn dann der Schuss gefallen wäre, sollte durch ein kleines Loch an der Wand, an die Macbeth gelehnt war, Blut tropfen, damit es

möglichst echt aussähe. Soweit der Plan. Oft geprobt, passierte am Premierenabend Folgendes: Macduff zielte, doch es kam kein Schuss. Er blickte auf seine Waffe, schüttelte sie, richtete sie nochmal auf Macbeth, aber nichts passierte. Macbeth schaute panischer als je zuvor. Macduff sagte daraufhin. „Ich bring’ dich um!“, warf sich auf ihn und versuchte ihn zu erwürgen. Sie rangelten über den Boden, als plötzlich ein Schuss fiel und aus der Wand in hohem Bogen Blut schoss. Ich saß im Publikum und war hin- und hergerissen zwischen Scham, Mitleid und Amusement. Die Kollegen nahmen es aber relativ gelassen.

Ich möchte nach der Probe die Garderobe ausräumen, öffne die Tür, und einer der Schauspieler sitzt da ganz still in seinem Kostüm und starrt nur die Wand an. Er bemerkt mich nicht. Ich will mich auch nicht bemerkbar machen, stattdessen drehe ich mich um und schleiche wieder raus.

Ich spiele *Candy Star*, eine Prostituierte. Sie soll in der Männerpsychiatrie für gute Stimmung sorgen. Ausgehungert nach Lebensfreude, ergreift Billy Bibbit – ein damals noch rüstiger Kollege – die Gelegenheit und schwingt spontan das Tanzbein. Im echten Leben hatte er mindestens Gold Star. Er wirbelt mich hin und her und schnell über seine Schultern: Ich fliege durch die Luft, wir wirbeln und drehen. Ich rückwärts, er vorwärts. An den Kollegen vorbei tanzt er mit mir vor bis zur Rampe. Tanzt weiter über die Kante, wir tanzen im Flug und fallen hinunter – meinen Kopf in seiner Armbeuge, bricht er sich seinen Ellbogen und den Zeh der Souffleuse.



Florence Adjidome, Miriam Maertens, Max Koch, Nikolai Gemel, Hajo Tuschy

Bei den Proben zu *Der nackte Wahnsinn* gab es mehrere Situationen, wo sich die Regieanweisungen aus dem Stück und Korrekturen der Regieassistentin, die reinggerufen werden mussten, überschritten haben. Es riefen also meistens mehrere Personen gleichzeitig: „Sardinen!“ und „Falsche Tür!“ Und eine Spielerin meinte dann: „Ich habe mal eine Frage, also wirklich und nicht im Stück, also wirklich eine echt gemeinte Frage ... was soll ich jetzt machen? Also wirklich?“ Es herrschte immer wieder absolute Verwirrung! Es war wie im Stück.

Bei der letzten Vorstellung von *Mickybo und ich* haben mein Kollege und ich uns überlegt, dass wir die Rollen tauschen, weil wir es bestimmt schon fünfzig Mal gespielt hatten und dachten, wir wüssten alles, was der andere spielt. Schon beim ersten Auftritt wurde klar, dass das nicht der Fall war. Wir standen beide da und merkten, dass wir nichts wussten, und uns stand der Schweiß auf der Stirn. Wir spielten dabei auch noch mehrere Figuren, was es wieder erschwerte. Als wir das erste Mal in die beiden anderen Jungsrollen springen sollten und wir schon die Panik im Blick des anderen aufblitzen sahen, kamen zwei Techniker im Kostüm raus, in Absprache mit der Regisseurin, und spielten vollkommen ohne Probleme diese beiden Rollen, soufflierten uns auch noch unsere Texte und haben uns gezeigt, wie es gehen könnte. Wir brechen vor Lachen zusammen und bringen es irgendwie zu einem Ende. Das war echt 'ne schöne Geschichte. Die beiden hatten es ja auch fünfzig Mal gesehen und gehört.

In meiner Geldbörse bei *Vermächtnis* muss eine Visitenkarte sein; nur weil mein Kollege

diese findet, findet er dann auch mich. Es ist also ein Requisit, das elementar für den Fortgang der Handlung ist.

Wir spielen die Szene. Ich ziehe die Geldbörse heraus und merke, dass sich diese Visitenkarte nicht darin befindet und bin hin- und hergerissen, was ich jetzt mache. Schau mir Kollegen an, der weiterspielt, und ich denke nach, wie ich dieses Problem lösen werde. Aber mir fällt nichts ein. Ich habe nichts dabei. Mir geht irre viel durch meinen Kopf. Es hat gerattert und gerattert. Ich wusste auch nicht, wie ich das dem Kollegen vermitteln sollte, denn er hat ja die Erwartung, dass ich ihm jetzt diese Visitenkarte zustecke, die er mir in einer späteren Szene wiedergeben kann, um mir zu zeigen, dass er mich deswegen gefunden hat. Ich habe dann Folgendes gemacht. Ich habe einen Geldschein genommen und in die Höhe gehalten und behauptet, dass ich auf diesen Geldschein meine Adresse und Telefonnummer draufgeschrieben hätte. Es war in der Situation sogar ziemlich toll, weil es für meine Figur und die Situation gut gepasst hat und sogar noch etwas hinzugegeben hat. Es war am Ende dann alles gut, aber nichtsdestotrotz war der Moment selbst unglaublich fordernd. Die Realität brach über uns herein, ich musste derart kämpfen und es hat mich sehr unter Druck gesetzt, aber es war dennoch ein Erlebnis.

Wir hatten auf der großen Bühne ein Wasch-becken mit funktionierendem Wasseranschluss. In der Pause kamen dann die Kollegen der Technik zu mir und sagten: „Wir haben da 'nen Wasserrohrbruch, gib es mal an alle weiter, da hinten steht jetzt das Wasser.“ Alle haben drauf aufgepasst, alle waren vor-

sichtig, und bis zum Schlussapplaus passierte gar nichts. Ich renne das zweite Mal zum Verbeugen und habe das Wasser vergessen. Mein Kollege stand an der Seite und hat gefilmt, allerdings die Videospur schon ausgeschaltet, nur der Ton lief noch mit. Er erzählte, als ich ausrutschte, sei ich für einen Moment wie eine Comicfigur in der Luft gelegen und dann aufgeklatscht. Der Applaus ging derweil über von einem Klatschen in ein „Hoh“ und, als ich wieder aufstand, sehr langsam wieder los. Es war ein Riesenschock. Und diesen Applaus, den gibt es jetzt als Audiomitschnitt.

Ich sitze als Assistentin in der Probe hinter der Regie. Auf einmal kriege ich eine SMS, wo ich denn sei. Ich schreibe zurück, dass ich da sei, und die Regie dreht sich sehr langsam um. Schaut mich an, ohne etwas zu sagen, und dreht sich ebenso langsam wieder weg.

Wir hatten *Der kaukasische Kreidekreis* bestimmt schon zwanzigmal gespielt, bevor wir damit auf Gastspiel fuhren. Alles schien safe, und trotzdem gab es eine leichte Nervosität, weil wir an einem großen, berühmten Haus gastierten. Der Abend eröffnete musikalisch. Der Musiker fuhr in einem kleinen Tuk-Tuk einmal quer über die Bühne, parkte und es ging los. In diesem Fall war es aber anders. Der Kollege fuhr los und weiter und weiter und bremste nicht. Er fuhr, nachdem er die 20 Meter aus der Bühnentiefe hinter sich gelassen hatte, einfach direkt in die Proszeniums-Loge hinein und stürzte ab. Es konnte nichts passieren. Es war nicht tief. Aber es sah unglaublich absurd aus. Alles schrie. Der Schauspieler, der den Sänger spielte, versuchte die Situation zu überspielen, indem er weiter

sang und sich bemühte, das Gefährt samt Kollegen rauszuhebeln. Es war schrecklich. Niemand sprach über die folgenden drei Stunden: Alle redeten nur über den Absturz, den sich wirklich keiner erklären konnte.

Beim Applaus von *Medea* kam das ganze Ensemble samt zweier Kinder, die Teil der Inszenierung gewesen waren, aus der Tiefe des Raumes nach vorne gerannt, um sich zu verbeugen. In der Mitte war ein Loch mit einer Leiter, das eine Auftrittsmöglichkeit war und für den Applaus immer mit einer Platte abgedeckt wurde. An einem Abend wurde vergessen, dieses Loch zu verschließen. Alle rannten nach vorne, und auf halbem Weg fiel eines der Kinder metertief auf die Unterbühne. Der Applaus erstarb. Es war eine Stille wie selten, bis von unten jemand rief, dass alles okay sei. Unten war Folgendes passiert: Ein Techniker lief, just als das Kind fiel, durch die Unterbühne und stoppte den Sturz des Kindes ab, das sich wie durch ein Wunder nichts getan hatte. Als beide oben waren, brandete ein enormer Applaus los. Die Erleichterung war riesig.

DER SCHAUSPIELER

Wie Sie sich denken können, verwundert es mich immer ein bisschen, wenn ich höre, dass Schauspieler als hirnlose Hysteriker bezeichnet werden. Ich weiß nicht, wo dieser Mythos herkommt, er entspricht jedenfalls nicht meiner eigenen Erfahrung. Ich habe Schauspieler immer als sehr ernsthafte Menschen kennengelernt. Natürlich sind wir alle wahnsinnig unsicher, und versuchen das zu kompensieren, aber im Grunde sind wir eine sehr nachdenkliche Spezies.

Unser Beruf besteht darin, dass wir Stunden damit verbringen, das Leben zu beobachten, damit wir es auf der Bühne so wiedergeben können, dass absolut jeder im Publikum anschließend sagt: „Verdammt! So ist es! Das ist die Wahrheit. Dafür gehe ich ins Theater: kathartisch, aufregend, primitiv, veredelnd. Ich sollte unbedingt eine Karte für das nächste

Stück in diesem Theater kaufen, und ich sollte mehr als zufrieden damit sein, falls es auch nur *halb* so gut ist wie dieses hier.“ Hoffentlich sagen sie dann auch etwas Nettes über unsere eigene Leistung, aber wenn sie es nicht mögen und nicht wiederkommen, haben wir versagt. Für einen Schauspieler ist ein Sitz ohne einen Hintern gewissermaßen ein Trauerfall. Wir sterben dann selbst ein bisschen und trauern, wie nur Schauspieler es können. Natürlich sind wir schon bald wieder still, so dass wir die ganze Sache schnell vergessen. Das Wichtigste ist, einfach mit der nächsten Szene, dem nächsten Stück oder mit was auch immer weiterzumachen. Es spielt keine Rolle, solange wir nur aufstehen, nach draußen gehen und es verdammt noch mal einfach tun. Der Schauspieler muss wissen, *wie* es ist, alles zu sein, vom Imperator bis zum betagten

Passanten, er muss *wissen*, wie sich der müde Schüler fühlt, wenn der Wecker losgeht, er muss wissen, wie sich der *Wecker* fühlt, er muss den Schmerz der Karotte auf dem Hackbrett *durchleben*, oder wie sollte er sonst die Wahrheit erzählen können? Die Wahrheit ist *das* Allerwichtigste.

Es geht nicht einfach nur darum, Text auswendig zu lernen und zu sprechen. Der Schauspieler muss die *Wahrheit finden*, sie suchen, sie wie ein Hetzhund wittern und sie Meter um Meter verfolgen, bis er sie in die Enge getrieben und bezwungen hat, zu seinem Glück. Nehmen Sie eine Zeile wie diese:

„Mein lieber Algy, Ich dachte, Sie wären unten in Shropshire. Wie herrlich, Sie stattdessen hier oben zu finden.“

Wie fühlt es sich an, einen Freund namens Algy zu haben? Fragen Sie herum. Noch besser, blättern Sie im Telefonbuch und *finden* jemanden, der Algy heißt. Lernen Sie ihn kennen. Freunden Sie sich mit ihm an. *Geben* Sie nach Shropshire. Finden Sie heraus, warum es so herrlich ist, nicht dort zu sein. *Leben Sie die Zeile*. Die Zuschauer haben nicht bezahlt, um Leute in netten Kostümen herumlaufen zu sehen, die amüsante Dinge sagen, sie wollen Leben, sie wollen DIE WAHRHEIT.

Es wird sich zeigen, dass der Schauspieler unentwegt sucht, fragt, eifert, wie ein arbeitswütiger Trojaner, der schuftet, um die Wahrheit in all ihrer schmuddeligen, blutbefleckten, großartigen Stärke aufzudecken und zu zeigen.

Ich bin regelmäßig verärgert, wenn ich von der bizarren Theorie höre, Schauspieler seien unehrlich, es käme vor, dass sie ‚das eine

sagen und das andere meinen‘. Aus tiefem Respekt und der Liebe, die ich für Sie, lieber Leser, empfinde, fordere ich Sie auf, dieser Lüge gegenüber misstrauisch zu sein. Tatsächlich sind Schauspieler die ehrlichste Gruppe innerhalb der Gesellschaft.

Es sind die anderen, die unfähig sind, die Wahrheit auszusprechen. Leitung, Regie, Marketing, Verleger. Man selbst *ist* immer bereit, Dinge zu besprechen, doch man wird im Dunkeln gehalten. Die Schauspieler sind immer die Letzten, die etwas erfahren. Was mich erbittert, ist, dass Schauspieler hysterische Idioten sind, denen man nichts erzählen muss. Ich möchte an dieser Stelle im Namen meines Berufsstandes etwas zu Protokoll geben, und ich werde es in Großbuchstaben schreiben, weil ich es für sehr wichtig halte: VERZEIHEN SIE MIR. WIR HABEN GEHIRNE. WIR SIND KEINE ROBOTER, WIR SIND MENSCHEN. WIR HABEN GEFÜHLE. WENN IHR UNS STECHT, BLUTEN WIR NICHT? WENN IHR UNS TRETET UND DRECK IN UNSER GESICHT REIBT, FÜHLEN WIR DEN SCHMERZ EBENSO SEHR WIE JEDERANDERE, VIELLEICHT SOGAR NOCH MEHR. ES TUT MIR LEID, WENN ICH EINGESCHNAPPT KLINGE, ABER ES IST EINFACH SO *UNFAIR*.

Nicholas Craig

DER GANZ NORMALE WAHNSINN

Fragen zur Arbeit im und am Theater, gestellt an:
das fiktive Team: Reto Furrer (Nikolai Gemel), Ludwig von Lohse
(Hajo Tuschy), Poppy Norton-Gonzalez (Hanna Eichel)
und das reale Team:
Silke Janssen (Inspizientin) und Seline Seidler (Regieassistentin)

Reto, warum hast du dich dazu entschieden, *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* zu inszenieren? Was bedeutet das Stück für dich?
Reto Furrer (Regisseur von *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt*) Zunächst war es mir ein Anliegen, in diesen turbulenten Zeiten einen relevanten Stoff zu finden. Dieses Problemstück hat mich sofort angesprochen. Die Autorin und mich verbindet eine jahrelange (Arbeits-)Beziehung. Die Inszenierung von *Finanzamt* erscheint mir als logische Konsequenz dieser Synergie. Als ich dann gehört habe, dass das Stück gegenwärtige Probleme anspricht (Gasrechnung, Klimawandel, Überfischung der Meere, Steuerflucht, Arm-Reich-Schere, Quiet Quitting, Generationenkonflikt, Panama Papers uvm.), habe ich sofort zugesagt.

Das Stück bedeutet mir natürlich viel, da ich mich sowohl mit den handelnden Personen als auch mit den verhandelten Problemen als junger, angehender Regisseur gut identifizieren kann. Verpackt in einen scheinbar harmlosen Ablauf in einem Wochenendhaus stellen sich erst nach und nach die großen Fragen unseres Daseins: Woher komme ich? Wohin gehe ich? Und letzten Endes auch die große „Ikea-Frage“: Ist Ikea – und damit verbunden die baugleiche Wohnlandschaft im Bällebad unserer Gefühle – noch ein Erzeugnis des Menschen, oder sind wir vielmehr bereits ein Produkt von Ikea? In unseren sich wiederholenden Mechanismen, unserer Unfähigkeit, für die eigenen Probleme praktische Lösungen zu finden; haben wir uns doch schon lange bei der Retourkasse von Ikea abgegeben.

Wenn das Finanzamt zweimal klingelt vermittelt für mich auch das: Die Ablenkung von den eigenen Problemen, anstelle derer man lieber ein Kallax-Regal installiert. Eines, das dem anderen gleicht; zum Verwechseln ähnlich.

Was ist für dich die größte Herausforderung an *Der nackte Wahnsinn* / *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt*?

Poppy Norton-Gonzalez (Regieassistentin von *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt*)
Sardinen probieren.

Seline Seidler (Regieassistentin von *Der nackte Wahnsinn*) Die Hand-Augen-Hirn-Koordination.
RF (Regisseur von *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt*) Wie bei einer Herz-OP handelt es sich um einen Drahtseilakt. Dieser erfordert Ausdauer, Konzentration, Mut und Talent. Die größte Herausforderung besteht darin, nicht die Nerven zu verlieren und trotzdem einen Wahnsinn zuzulassen. Im Grunde baut man ein Kallax-Regal von Ikea ohne Bauanleitung zusammen.

Silke Janssen (Inspizientin von *Der nackte Wahnsinn*) Ich glaube, für mich wird die größte Herausforderung sein, auf der Seitenbühne nicht laut loszulachen, wenn etwas mal nicht so klappt wie geplant. Ich habe das Gefühl, dass es bei diesem Stück zu sehr vielen lustigen Momenten kommen wird – gewollt, aber auch ungewollt.

Ludwig von Lohse (Inspizient von *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt*) Für mich besteht der Reiz dieser, wie vielleicht aller Komödien, zuallererst in gezielter Koordination (hoffentlich) virtuoser Mittel. Sowohl spielerisch als auch – und da komme ich ins Spiel – technisch. Jeder Lichtcue, jeder Ton- und Musikeinsatz muss perfekt sitzen und im großen

Räderwerk dieses tollen und witzigen, aber nie flachen Abends seine Position einnehmen. Ein Licht, das zu spät abdunkelt, schafft es nicht mehr, die Situation zu tragen; ein Telefonklingeln, das zu früh stoppt, nimmt der Situation die Plausibilität und sofort auch die Komik. Das bringt mich ins Rotieren, ja, fordert mich heraus, aber lässt mich selbst im Gelingen dann auch mitfliegen.

Wie schaffst du es, die vielen Vorgänge auf und hinter der Bühne zusammenzuhalten?

LvL Antizipieren! Das ist das Zauberwort. Vor den Ball kommen. Immer schon wissen, was als Übernächstes kommen wird und wie, was von welchen Faktoren beeinflusst wird.
RF Zunächst steht hinter jedem großen Regisseur meist auch ein:e große:r Regieassistent:in. In unserem Fall ist das die wunderbare Poppy Gonzalez-Norton (bzw. Norton-Gonzalez). Und sie steht weniger hinter als vielmehr neben mir; während ich oft neben der Spur stehe. Daher ist sie für mich eine große Stütze. Theater ist immer Teamarbeit. Der große Regiekult der unantastbaren Namen gehört der Vergangenheit an. Das musste ich selbst schmerzhaft lernen, als ich einem bekannten Regisseur assistierte, der sich auf der Probe mit einem seiner Schauspieler prügelte, dabei kam es auch zu Faustschlägen. Im Theater arbeiten noch Menschen mit Menschen; das braucht eben Takt und Fingerspitzengefühl. Neben Poppy bin ich besonders stolz auf mein Schauspielensemble, welches den ganzen Zirkus mit mir gemeinsam durchmacht. Auch wenn mir immer der Mut und die Begabung gefehlt haben, selbst auf die Bühne zu treten, muss ich zugeben, dass ich die Schauspielerei für die größte aller Künste

halte. Während der Musiker sein Instrument bespielt oder eine Malerin einer Leinwand Leben einhaucht, ist ein:e Schauspieler:in am Ende immer selbst das Kunstwerk. Ich bin sehr dankbar, mit so inspirierenden Kunstwerken arbeiten zu dürfen.

SJ Als Inspizientin musst du immer sehr konzentriert und fokussiert sein. Das ist das A und O. Aber man darf auch den Humor nicht verlieren. Das Wichtigste ist aber, immer so zu tun, als hätte man alles im Griff, auch wenn es vielleicht in dem ein oder anderen Moment nicht so sein sollte.

SS Mithilfe eines drei Kilo schweren Regiebuchs, einem breiten Farbspektrum an Textmarkern, gutem Gedächtnis, viel Kaffee und Zigaretten.

Wie ist es, mit so vielen unterschiedlichen Schauspieler:innenpersönlichkeiten zusammenzuarbeiten?

SJ Schön! Mit der Zeit gewöhnt man sich an alles und alle. Ich habe gelernt, nicht immer alles zu ernst zu nehmen. Es gibt Kolleg:innen, die sind während der Vorstellung ganz anders als davor oder danach. Vermutlich, weil sie dann konzentrierter sind oder vielleicht tief in der Rolle. Und es gibt Kolleg:innen, die sind immer gleich drauf, und man hält nach dem Abgang noch ein kleines Schwätzchen am Pult. Das ist schön. Und irgendwann weiß man eben, mit wem man schwätzt und wenn man lieber in seiner Konzentration lässt.

RF Ich bin froh, dass ich solch unterschiedlichen Menschen begegnen darf. In den Konflikten, die wir in inhaltlichen Dingen auf der Probe ausführen, gelangen wir an Orte, die uns zuvor verborgen schienen. Das Neue,

zuvor Unbekannte entsteht nur durch den Konflikt, der im Nachgang auch mal eine neue Haltung, Erkenntnis etc. hervorruft. Am Ende erkenne ich dann oft mich selbst und bin gezwungen, mich auch mit mir selbst auseinanderzusetzen. In der Monotonie stumpfe ich ab, in der Diversität entwickle ich mich fort.

LvL Diese Frage klingt ein wenig, als wäre sie die ideale Antwort auf Frage Nr. 1 gewesen. *(lacht)*

Was bedeutet Theater für dich?

PN-G Viel Arbeit, wenig Geld.

SS Viel Arbeit für wenig Geld!

RF Theater ist für mich die nicht enden wollende Liebe, die sich tagtäglich neuen Herausforderungen stellt, dabei seit jeher in der Krise steckt und „auf die Probe gestellt wird“. Am Ende stehen da ein Mensch und ein anderer: eine Begegnung.

SJ Theater bedeutet für mich, dass man wichtige Themen besprechen und aufzeigen kann. Aber es bedeutet für mich auch, Spaß zu haben und mit tollen Menschen auf und hinter der Bühne arbeiten zu dürfen.

LvL Hem kåre, hem.

Warum hast du dich für einen Beruf hinter und nicht auf der Bühne entschieden?

LvL Spiele werden hinten gewonnen. Vorne hilft der liebe Gott (Otto Rehagel).

RF Ob ich mich für diesen Beruf entschieden habe, weiß ich nicht. Ich denke, man wird darin gewissermaßen geboren.

SJ Als Jugendliche habe ich selbst gespielt, und mir war klar, dass ich später ans Theater will. Aber ich habe schnell gemerkt, dass auf der Bühne zu stehen ein wirklich harter

Knochenjob ist. Das muss man mit Haut und Haaren wollen! Und jetzt bin ich sehr froh, dass ich als Inspizientin immer so nah an der Bühne und der Kunst sein kann, ohne selber auf der Bühne zu sein. Es ist wirklich der beste Job der Welt!

SS Hab' ich das? Die Spielverpflichtung steht im Vertrag!

Warum sollten wir uns *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* anschauen?

LvL Das Thema brennt! Die deutsche Gesellschaft wird von Steuerhinterziehenden jährlich um mehr als 100 Mrd. Euro betrogen! Und was tun wir? Diskutieren über Sanktionen im Bürgergeld ... lächerlich. Das Thema Steuerhinterziehung wird von den richtigen Schaltzentralen aus kleingehalten und zum Kavaliärsdelikt, zum Gentlemen's Agreement, gemacht. Das braucht Öffentlichkeit! Dem muss man mit scharfer Komik beikommen, alle anderen Klingen sind stumpf.

PN-G Wegen des echten Wunderkinds!

RF Weil es zu wenig überzeugende Gründe dagegen gibt. Daher Gegenfrage: Warum solltet ihr euch *Wenn das Finanzamt zweimal klingelt* nicht ansehen?

Wie würdest du deinen Beruf und deine Funktion im Ganzen beschreiben?

RF Ich würde mich als Koch eines ganz reizenden Rezepts beschreiben. Vielleicht findet sich diesmal sogar ein Stern auf der Haube, denn ich habe die exquisitesten Zutaten miteinander vereint. Und nein, es gibt kein Kötbullar. Aber es ist ordentlich gesalzen, denn der Koch hat mit Liebe zubereitet.

LvL Sagt Ihnen der Name Armand-Jean du Plessis, Kardinal von Richelieu etwas?

Eine Frage, die uns schon länger beschäftigt: Warum spielt der Schauspieler Jörg Ackermann neben Bente Malm auch die Rolle des Wunderkinds? Warum diese Doppelbesetzung?

RF Die Urfassung gibt an, dass es sich bei den beiden um eineiige, ehemals getrennte Zwillinge handelt. Um diese täuschende Ähnlichkeit zu vermitteln, aber auch aus einer nachhaltigen Sparmaßnahme heraus haben wir uns dazu entschieden, Theaterrountinier Jörg Ackermann beide Rollen anzuvertrauen.

Ludwig, Reto Furrer und du kennt euch noch aus dem Studium. Wie kam es zu der Zusammenarbeit jetzt?

LvL Man sieht sich immer zweimal im Theaterleben, einmal auf dem Weg nach oben und einmal auf dem Weg nach unten *(lacht)*. Ich denke, der Furrer weiß es einfach zu schätzen, wenn an allen Stellen einer Produktion tatsächlich Vollbluttheaterleute am Werk sind. Und ich denke, er weiß bei mir, dass ich nicht nur Knöpfe drücken kann, sondern auch wissen will, warum ich welchen wann zu drücken habe.

Poppy, was glaubst du braucht das Theater der Zukunft? Wenn du Regisseurin wärest, was würdest du anders machen?

PN-G Wenn sich die Frage von Diversität im Theater nicht nur damit begnügt, die Eliten bunter zu machen, sondern den Anspruch erhebt, die Repräsentation der Stadtgesellschaft ihrer realen Gestalt anzunähern, könnte was draus werden.

Vielen Dank für dieses Gespräch.

Die Fragen stellte Vanessa Hartmann

ZUM AUTOR

Michael Frayn wird am 8. September 1933 in einem Londoner Vorort geboren. Sein Vater ist Kaufmann, seine Mutter Violinistin. Sie stirbt, als Frayn zwölf Jahre alt ist. Schon früh formuliert er den Wunsch, Autor zu werden. Nach seinem Schulabschluss wird er 1952 zur Royal Army eingezogen und zunächst zu einem einjährigen Russisch-Lehrgang nach Cambridge geschickt, was ihm ermöglichte, einige Wochen in Moskau zu studieren. Den Militärdienst hinter sich, geht Frayn nach Cambridge zurück und studiert russische und französische Sprache sowie Philosophie. Schon bald beginnt er als Reporter und Kolumnist für den *Manchester Guardian* und *The Observer* zu schreiben. Während dieser Zeit veröffentlicht er mehrere Sammlungen mit Essays und Kolumnen und schreibt Romane, darunter *Blechkumpel* (1965), *Zwei Briten in Moskau* (1966) und *A Very Private Life* (1968). Sein erstes Stück, geschrieben für einen Abend mit Einaktern, wird ihm vom Regisseur zurückgegeben. Gekränkt entscheidet Frayn, einen eigenen Abend mit kurzen Stücken zu produzieren. Unglücklicherweise wird die Produktion *Wir zwei* (1970) mit Lynne Redgrave und Richard Briers ein ziemliches Desaster. Zwar spielt sie dank der Schauspieler:innen genug Geld ein, doch die Kritik ist vernichtend. Frayns nächste Bemühungen sind glücklicherweise wesentlich erfolgreicher. *Alphabetisch geordnet* (1975) wird von den Kritikern begeistert aufgenom-

men und bringt Frayn den ersten Evening Standard Award für die „Beste Komödie des Jahres“ ein. An diesen Erfolg schließt er mit *Wolken* (1976), *Alle Jubeljahre* (1977) und *Der Macher* (1980) an. Am bekanntesten ist jedoch sein Stück *Der nackte Wahnsinn* (1982), hierfür erhält Frayn seinen dritten Evening Standard Award. Das Stück läuft vier Spielzeiten im Londoner West End und wird 1992 mit Michael Caine und Christopher Reeve unter der Regie von Peter Bogdanovich verfilmt. 1998 kommt Frayns Stück *Kopenhagen* zur Uraufführung, das ein fiktives Gespräch zwischen den Atomphysikern Niels Bohr und Werner Heisenberg verhandelt. *Kopenhagen* wird ein großer internationaler Erfolg, erhält unter anderem den Tony Award und den Prix Molière. 2003 folgte mit *Demokratie* ein Stück über Willy Brandt und die Guillaume-Affäre, für das Frayn erneut mit dem Evening Standard-Preis und dem Critics Circle Award ausgezeichnet wird. Sein letztes Theaterstück *Reinhardt* über den Regisseur und Schauspieler Max Reinhardt wird 2008 im National Theater London uraufgeführt. Frayn übersetzt außerdem einige Stücke Tschechows, darunter *Der Kirschgarten*, *Onkel Wanja* und *Drei Schwestern* ins Englische und bearbeitet das umfangreiche Platonow-Material, das dann als das Drama *Wilder Honig* bekannt wird. Er ist mit der englischen Literaturkritikerin Claire Tomalin verheiratet.

REGIE **Anne Lenk**

Geboren 1978. Sie studierte Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen, bevor sie für ein Regiestudium an die Otto-Falckenberg-Schule wechselte. Nach ihrem Abschluss wurde sie Hausregisseurin am Theater Augsburg. Mit ihrer Uraufführung von Franz Xaver Kroetz' *Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind* wurde sie zu den Mülheimer Theatertagen 2013 eingeladen. Ihre Inszenierung von Nis-Momme Stockmanns *Phosphoros* war 2014 bei den Autorentheatertagen am Deutschen Theater zu sehen. Lehraufträge führten sie ans Konservatorium in Wien und an die Universität der Künste Berlin. Zudem fungierte sie als Mitglied verschiedener Jurys, u. a. beim Mülheimer Dramatikerpreis, Heidelberger Stückemarkt und beim Körper Studio Junge Regie. Seit der Spielzeit 2018/19 ist Anne Lenk Hausregisseurin am Schauspiel des Staatstheaters Nürnberg. Ihre Inszenierungen *Der Menschenfeind* und *Maria Stuart* am Deutschen Theater Berlin zählten 2019 und 2020 zur Zehner-Auswahl des Berliner Theatertreffens. In der Spielzeit 2019/20 inszenierte Anne Lenk am Schauspiel Hannover *Iphigenie*. Mit ihrer Inszenierung von Molières *Der eingebildete Kranke* eröffnete sie in Hannover die Spielzeit 2021/22. 2022/23 inszeniert sie in Hannover *Der nackte Wahnsinn* von Michael Frayn.

BÜHNE **Judith Oswald**

Geboren 1976 in Freiburg im Breisgau. Nach dem Studium für Bühnen- und Kostümbild an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und der UdK Berlin arbeitete sie als Ausstattungsassistentin an den Münchner Kammerspielen. Seit 2007 ist Judith Oswald an verschiedenen Theatern als Bühnen- und Kostümbildnerin tätig, so z.B. am Thalia Theater Hamburg, am Deutschen Theater Berlin, Staatstheater Nürnberg, Staatstheater Stuttgart, Schauspielhaus Hamburg, an den Münchner Kammerspielen, sowie am Residenztheater München. Sie arbeitet u. a. mit den Regisseur:innen Jan Philipp Gloger, Cilli Drexel und Anne Lenk, mit der sie eine kontinuierliche Zusammenarbeit verbindet. Für ihr Bühnenbild zu *Maria Stuart* (Regie: Anne Lenk) wurde sie in der Theater heute-Umfrage 2021 zur Bühnenbildnerin des Jahres gewählt und war schon mehrfach zum Theatertreffen eingeladen. In der Spielzeit 2019/20 entwarf Judith Oswald am Schauspiel Hannover das Bühnenbild für Anne Lenks Inszenierung der *Iphigenie*. Für die Hannoveraner Eröffnungspremiere der Spielzeit 2021/22 gestaltete sie die Bühne für *Der eingebildete Kranke*. 2022/23 gestaltet sie die Bühne für *Der nackte Wahnsinn*.

KOSTÜME **Sibylle Wallum**

Studierte Bühnen- und Kostümbild an der Central Saint Martins University of the Arts London. Von 2011 bis 2013 war sie feste Kostümassistentin am Thalia Theater Hamburg. Eigene Arbeiten entstanden mit den Regisseur:innen Anna Bergmann, Jette Steckel, Ludger Engels und Friederike Harmstorff. Außerdem verbindet sie mit Anne Lenk eine langjährige Zusammenarbeit. Sie entwirft Kostümbilder u. a. für das Staatsschauspiel Dresden, das Burgtheater Wien, Thalia Theater Hamburg, Staatstheater Nürnberg, Musiktheater Kopenhagen, Southwark Playhouse London sowie für das Internationale Sommerfestival auf Kampnagel in Hamburg. Zudem erarbeitete sie mit Victoria Behr Kostüme für *La Bobème* am Het Muziektheater Amsterdam sowie für die English National Opera in London. 2021 kürte sie die Zeitschrift Theater heute für ihre Arbeit an *Maria Stuart* (Regie: Anne Lenk) zur Kostümbildnerin des Jahres, zudem wurde sie bereits mehrfach zum Theatertreffen eingeladen. Am Schauspiel Hannover entwarf sie bereits die Kostüme für Anne Lenks Inszenierung der *Iphigenie* und in der Spielzeit 2021/22 für die Eröffnungspremiere *Der eingebildete Kranke*. 2022/23 gestaltet sie die Kostüme bei *Der nackte Wahnsinn*.

MUSIK **Carolina Bigge**

Geboren 1975 in Essen. Sie studierte an der niederländischen Hogeschool voor de kunsten Arnhem Jazz und Popschlagzeug. Sie lebt in Hamburg und war als Schlagzeugin, musikalische Leiterin, Komponistin, Songwriterin und Produzentin u. a. für Peter Plate (Rosenstolz), Reinhold Beckmann, Vicky Leandros, Yvonne Catterfeld, Schiller, Johannes B. Kerner Show (ZDF) tätig. Als Theatermusikerin, musikalische Leiterin und Komponistin arbeitet sie u. a. am Thalia Theater, dem Deutschen Theater, dem Berliner Ensemble, dem Theater Basel, dem Schauspiel Köln und dem Schauspiel Frankfurt. Sie hatte Lehraufträge u. a. für Bandpraxis und Bandleitung an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig und an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch inne. Lehrbeauftragte war sie darüber hinaus an der Zürcher Hochschule der Künste, seit 2021 ist sie außerdem Professorin am Mozarteum in Salzburg. Am Schauspiel Hannover ist sie in der Spielzeit 2022/23 verantwortlich für die Musik bei *Der nackte Wahnsinn*.



Florence Adjidome, Viktoria Milknevič, Max Koch, Hajo Tuschy



Gesellschaft der Freunde
des hannoverschen
Schauspielhauses e.V. - GFS

DICHTER DRAN

Sie lieben das Theater.
Sie möchten die Menschen auf der Bühne kennenlernen – ungeschminkt.
Sie sind neugierig, was hinter den Kulissen geschieht.
Sie möchten das Schauspiel Hannover fördern.

Entdecken Sie jetzt mit uns das Schauspiel Hannover!

Die Gesellschaft der Freunde des hannoverschen Schauspielhauses GFS unterstützt
das Schauspiel Hannover ideell und finanziell, mit Leidenschaft und vielfältigen
Förderprojekten.

www.schauspielfreunde.de
schauspielfreunde.hannover@gmx.de

