

Bilder, Reisen und Theaterlandschaften: Roberto Ciullis Theater an der Ruhr

Von Jonas Tinius

Einleitung

Das europäische Theater im 20. Jahrhundert hat die Bühnen der Welt sozial und politisch geprägt wie kaum ein anderes vor ihm. Jerzy Grotowski und Eugenio Barba inspirierten den performativen Aktivismus in Latein- und Nordamerika sowie in Asien und Europa. In Frankreich begründete Jean Vilar das Festival von Avignon als Ereignis für eine partizipierende Öffentlichkeit und erschuf das Théâtre National Populaire als einen Ort der Arbeiterkultur und der ‚Kulturlosen‘. Dario Fo und Franca Rame dachten sich in Italien die Commedia dell’arte als Form des modernen politischen Sarkasmus aus, die sie dem Spiel aus Machtkampf und Desillusionierung des 20. Jahrhunderts entgegensetzten.

Wohl kaum ein anderes *deutsches* Theater jedoch hat so viel innovative Veränderungen auf internationaler Ebene initiiert und beispiellos neues ur- und zugleich undeutsches Theater aufgeführt wie das Theater an der Ruhr – 1980 gegründet von dem italienischen Émigré und promovierten Hegel-Scholaren aus Mailand, Roberto Ciulli. Gemeinsam mit dem – ebenfalls über die Philosophie des deutschen Idealismus an die Bühne gekommenen – Kölner Dramaturgen Helmut Schäfer und dem Bühnenbildner Graf-Edzard Habben erfanden die drei Künstler nicht nur einen Ort, der die deutsche philosophische Tradition der Kritik an der rationalistischen europäischen Aufklärung mit der Komik der italienischen Satire in einer post-dramatischen Ästhetik verbindet. Sie setzten eine entschlackte wirtschaftliche und bürokratische Alternative zum nekrotischen Stadttheaterbetrieb um. Besonders hervorzuheben jedoch ist ihr unpatriotisches Konzept des Reisens und des transeuropäischen, internationalen Theateraustausches, das in den folgenden 30 Jahren zu den Kooperationen zwischen dem Theater an der Ruhr und den Theaterlandschaften Jugoslawiens, Irans, Iraks und der Türkei geführt hat.

Stadttheater, Theater in der Stadt, Theater der Welt: Prinzip und Ästhetik des Reisens

Das fünfte „Darmstädter Gespräch“, 1955 zum Thema „Theater“, warf in einem der frühesten und wichtigsten Nachkriegstheatertreffen die Frage nach der Beziehung zwischen Organisation und Autonomie der Kunst auf. Obwohl Theodor W. Adorno und Friedrich Sieburg die Stadttheaterstruktur als abhängig von politischen Geldgebern und wenig flexibel in ihren Ta-

gungsbeiträgen¹ kritisierten, ist es überraschend, dass seitdem kaum ein Gegenentwurf ernsthaft und dauerhaft geliefert wurde.

Gustaf Gründgens gründete zwar 1951, nach einer Auseinandersetzung mit der Stadt, die Düsseldorfer Schauspiel GmbH, aber erst 1980 bildete sich in der ehemaligen Eisen- und Stahl-, sowie Leder- und Kohlestadt Mülheim – im damals noch lange nicht als Kulturregion betrachteten Ruhrgebiet – das Theater an der Ruhr als eine gGmbH. Benachbart zu den bekannten Häusern in Düsseldorf, Bochum, Essen, Oberhausen und Duisburg verhandelte das erprobte Duo Roberto Ciulli und Helmut Schäfer mit dem Kultur- und Finanzausschuss der Stadt Mülheim ein partnerschaftliches Gesellschaftermodell, einen „Modellversuch zur Erprobung neuer Theaterformen“². Die am 10. November 1980 besprochene und am 18. Dezember beschlossene Neugründung der Theater an der Ruhr gGmbH bot der künstlerischen Leitung die Möglichkeit zur Einstellung ihres eigenen, fest angestellten Ensembles und die Freiheit, ihr eigenes Projekt des Reisens zu verfolgen. Ciulli kommentierte den kulturpolitischen Weg nach Mülheim folgendermaßen:

Wir mussten eine Stadt mit einem so genannten ensemblelosen Theater finden, eine Stadt, die von Gastspielen lebt. Und es musste eine Region mit sehr vielen Theatern sein, an denen man dann gastieren konnte. [...] Damals veranstaltete das neu gegründete NRW-Kultursekretariat eine Konferenz, und ich hatte die Möglichkeit, vor den Kulturdezernenten von Nordrhein-Westfalen das Projekt vorzuschlagen. Der Mülheimer Kulturdezernent Helmut Meyer war sofort interessiert.³

Diese kurz vor den Stadtgrenzen zu den beiden Industrie- und Einwandererstädten Duisburg und Oberhausen liegende Stätte am Raffelberg, ein ehemaliges Solbad, würde jedoch nie die Heimatbühne der kleineren Ruhrgebietsstadt Mülheim werden. Von hier aus, so stand für Roberto Ciullis Ensemble von Anfang an fest, würde man reisen. Das Haus und die Verwaltung wurden eigens für die auf lange Reisen gehenden Produktionen konzipiert und umgebaut. Auf dieser Basis entwickelt Roberto Ciulli mit dem Theater an der Ruhr im Laufe der nächsten 30 Jahre das nomadische Projekt der sogenannten „Internationalen Theaterlandschaften“. 1986, als Rahmenprogramm des Mülheimer „Stücke“-Festivals – damals mit Heiner

¹ Theodor W. Adorno: Theater, Oper, Bürgertum, in: Theater (=Darmstädter Gespräche, Bd. 5), hrsg. von Egon Vietta, Darmstadt 1955, S. 119-134; Friedrich Sieburg: Das Theater als Gegenstand der Kulturpolitik, in: A.a.O., S. 154-175.

² Kai Rawe: Zeitzeichen 10. November 1980: Weichenstellung für die Gründung des Theaters an der Ruhr, in: Stadtarchiv der Stadt Mülheim an der Ruhr, 14. 8. 2014. (http://www.muelheim-ruhr.de/cms/10_november_1980.html - Zuletzt eingesehen am 21.11.2014.)

³ Roberto Ciulli: Ein anderes Theater. Interview mit Knut Lennartz, in: Die Deutsche Bühne. Das Theatermagazin, 72 (2001), Heft 12, S. 16-18, hier: S. 16.

Müller in der Jury – gedacht, begann die erste „Theaterlandschaft Jugoslawien“. Diese basierte auf der Einladung des weltweit einzigen professionellen Roma-Theaters Pralipe und seiner Artaud’schen Inszenierung der Gewalt *Soske* (*Warum?*) nach Mülheim. Gezeichnet u. a. vom schauspielerischen Einfluss von Gordana Kossanović arbeitete das Raffelberger Ensemble seit der Eröffnungspremiere von Frank Wedekinds *Lulu* an einer Ästhetik des reisenden, heimatlosen Theaters, das nicht den Import oder Export nationaler Kulturen sucht, sondern stets im unpatriotischen Austausch mit fremden Landschaften steht. Bereits in einer Voranzeige zur *Lulu*-Premiere wird nicht nur das Premierendatum 19. November erwähnt, sondern auch angekündigt: „Ab 21. November 1981 spielen wir in“ und dann folgten die Namen 14 anderer Städte.⁴ Ciulli initiierte und leitete in den kommenden Jahren die ersten Koproduktionen zwischen einem deutschen Theater und den Nationaltheatern Irans, Iraks und der Türkei. Mit dem Roma-Theater Pralipe begann eine zehn Jahre währende Kooperation, der unter anderem eine Tournee durch die DDR folgte: Unter dem Motto „Kultur gegen Gewalt: Bewegung eines anderen Deutschlands“ organisierte Roberto Ciulli rund 15 Aufführungen der bilingualen Deutsch-Romanes-Version von Lorcas *Bluthochzeit* in Schulen und Theatern der DDR.

Schauen wir also mit dem Theater an der Ruhr auf ein deutsches Theater des 20. Jahrhunderts, das mit Gründgens und der kritischen Theorie nach 1945, mit Zadek und dessen (Gast-)Arbeitern des Ruhrgebiets, mit Pina Bausch und ihrem Tanztheater im Dialog steht. Schauen wir mit ihm aber auch und vor allem auf ein Projekt, das das deutsche Theater als kosmopolitischen Ort konzipierte. Dieser Beitrag soll nicht lediglich erinnern an die Lebendigen leisten oder den großen Einfluss des Theaters an der Ruhr auf die Rolle des Theaters in der Gesellschaft konstatieren – dies hat glücklicherweise bereits das Land Nordrhein-Westfalen übernommen, indem es Roberto Ciulli, der am 1. April 2014 80 Jahre alt wurde, mit der höchsten Ehre des Landes, dem Staatspreis des Landes Nordrhein-Westfalen, auszeichnete.⁵ Die Vektoren des 20. Jahrhunderts, die von der Historiografie des Theaters aufgegriffen werden müssen, waren auch die der Migration, der Vertreibung, der Globalisierung.

⁴ Das Theater an der Ruhr. Das Ensemble, Spielzeit 1981/82, Masch. Manuskript [Pressematerial, Mülheim an der Ruhr, 31.5.1981]. Zu Beginn der zweiten Spielzeit teilt das Theater mit: „In der Zeit vom 19. November 1981 und dem 30. Juni 1982 sind 109 Vorstellungen absolviert worden, davon 16 Vorstellungen in Raffelberg. [...] Bis Ende Juni 1982 hat das Theater an der Ruhr eine Km-Zahl von ca. 30.000 km zurückgelegt.“ (Vorschau - Rückschau, in: Theater an der Ruhr, Spielzeit 1982/83, Heft 1, [12. S.])

⁵ Vgl. Martin Krumbholz: Der sokratische Dialog. Roberto Ciulli über seine Utopie einer Stadt für die Kunst und die Zukunft des Theaters an der Ruhr im Gespräch, in: Theater der Zeit, 69 (2014), Heft 1, S. 24-26.

Anthropologie des Theaters: Werte und Methoden

Mehr noch als andere Traditionen in der Kunst ist Theater selten nur durch seine Praxis verständlich, sondern ebenso durch dessen eigene Reflexionen zu seiner Kunst. In der Tat ist die Reflexion über Kunst aus der Sicht des Theaters eine besondere, wenngleich möglicherweise nicht einzigartige, da sie, vor allem im Kontext der deutschen Theaterlandschaft, eine besondere Vielfalt und institutionelle Intensität entwickelt hat. Die Nähe des Theaters an der Ruhr zu universitären Wissenschaften, hier vor allem zur Philosophie, Geschichts- und Theaterwissenschaft, aber auch zur Anthropologie, ist nicht nur ein Resultat der ästhetischen Auseinandersetzungen infolge von Produktionen, sondern ist durch die Begründer des Theaters und ihre Arbeit geprägt: Roberto Ciulli als Regisseur, Helmut Schäfer als Dramaturg und Graf-Edzard Habben als Bühnenbildner entwarfen in den letzten 30 Jahren einen Theaterkosmos, der nicht nur über ihre Arbeit auf der Bühne verständlich wird. Inspiriert von Methoden aus den Sozialwissenschaften, vor allem der Soziologie und der Sozial- und Kulturanthropologie, basiert dieser Beitrag auf archivarischer sowie sogenannter ethnografischer Feldforschung am Theater an der Ruhr. Diese Forschung unterscheidet sich von Inszenierungsanalysen sowie von kulturell-historischen Arbeiten insofern, als dass sie auf der kontinuierlichen Begleitung von kreativen und sozialen Prozessen am Theater beruht. Eine der Thesen dieses Beitrags lautet, dass in selbst-reflexiven künstlerischen Institutionen, deren Arbeit zwischen Kunst, Politik und Wissenschaft trianguliert, die Einbeziehung der ästhetischen und ethischen Überlegungen seitens der Akteure unbedingt Teil einer Studie der künstlerischen Praxis und Institution sein sollte.⁶ Eine Soziologie bzw. Anthropologie der Kunst erlaubt es uns, über die Reduzierung ihrer Ausdrucksformen auf Semiotik und Materialität hinauszuschauen und deren „Myriaden von Vermittlungen

⁶ Hierzu existiert eine vielfältige Forschungsliteratur, die je nach Land und wissenschaftlicher Tradition anders ausfällt. Ich möchte folgende Arbeiten hervorheben: Aleida Assmann, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hrsg.): *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt am Main 2004; William O. Beeman: *The Anthropology of Theater and Spectacle*, in: *Annual Review of the Musical Avant-Garde*, 22 (1993), S. 369-393; Georgina Born: *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalisation of the Musical Avant-Garde*, Berkely 1995; Georgina Born: *The Social and the Aesthetic. For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production*, in: *Cultural Sociology. A Journal of the British Sociological Association*, 4 (2010), S. 171-208; Pierre Bourdieu: *Outline of a Theory of Practice* (=Cambridge Studies in a Social Anthropology, Bd. 16), Cambridge 1977; Pierre Bourdieu: *Algeria 1960*, Cambridge 1979; Eduardo de la Fuente: *The ‚New Sociology of Art‘. Putting Art Back into Social Science Approaches to the Arts*, in: *Cultural Sociology*, 1 (2007), S. 409-425; Annemarie Matzke: *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld 2012.

zwischen ästhetischer Bedeutung und sozialen, ethischen und politischen Werten“⁷ ernst zu nehmen.

Bilder, Reisen, Mythen

Ich möchte einer Beschreibung des einzigartigen „Theaterlandschaften“-Projektes des Theaters an der Ruhr einige ästhetische und theoretische Anmerkungen und Thesen voranstellen. Hierbei handelt es sich weniger um von mir oktroyierte ‚Theorien‘ als um Konzepte, die in Auseinandersetzung und Gesprächen mit Helmut Schäfer und Roberto Ciulli aufkamen. Sie bieten sich deren und meiner Meinung nach als gute, wenngleich natürlich nur ausgewählte Einstiege in die Auseinandersetzung mit dem „Rhizom“ Theater an der Ruhr, an. Die Konzepte *Bild* und *Theaterlandschaften* gelten neben den angesprochenen „Myriaden von Vermittlungen“ zwischen ästhetischer Bedeutung und sozialen, ethischen und politischen Werten als Leitfaden für die Besprechung des „Theaterlandschaften“-Projektes, welches das Theater an der Ruhr signifikant zum Ausdruck bringt und zugleich dessen Bild in der nationalen und internationalen Öffentlichkeit geprägt hat.

Das Bild als ein Konzept, um sich dem Theater an der Ruhr und seiner internationalen Theaterarbeit zu nähern, bietet sich aus mehreren Gründen an. Je mehr die Metapher der Sprache beschrieben wird, um die Universalität von bestimmten Archetypen theatralischer Praxis hervorzuheben,⁸ umso überraschender erscheint es, dass das Konzept des Bildes eher in benachbarten Disziplinen und vor allem im Hinblick auf die Phänomenologie und das Sehen diskutiert wird.⁹ Von einer universalen Sprache des Theaters zu sprechen, ist nicht nur eine zu allgemeine und seit den Arbeiten von Eugenio Barba überholte Phrase, sondern bildet auch theoretisch nicht die Vielfalt der Möglichkeiten des Theaters ab. Während Sprachen übersetzt

⁷ Übersetzung vom Autor; der Originaltext lautet: „She is concerned to develop a sociology of the musical object and thus a social semiotics but one that comprehends the myriad mediations that affect musical meaning and value.“ (Tia DeNora: Review. Rationalizing Culture. *IRCAM*, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde, in: *American Journal of Sociology*, 102 (1996/97), Bd. 2, S. 647.)

⁸ Karin Barber: *The Anthropology of Texts, Persons and Publics. Oral and Written Culture in Africa and Beyond*, Cambridge 2007; Johannes Fabian: *Theatre and Anthropology, Theatricality and Culture*, in: *Research in African Literatures*, 30 (1999), Heft 4, S. 24-31; Victor Turner: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*, Ithaca 1967.

⁹ Emmanuel Alloa (Hrsg.): *Erscheinung und Ereignis. Zur Zeitlichkeit des Bildes*, München 2013; Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010; Benjamin Wihstutz: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers (=Recherchen, Bd. 43)*, Berlin 2007; Lambert Wiesing: *Die Sichtbarkeit des Bildes: Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt am Main und New York 2008.

werden müssen, um sicherzustellen, dass sie intelligibel bleiben, sind Bilder auf eine andere Art verständlich und weniger übersetzbar als transformativ, vor allem da seit der Tradition der Bildwissenschaft Aby Warburgs die Erscheinung eines Bildes nicht auf materielle ‚Abbildungen‘ reduziert werden kann.

Im Anschluss an die letzte große Reise des Theaters an der Ruhr im Rahmen der „Theaterlandschaften Neues Arabien“¹⁰, welche das Theater nach Algerien brachte, sprach ich mit Roberto Ciulli über internationale Theaterdiplomatie und künstlerisch-intellektuellen Austausch. Im Folgenden berichte ich ebenfalls von einem weiteren Gespräch, das ich mit Ciulli im April 2014 über die Themen Verständnis und Rezeption von Bildern geführt habe. Selbstverständlich fließen in diesen Text ebenfalls die Eindrücke und kürzere Gespräche mit ein, die sich im Laufe meiner mittlerweile zwölfmonatigen Feldforschung am und über das Theater an der Ruhr, während der Proben, Reisen oder anderer Situationen ergeben haben. Die Entscheidung, dabei Roberto Ciulli ausführlich selbst zur Sprache kommen zu lassen, erschien mir aus anthropologischer Sicht treffender als eine Umschreibung seines Vokabulars meinerseits.

Unsere Unterhaltung vom 15. November 2013 begann mit dem gemeinsamen Erinnern an eine Rezension. Diese erschien im Anschluss an die Aufführung von *Kaspar* in dem Hauptaustragungsort des Theaterfestivals in Béjaïa, in der nordöstlichen Kabylei, am 3. November in der Tageszeitung *El Watan* unter dem Titel „Kaspar, le nu et le sous-titrage“ (dt. „Kaspar, der Nackte und die Untertitelung“). Der Kritiker Kamel Medjdoub beschreibt, dass die Aufführung des Theaters an der Ruhr, eingeladen als Ehrengast des algerischen Staates zum fünften „Festival international du théâtre de Béjaïa“ (FITB), gleich zwei Premieren inszeniere: eine Nacktszene und ein Unter- bzw. Übertitelungssystem, welches die Textpassagen des *Kaspar* ins Französische und Arabische übersetzt. „Dieses 135-minütige Stück“, so Medjdoub, „setzt sich mit dem Thema der Sozialisierung des Menschen durch die Sprache auseinander und zeigt ihren Einfluss auf das menschliche Denken. Als einziges Mittel der Kommunikation bleibt Kaspar, gespielt von Maria Neumann, nur ein einziger Satz: ‚Ich will einmal ein solcher werden, wie einmal ein anderer gewesen ist.‘“¹¹

¹⁰ Vgl. Rolf C. Hemke (Hrsg.): Theater im arabischen Sprachraum. Theatre in the Arab World (=Recherchen, Bd. 104), Berlin, 2013.

¹¹ Übersetzung vom Autor; der Originaltext lautet: „Pièce de 135 minutes, Kaspar exploite la thématique de l’éducation sociale de l’homme à travers la langue et montre l’influence de celle-ci sur la pensée humaine. Comme seul moyen de communication, Kaspar, joué par Maria Neumann, ne pouvait prononcer qu’une phrase, une seule: ‚j’aimerais devenir comme celui qu’un autre a été un jour.‘“ (<http://presse.dz24.info/kaspar-le-nu-et-le-sous-titrage.html> - Zuletzt eingesehen am 24.4.2014.)

Jedoch kam es trotz dieses Systems der Übertitelung während des Stücks nach Peter Handke, welches in Anwesenheit des deutschen Botschafters in Algerien, Götz Lingenthal, sowie des Leiters des Goethe-Instituts, Andreas Zürn, stattfand, zu interessanten Interaktionen zwischen den Gästen. Ich erlebte, wie ein älterer algerischer Herr seinen Sitznachbarn bat, ihm die Untertitel auf Französisch vorzulesen, da er so schlecht sehen und hören könne. Sein jüngerer Nachbar, der mit ihm in der vorletzten Reihe des rot bestuhlten Theaters saß, las im daraufhin jeden einzelnen Satz des dichten Textwerkes in der Übersetzung vor. Während er dies tat, schaltete sich ein weiterer Gast ein und korrigierte die Worte des vorlesenden Mannes: Er habe einige Sätze nicht richtig vorgelesen und auch nicht richtig interpretiert; schließlich handele es sich auf der Bühne zwar um einen Mann, der aber augenscheinlich von einer weiblichen Schauspielerin dargestellt werde. Während diese Diskussion anschwellte, wurde Maria Neumann als Kaspar auf der Bühne entblößt und gesalbt bzw. auf einer Art Tragbahre desinfiziert. Zu Klaus Nomis Kontertenor-Interpretation *Death* (1982) von Henry Purcells *When I am laid in earth (Dido's Lament)* in der Oper *Dido and Æneas* (1689) wird Kaspar von den schwarzen Herren zur Puppe ihrer Sozialisierung gemacht, angezogen, bemalt, verkleidet als Puppe und mit einer dem Kaspar ähnelnden Puppe in der Hand als Abbild ihres neuen Selbst. Aufgrund der hitzigen Diskussion zur Untertitelung verpassten alle drei Herren diese Schlüsselszene sowie den Übergang in den weiteren Teil des Stücks – ganz zu schweigen von den szenischen Bildern, die ihnen aufgrund ihrer Fixierung auf den Text ohnehin entgingen. Ich erzählte Roberto Ciulli von diesem Vorgang, den wir daraufhin in unseren Gesprächen eruierten.

„Leider blieb es bei dieser Reise in vielerlei Hinsicht bei Diskussionen im Zuschauerraum und am Büchertisch“, erzählte mir der Regisseur und präziserte:

Wir reisen nicht in ein solches Land nur wegen unserer Aufführungen, sondern weil wir an die Basis einer solchen Gesellschaft die Idee des Theaters als eine künstlerische und kulturpolitische Institution bringen möchten. Das Theater braucht Foren, um sich auszutauschen.

In der Geschichte des Theaters an der Ruhr gab es viele solcher Versuche, Theaterkooperationen zu gestalten und neu zu erfinden, die nie nur an Festivals gebunden waren. Aber, davon ist Ciulli überzeugt, Festivals alleine produzieren keine langwierigen Bewegungen. Sie riskieren stattdessen zu kleinen „Monstern“ zu werden, die „Künstler fressen und Kulturmanager produzieren“.

Was wir aber brauchen, sind wahre Neuschaffungen. Als wir das Roma-Theater Pralipe in den 1990ern aus dem Krieg in Jugoslawien holten, da haben wir es als unabhängige Institution in unserem Haus integriert. Mit Künstlern wie der Tune-

sierin Meriam Bousselmi verbindet uns seit einiger Zeit eine Form der Unterstützung und des Ratschlags – ja und dann gab es immer wieder institutionelle Diskussionen wie die Idee, ein zentralasiatisches Theater mit Bolat Atabayev zu gründen.

Aus diesem Grund hält es der Regisseur auch beinahe für unmöglich, einen Leitsatz für die internationale Arbeit des Theaters an der Ruhr zu formulieren:

Für jedes Land muss man sich Neues ausdenken. Ich finde es völlig unsinnig, allgemeine Theaterstrukturen zu formulieren, egal ob es sich nun um Stadttheater, Landestheater oder internationale Institutionen handelt. Jede Stadt, jedes Land, ja eigentlich sogar jede Gruppe von Menschen müsste eigentlich ein Theatermodell entwickeln, das zu ihnen passt. Denn zu sagen, dass eine Struktur allgemeingültig und stärker ist als die Menschen, die Kunst machen, ist gefährlich. Wir machen mit dem Theater an der Ruhr seit 30 Jahren das Gegenteil. Wir glauben daran, dass jede Gruppe ihr Haus, ihr Modell, ihre Potenziale entdeckt und nicht umgekehrt.

Ciulli artikuliert hier eine skeptische Haltung gegenüber der rein politischen Kunstvermittlung. Für Ciulli brauche es selbstverständlich immer auch künstlerische Kulturdiplomatie, die effizient und nah an der Parteipolitik diskutiere. Seine Haltung zum Theater aber ist, „dass nicht die, die auf der Bühne stehen und künstlerischen wie politischen Mut zeigen und in fremden Ländern spielen, diejenigen sein sollten, die bezahlen. Deshalb habe ich das Theater gegründet.“ Für Ciulli, so erzählt er mir weiter, finde internationale Arbeit nur auf der Basis eines längerfristigen Austauschs zwischen kleinen Gruppen statt – etwas, das „schwer zu realisieren ist, wenn man nicht ein Haus hat, in dem über mehrere Jahrzehnte ein Geist, eine kollektive Intelligenz entstehen kann.“ Man dürfe als Theatermensch nicht zum Touristen werden, da der Austausch immer zuerst auf der Bühne stattfinde – schon dann, wenn sich zwei Gruppen von Technikern begegnen und ohne Worte die Zusammenarbeit beginne. Wenn man danach zu einer Familie in den Bergen Teherans eingeladen wird und noch gemeinsam isst, dann sieht man, dass Kommunikation auch ohne Sprache funktioniert.“

Kehren wir zu meinem Beispiel aus der Algerien-Reise des Theaters von 2013 zurück. In diesem praktisch mehr als dreisprachigen Land finden sich die alltäglichen Sprachcodices beinahe stets in mehreren Übersetzungen. Wie Verständigung auf dem Theater stattfindet, sieht Roberto Ciulli folgendermaßen: „Egal ob es eine Handlung ist, ein Bild oder eine Bedeutung, die auf der Bühne gezeigt wird, sie findet eigentlich nicht dort statt, sondern in den Köpfen der Zuschauer.“ Obwohl Stücke wie *Kaspar* oder *Woyzeck* die Sozialisierung durch Sprache und Töne mit den Mitteln der Sprache thematisiert, insistiert Ciulli auch auf eine alternative Problematisierung dieser Thematik, wie er sie in seinen Inszenierungen *Kaos* (nach Luigi Pirandello, Premiere: 19. Oktober 2011) und *Clowns 2 ½* (Premiere: 10. Oktober 2013) umsetzt.

Was wir mit diesen Stücken versuchen, ist, dass man auch ohne Sprache über Sprache reden kann. Denn natürlich findet selbst beispielsweise im zweiten Teil der *Kaspar*-Aufführung genau dies statt: eine Welt, in der nach dem Terror der Sprache keine intelligiblen Worte mehr existieren und die Menschen zu verkrüppelten Geistern geworden sind. Damit wird alles über die Möglichkeit von Sprache gesagt.

Auch wenn *Kaspar* in Algerien untertitelt wurde, meint Ciulli, seine Inszenierungen sollten nie untertitelt werden.

Wir haben mit dem Theater an der Ruhr immer eine radikale Haltung vertreten: Keine Übersetzung. *Kaspar* haben wir bisher nie übersetzt, nicht in Asien, nicht in Lateinamerika. Es hat immer funktioniert. Natürlich kann man einwenden, dass Handkes Texte zerfallen, wenn sie nicht seine Sprache haben, aber ich halte dies für zwei unterschiedliche Ansätze. Wenn jemand von einer *Kaspar*-Aufführung Bilder, die nicht unbedingt nur Sprachbilder sein müssen, mitnimmt, davon infiziert und fasziniert ist, dann wird er sich den Texten intensiver widmen. Er wird mit seiner eigenen Lesung der Bilder eine Möglichkeit entdecken, über das, was er verstanden und gesehen hat, anders nachzudenken. Eigentlich sieht er dann das Doppelte. Es findet eine Aufklärung statt, über den Zuschauer und über den Text. Das Stück wird von einem fremden, doppelten Blick betrachtet. Das gilt für den deutschen, wie für den internationalen Zuschauer. Beide dachten möglicherweise, sie würden den Autor des Stückes und den Stoff schon kennen, aber plötzlich entdecken sie Neues auf der Bühne. Diese Überraschung ist der Moment des kreativen Prozesses; es kommt hier etwas in Bewegung, aber durch die Bilder im Zuschauer und nicht durch die Sprache. Ich sage, das Theater muss auf die Aufführung vertrauen und nicht dem ökonomistischen Denken erlegen sein, zu denken, dass man sonst kein Publikum findet. Aus meiner Sicht muss man seine Haltung so radikal entwickeln. Meine ganze Arbeit, seit meinem ersten Stück, findet unter dem Gesichtspunkt statt, dass ich meine Inszenierungen *auch* für Menschen schaffe, die, obwohl sie die Sprache nicht verstehen, etwas mitnehmen. Das ist nicht nur eine ästhetische Haltung, sondern es beinhaltet auch eine Art zu inszenieren. Ich inszeniere grundsätzlich mit und über Bilder.

Aber was ist ein Bild? Was heißt es, ein Bild auf der Theaterbühne zu inszenieren? „Im Thema Bild“, so Ciulli,

steckt die Antwort auf die Frage, ob das Theater eine abstrakte Sprache hat, die über die konkrete Sprache hinausgeht. Dieses ist das Geheimnis: Das Theater hat in sich undenkbbare Bilder.

Eine der wichtigsten Fragen, der sich laut Ciulli ein Regisseur, aber – auch generell – ein Künstler am Theater stellen muss, ist, wie er mit diesem Geheimnis arbeitet, wie er damit umgeht,

sodass der große Schatz, der die Theatersprache ist, die Möglichkeit enthält, unterschiedliche Sprachen zu transzendieren und zu überwinden.

Ein erster Schritt findet statt, so erläutert er mit Blick auf die momentane und kontinuierliche Zusammenarbeit mit der Kostümbildnerin Elisabeth Strauß, anhand eines vorläufigen Entwurfs eines Kostüms. Wir unterhielten

uns über eine Situation während der Proben zu Shakespeares *Wintermärchen*. Elisabeth Strauß, die seit 30 Jahren bewusst, wie sie selbst sagt, frei arbeitet, um mit Künstlern wie Ulrich Greb und Roberto Ciulli zusammen arbeiten zu können, hatte einen großen Stapel Bildcollagen auf mehreren Tischen thematisch ausgebreitet. Zu jeder einzelnen Figur, die im Stück erscheinen oder angedeutet werden soll, erläuterte sie dann, teils im Dialog mit Ciulli, Schäfer oder den anwesenden Schauspielern, welche populärkulturellen, historischen oder archetypischen Bilder sie sich für ihre Kostümideen als Inspiration ausgesucht hat. „Es handelt sich dabei immer um Bildertraditionen, da sich diese Bilder und Ideen nie im Singulären erschöpfen“, erklärte sie mir in einem Gespräch.

Dieser Moment sei ein schönes Beispiel für die ersten Bildentwicklungen, aber dem müsse etwas hinzugefügt werden, entgegnete Ciulli:

Das, was sie entwirft, ist noch nicht unbedingt ein fertiges Bild, aber es ermöglicht bereits erste Gedanken zu Möglichkeiten der Entstehung von Bildern. Wenn ich davon spreche, was für mich ein Bild auf der Theaterbühne ist, dann ist es nicht – und das ist auch nicht so wichtig – das Bild, das ich als Regisseur dem Theater oder in das Theater gebe oder darin sehe. Es ist vielmehr die Vielzahl der Bilder, die ich in den Köpfen der Zuschauer, der Menschen, erzeuge.

Diese Köpfe und diese Bilder seien selbstverständlich stets unterschiedlich, betont Ciulli. Für ihn bedeute dies, dass er nie mit einem Bild alleine, sondern mit virtuellen, potenziellen Bildern arbeite und darin denke.

Das Bild, das das Theater anbietet, muss also ein gerade so vielseitiges Bild sein, dass es all die möglichen Bilder in den Köpfen der Zuschauer zulässt. Der künstlerische Moment entsteht, wenn das Bild Dir die Möglichkeit gibt, viel mehr und viel weiter zu sehen, als auf das, was vor Dir konkret passiert. Wenn das Theater es schafft, diese konkrete Sprache zu überwinden, dann kann es in jedem Land spielen, da seine Bilder nicht mehr von der Sprache besetzt sind. Das Bild ist stärker als das, was Du sagen kannst. Darin liegt der Kern der Thematik Bild für mich und auch dessen Schwierigkeit. Wenn wir arbeiten und etwas entsteht – der Schauspieler etwas tut, auch etwas Ungewolltes – dann muss man in bestimmten Momenten erkennen, ob verschiedene Möglichkeiten des Bildersehens entstehen. Ich selber bemerke, dass es in manchen Momenten so zu sein scheint, und dann lasse ich dieses Bild stehen oder versuche es weiterzuentwickeln, damit die größtmögliche Ambivalenz entsteht. Im Theater ist ein Bild immer ein Angebot, nie ein fixer Fakt.

Ciulli ist davon überzeugt, dass ein Regisseur sich nicht zu Hause alleine und im Stillen Bilder ausdenken könne, sondern auch auf den Nonsens vertrauen solle.

Unsere ganze Arbeit als Theater besteht darin, den Zufall zu ermöglichen: Eine Türe geht auf, das Licht wechselt, ein Geräusch dringt von draußen herein – wenn

man all diese Angebote nicht annimmt, nichts davon bedenkt, dann kann keine Ambivalenz und Möglichkeit entstehen.¹²

Ciulli artikuliert auch die Sorge, dass ein Bilderdenken, bei dem die Gedanken an die eigenen Sorgen die der Vielfalt verdrängen, ein Theater entstehen lasse,

das mehr Menschen unterdrückt, als dass es ihnen Bilder schenkt und Möglichkeiten lässt, ihre und unsere Welt anders zu sehen. Wenn ich nach einer Inszenierung vom Publikum gefragt werde, was ich mir dabei gedacht habe, was die Geschichte der Inszenierung sei, dann frage ich immer zuerst: Was haben *Sie* gesehen?¹³

Diese Art zu inszenieren, so Ciulli, beschreibt einen langen und komplexen Prozess, bei dem auch konzeptionelle Hypothesen entwickelt werden müssen.

Wir müssen zu jedem Zeitpunkt genau wissen, was und warum wir etwas machen; aber die Richtung und die Bilder bleiben offen – das ist sogar unsere Aufgabe, die hinter unserer gesamten Arbeit steckt. Aber in dieser Dialektik von Unendlichkeit und Struktur, Chaos und Ordnung, steckt das Geheimnis meines und des Theaters allgemein. Warum spreche ich sonst so oft von Clowns und inszeniere ihre Arbeit?

In diesem Gespräch führte Ciulli auch einen Vergleich zur Pantomime an:

Ich möchte hier darauf hinweisen, dass ich keine Pantomime meine, wenn ich z. B. von der Bildsprache einer Inszenierung wie *Clowns 2 ½* rede. Bei der Pantomime entstehen keine inneren Bilder, keine Bilder im Kopf. Pantomime ist immer genau das, was der Schauspieler macht. Er macht es sogar zum Teil so präzise, dass es langweilig ist, da nichts in mir entsteht. Obwohl Pantomime auch ohne Worte stattfindet, ist es nicht das, was ich mit der internationalen Bildsprache des Theaters meine. Das ist ein Missverständnis, das man aufklären muss, da es nicht nur Sprache und Gesten gibt, sondern eine ganz andere Kategorie des Verstehens und Sehens, die in den Köpfen der Zuschauer stattfindet.¹⁴

¹² Dass dieser Vorgang sich ebenfalls in der Malerei oder in der Wissenschaft so vollzieht, besprechen wir anhand des Beispiels der Akteur-Netzwerk-Theorie, vor allem propagiert von Bruno Latour. (Vgl. Bruno Latour: *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.) 1987; Bruno Latour: *We Have Never Been Modern*, London 1993 (dt. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 2005); Bruno Latour: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; John Law: *After ANT. Complexity, naming and topology*, in: John Law, John Hassard (Hrsg.): *Actor Network Theory and After*, Oxford 1999, S. 1-14.)

¹³ Ciullis Interesse an der Rezeption solcher Bilder durch den Zuschauer wird von Navid Kermani selbst-reflektierend in einem Artikel beschrieben. Vgl. Navid Kermani: *Was Verstehen bedeutet. Zum zwanzigjährigen Bestehen des Theaters an der Ruhr*, in: *Frankfurter Rundschau*, 17.1.2001.

¹⁴ Vgl. Frank M. Raddatz: *Von Nasen, Tod und Technik*, in: Norbert-Heinz Jocks, Harald Polenz, Frank M. Raddatz, Helmut Schäfer (Hrsg.): *Die Theatervisionen des Roberto Ciulli. Bruchstücke*, Essen 1991, S. 8-33.

[In *Clowns*] stecken die Geheimnisse und die Konflikte der Geschichte des Theaters, eben die zwischen Kopf und Bauch, Anarchie und Kontrolle. Der Clown ist hierfür eine Metapher. Wenn es eine Möglichkeit, einen Ort, eine Struktur gibt, in der kollektiv dieser Grundkonflikt der Menschwerdung verarbeitet werden kann, dann ist es das Theater. Es ist das Zentrum dieses Konflikts. Ein Theater, das sich diesem zentralen Konflikt über das Prinzip Clown widmet, arbeitet eben genauso an einer Kritik und Dialektik der Aufklärung.¹⁵

Diese Kritik bestehe laut Ciulli im Versuch, einer patriarchalischen Haltung am Theater zu entgehen.

Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass die Übersetzung eines Stücks – also das Erklären eines Bildes, das in einem selbst entstehen könnte, dessen Entstehung aber unterdrückt wird – eine schulische Haltung entstehen lässt. Man wird gezwungen zuzuhören. Man erschafft auf diese Weise Terror, Autorität, Macht, wohingegen das Theater gegen solche Dinge arbeitet. Es können so keine ästhetischen Empfindungen entstehen. Wenn wir in einem Museum an Gemälden – Bilder anderer Sorte – vorbeilaufen, besteht auch die Gefahr dieses Terrors: Es spricht eine Stimme in Deinem Kopfhörer, die Dir das Bild erklärt und es so zerstört. Als ich vor einigen Monaten in Madrid ein beinahe weißes Bild von Monet betrachtete, an dem alle anderen Besucher vorbeiliefen, vermutlich da sie nichts zu sehen glaubten, ging mir etwas auf: Nach wenigen Minuten Betrachtung begann sich mir eine ganze Welt zu eröffnen.¹⁶ In diesem Moment bemerkte ich, dass meine Arbeit am Theater genau das versucht: Die absolute Reduzierung auf den Kern, der zugleich so ambivalent ist, dass er die ganze Welt darstellen kann. Dies zu erreichen ist unheimlich schwer auf der Theaterbühne, zumal es einen Trend zum Überladen und Übertreiben gibt. Mit 79 Jahren bemerkte ich vor diesem Bild zum ersten Mal, was Kunst ist.

Als Künstler die Haltung zu entwickeln, die unendlichen Bilder, die in den verschiedenen Zuschauern und Künstlern entstehen können, zu suchen und zu ermöglichen, hat die internationale Arbeit des Theaters an der Ruhr von Anfang an motiviert, resümiert Ciulli.

Wir suchen das, was von den Menschen kommt, den Kern der ästhetischen Empfindung und nicht das, was von Überbau und Politik belastet ist.

¹⁵ „Die Rationalität der Kunstwerke wird zu Geist einzig, wofern sie untergeht in dem ihr polar Entgegengesetzten. Die von keinem Kunstwerk zu schlichtende Divergenz des Konstruktiven und des Mimetischen, gleichsam die Erbsünde des ästhetischen Geistes, hat ihr Korrelat an dem Element des Albernem und Clownhaften, das noch die bedeutendsten in sich tragen und das nicht zuzuschminken ein Stück ihrer Bedeutung ist.“ (Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, S. 180/181.)

¹⁶ Die Auseinandersetzung der Suprematisten mit der Gegenstandslosigkeit und Malewitschs Gemälde *Das schwarze suprematistische Quadrat* (1915) ist eine produktive Parallele, die Ciulli mehrmals in Interviews ansprach. Vgl. Kasimir Malewitsch: *Die gegenstandslose Welt* (1927) (=Bauhausbuch, Bd. 11), neu hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz 1980.

Theaterlandschaften

Das Projekt „Internationale Theaterlandschaften“ des Theaters an der Ruhr ist eine der zentralen Artikulationen von Ciullis Idee einer Kunst, die Freiräume mit Theater entdeckt und verwirklicht. Als das Theater gegründet wurde, geschah dies mit dem Hintergedanken eines Theaters für den Fremden. Die Fremde und der Fremde, so Ciulli, finden sich nicht nur in der Ferne, also im geografischen Sinne, sondern besonders in der Haltung der Menschen gegenüber Ideologien. Das Theater an der Ruhr sollte ebenso diejenigen ansprechen, die sich „fremd in ihrem eigenen Land fühlen“¹⁷. Die Idee eines reisenden Theaters baute also nie auf den Export von deutschem Kulturgut, sondern auf die Suche nach Menschen, die sich bewusst als „Bastarde“ empfinden – außerhalb von nationalen Grenzen und Klischees.¹⁸

Nur drei Jahre nach der Gründung der Theater an der Ruhr gGmbH wurde das Mülheimer Ensemble auf das 17. Internationale Theaterfestival in Belgrad (BITEF) eingeladen, auf dem das Theater erste internationale Preise gewann. Ein einheimischer Kritiker schrieb damals, dass er Jahrhunderte auf solche Aufführungen gewartet habe. „Diese internationale Anerkennung gab dem Theater an der Ruhr in der Anfangsphase, als es sehr umstritten war, den nötigen Rückhalt durchzuhalten.“¹⁹ Eine weitere enorm wichtige Bereicherung dieses Austausches war die Zusammenarbeit mit Gordana Kossanović, die seit der Spielzeit 1981/82 im Ensemble spielte, anfänglich ohne Deutsch sprechen zu können. Trotzdem spielte die bereits 1986 verstorbene Schauspielerin Hauptrollen in *Lulu* (1981), das erste Stück des Theaters an der Ruhr, sowie in *Die Möwe* (1984). Bereits ein Jahr vor der Einladung des Theaters zur ersten *Europäischen Hauptstadt der Kultur*-Veranstaltung in Athen im November 1985 verlängerte die Stadt Mülheim den Vertrag mit dem Theater; ein wichtiger Schritt zur Etablierung

¹⁷ Vgl. Malgorzata Bartula, Stefan Schroer: Über Improvisation. Neun Gespräche mit Roberto Ciulli, Duisburg 2001, S. 87-90; Annette Heilmann: Das Theater an der Ruhr und die Türkei, in: Tina Jermann (Hrsg.): ZukunftsFormen. Kultur und Agenda 21 (=Dokumentation, Bd. 56), Essen 2001, S. 169-176.

¹⁸ Ciullis ‚Theorie‘ des ‚Bastards‘ im Theater diskutiere ich in einer anderen Veröffentlichung (Jonas Tinius: Theaterlandscapes. Artistic imagination and the intercultural debate, in: Ananda Breed, Tim Prentki (Hrsg.): Performing Landscapes and Identities. Community Engagement and the Arts Series, New York, im Erscheinen). Es geht, kurz gesagt, Ciulli darum, dass das Theater, metaphorisch gesprochen, ‚Bastarde gebären‘ solle, d. h. Menschen, die sich nicht in einer Muttersprache oder einem Vaterland heimisch fühlen, sondern sich als ‚Kosmopoliten‘ betrachten, als Kinder unbekannter und unpatriotischer Eltern.

¹⁹ Frank M. Raddatz: Botschafter der Sphinx. Ambassadors of the Sphinx. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik am Theater an der Ruhr. On the Relationship between Aesthetics and Politics at the Theater an der Ruhr, Berlin 2006, S. 88.

einer zunächst nicht langfristig finanzierten Institution. Im Anschluss an die postdramatische Inszenierung von Sophokles' *Elektra* in Athen schrieb die griechische Kultusministerin Melina Mercoúri an den Außenminister der Bundesrepublik, Hans-Dietrich Genscher, um das Theater an der Ruhr zu empfehlen.²⁰ Dieser Brief vom 10. Dezember 1985 wurde in Kopie ebenfalls an Ciulli weitergeleitet, wie den Archivunterlagen zu entnehmen ist. Mercoúri erwähnt in einem Post-Skriptum ihres Briefes, dass der Mut des Theaters an der Ruhr, das griechische Publikum durch seine Kunst mit dem Umgang ihrer eigenen Geschichte durch unhinterfragte Stereotypen über Authentizität, Mythos und Geschichte zu konfrontieren, sie so sehr beeindruckt habe, dass es weiter international gefördert werden solle.²¹ Im selben Monat noch, im Dezember 1985, bereiste das Theater an der Ruhr als erstes westdeutsches Ensemble das ehemalige Jugoslawien mit Inszenierungen in Belgrad, Subotica, Ljubljana und Zagreb.

Drei Monate nach dieser ersten Reise außerhalb fester Festivalstrukturen intensiviert sich der Briefwechsel im Archiv des Theaters an der Ruhr, das in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität in Köln aufbewahrt wird.²² Roberto Ciulli reagierte auf Melina Mercoúris Vorschlag und berichtete Außenminister Genscher in einem Brief vom 6. Februar 1986 von den Erfahrungen seines Theaters im ehemaligen Jugoslawien. Er beschrieb darin ebenfalls seine Vorstellungen, wie eine neue Art des internationalen Theateraustausches eine Synthese zwischen den theoretischen und praktischen Problemen und Fantasien internationaler und politischer Kunst herstellen könne.²³ Internationale Festivals seien ein Anfang, aber was wirklich notwendig sei, seien neue Strukturen für eine fundamentale und kontinuierliche Zusammenarbeit. „Auch scheint uns dieser Weg ein konkretes Steinchen einer einheitlichen europäischen Kulturpolitik werden zu können“, schreibt Ciulli darin. Die einzigartige Struktur seiner Theaterneugründung und ihre unorthodoxen rhizom-artigen Verbindungen zu sehr verschiedenen Künstlern in Europa, so Ciulli, sei für die Organisation von thematisch verbundenen Seminaren, andauernden Kooperationen und dringend benötigten

²⁰ Melina Mercoúri: Brief an Hans-Dietrich Genscher und Roberto Ciulli, 10.12.1985, in: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Bestand Archiv Theater an der Ruhr.

²¹ Vgl. A. a. O.

²² Ich möchte Professor Peter W. Marx und seinen Mitarbeitern, vor allem Sascha Förster und Nora Probst, für ihre freundliche Hilfe während meines Fellowships an der Theaterwissenschaftlichen Sammlung danken, welche die notwendigen Forschungen für dieses Kapitel ermöglichten. Am 2. Juli 2012 wurde das umfangreiche Archiv des Theaters an der Ruhr offiziell an die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln übergeben und ist damit der weiteren Forschung im Schloss Wahn zugänglich.

²³ Vgl. Roberto Ciulli: Brief an Hans-Dietrich Genscher, 6.2.1986, in: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Bestand Archiv Theater an der Ruhr.

Dialogen zwischen bisher unverbundenen Gruppen, Regionen und Theatermachern wie gemacht.

Ein kleines Team, bestehend aus Autoren, Regisseuren, Dramaturgen und Schauspielprofessoren sollte uns begleiten, um an den Publikumsdiskussionen teilzunehmen und mit den Repräsentanten der Theaterszene des jeweiligen Landes in Form kleiner Seminare den Horizont der internationalen Theaterentwicklung zu diskutieren. Darin bestünde die mögliche Synthese zwischen theoretischer und praktischer Theaterarbeit.²⁴

Zu dieser Zeit, also im Frühjahr 1986, plante Ciulli neben einer Tour durch die Bundesrepublik und Berlin einen intensiven Dialog mit Künstlern und Politikern aus dem ehemaligen Jugoslawien. Für Mai 1986 war ein Roma- und Sinti-Frühlingsfest im Park des Theaters in Mülheim geplant – das erste seiner Art, welches die diskriminierten Roma- und Sinti-Familien in Mülheim zusammenbringen wollte. Der Hintergrund dieser Planung, die im Schatten der Spannungen in Jugoslawien stattfanden, waren Korrespondenzen mit dem Außenminister der Sozialistischen Föderalen Republik Jugoslawien, die Ciulli nach seiner Reise dorthin begonnen hatte. Obwohl dieser Sorge hatte, ob zwischen Januar und Mai 1986 ein solches Festival samt Theateraustausch überhaupt organisiert werden könne, hat er sich für diese wichtigen kulturellen Kontakte bedankt. Es sei vielen jugoslawischen Künstlern sehr wichtig, Verbindungen nach Deutschland zu knüpfen und der Diskriminierung im eigenen Land zu entfliehen. Er versprach, alle Hebel in Bewegung zu setzen, um diesen Austausch zu ermöglichen. Zwischen Februar und April 1986, mit geringsten finanziellen Mitteln, lud Ciulli zwei professionelle Theatergruppen aus dem ehemaligen Jugoslawien nach Mülheim ein. Er bot Gastspiele in vielen deutschen Städten an, u. a. dem Ballhaus Naunynstraße in Berlin-Kreuzberg, wohin der Kontakt durch einen der damaligen Leiter des Berliner Theatertreffens 1986, Börris von Liebermann, hergestellt wurde. Im Auftrag der damaligen Leiterin des Kunstamts Kreuzberg, Abteilung Volksbildung, Krista Tebbe, wurde daraufhin ein Brief an Außenminister Genscher geschickt, der ebenfalls an Ciulli als Kopie gesendet wurde. Mit Bezug auf die geplante Zusammenarbeit mit dem Theater an der Ruhr schrieb Martin Düspohl, direkt verantwortlich für die Programmorganisation des kommunalen Kulturzentrums Ballhaus Naunynstraße, im Auftrag Tebbes bzw. der Abteilung Volksbildung an Genscher (und Ciulli), dass das Kunstamt Kreuzberg als Kulturinstitution im multinationalen Bezirk Kreuzberg ein ernsthaftes Interesse daran habe, Theater für Migranten zu organisieren. Normalerweise, so betonte er nachdrücklich, würden die Anwohner aus dem ehemaligen Jugos-

²⁴ Roberto Ciulli: Brief an Hans-Dietrich Genscher, 6.2.1986, in: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Bestand Archiv Theater an der Ruhr.

lawien, obwohl sie die zweitgrößte Minderheit im Bezirk stellten, bloß mit „folkloristischer Darbietung versorgt“²⁵.

In einem beinahe täglichen Austausch zwischen dem Theater an der Ruhr und diversen Stiftungen, der Stadt Mülheim, sowie den Kultusministerien in Berlin und Düsseldorf, versuchte und erklärte, argumentierte und verhandelte Roberto Ciulli eine ambitionierte und provokative Idee: Nicht nur sollten die berühmten „Stücke. Mülheimer Theatertage“, das NRW-Festival für deutschsprachige Gegenwartsdramatik, mit einer Aufführung einer jugoslawischen Gruppe beginnen, sondern ein Frühlingsfest sollte ebenfalls organisiert werden. Das Theater entwarf so ein eigenes Rahmenprogramm zu den „Mülheimer Theatertagen“. Ciulli begann so, die politische Ästhetik seiner künstlerischen Institution in eine ästhetische Politik zu wandeln: Politik existiert, wenn Subjekte anerkannt und konstituiert werden. Während solche Entscheidungen, ein Roma-Festival provokant im jungen Theater an der Ruhr zusätzlich zu veranstalten, politischer Natur zu sein scheinen, sind sie auch ästhetisch, da sie vom Bild, das von einer Gesellschaft existiert, handeln – nämlich von dem, was repräsentiert werden darf und was nicht.²⁶ Das Programm, das Ciulli für das Frühlingsfest geplant hatte, sah Diskussionen zur Lage des politischen Theaters in Jugoslawien ebenso vor wie Aufführungen vor allem eines bekannten Theaters, des Roma-Theaters Pralipe aus Skopje unter der Regie von Rahim Burhan – die bis dahin einzige professionelle Roma-Theatergruppe in Europa. Ich betone diese Anstrengungen, die das Theater an der Ruhr unternahm, um dieses Rahmenprogramm zu den „Stücken“ zu organisieren, aus mehreren Gründen. Während der Festivalwoche (9. bis 14. Mai 1986) problematisierte das Roma-Theater Pralipe u. a. mit einer sehr körperlichen Performance von *Soske (Warum?)* die Geschichte der Gewalt. Das Stück wurde in Romanes gespielt. Für das Frühlingsfest, welches im Raffelbergpark neben dem Theater an der Ruhr stattfand, hatte das Theater an der Ruhr den in Deutschland und im Ruhrgebiet lebenden Roma und Sinti eine bis zu diesem Zeitpunkt für eine städtische Kulturinstitution undenkbbare politische Zusage gemacht. Das Theater lud – mit zum Teil archivierten Briefen – mehr als 50 Roma- und Sinti-Vereine, Organisationen und Gruppen aus ganz Nordrhein-Westfalen sowie deren Freunde und Familien ein. In diesen Einladungen betonte das Theater an der Ruhr, dass es sich hierbei explizit um die Integration und Einladung

²⁵ Martin Düspohl: Brief an das Auswärtige Amt und an das Theater an der Ruhr, 24.4. 1986, in: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Bestand Archiv Theater an der Ruhr.

²⁶ Vgl. Jacques Rancière: *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the sensible*, London 2006, S. 51; Ben Davis: Review. Rancière, for Dummies, in: <http://www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp> - Zuletzt eingesehen am 12.2.2014.

von stigmatisierten und ausgegrenzten Roma in Deutschland handele. Die weitreichenden Einladungen und die Verpflichtung der berühmten Sängerin Esma Redžepova sorgten dafür, dass am Tag des Festes mehr als 600 Roma und Sinti mit Bürgern der Stadt im Raffelbergpark feierten – als Rahmenprogramm eines deutschsprachigen Dramatik-Festivals. Die Journalistin Astrid Hoyer beschreibt, wie sie an diesem Abend den 73-jährigen Hugo Franz traf, der Bücher des Zentralrats der Roma und Sinti verteilte. Er betonte in diesem Gespräch, dass sich bis zu diesem Zeitpunkt noch keine deutsche Institution mit seinem Leidensweg in Deutschland auseinandergesetzt habe, obwohl er im Zweiten Weltkrieg in ein Konzentrationslager gebracht worden sei und seit seiner Befreiung in Mülheim an der Ruhr lebe. Er war dort, „damit so etwas nie wieder passiert“. Einige regionale Roma-Vereine fühlten sich durch die Veranstaltung so ermutigt, dass sie Diskussionen mit der Mülheimer Oberbürgermeisterin Eleonore Gullenstern zur Lage der Roma begannen.²⁷

Die Institutionalisierung der „Internationalen Theaterlandschaften“

Für das Theater an der Ruhr war dies mehr als nur eine einmalige Veranstaltung. Sie wurde der Beginn einer provokanten Zusammenarbeit mit Kunst, Theater und Kulturpolitik. Die „Theaterlandschaften Jugoslawien“ wurden zur 1. Internationalen Theaterlandschaft. Bereits vor dem Frühlingsfest im Mai 1986 hatte Ciulli im Blick, aus diesem Austausch eine weitaus reichere und längerfristige Kooperation zu gestalten, die sich einer besonderen Theaterregion der Welt nähern würde, die in den Geburtswehen einer kriegerischen Auseinandersetzung lag und wenige Jahre später im Balkankonflikt ihr blutiges Umfeld finden würde. Der Ministerialdirigent im Kultusministerium von Nordrhein-Westfalen, Wolfgang Kral, schrieb am 22. April 1986 dem Auswärtigen Amt in Bonn und empfiehlt ausdrücklich, dass das Außenministerium die Aktivitäten des Theaters an der Ruhr als ein Erstarren von deutsch-jugoslawischen Kulturdialogen anerkennen und fördern möge – mehr noch, es solle sogar Teil einer offiziellen staatlichen Kooperation werden. Kral hebt hervor, dass

²⁷ Diese Veranstaltung, deren Auswirkungen und weitere Aktivitäten des Theaters an der Ruhr sind u.a. in den folgenden Texten besprochen: Dirk Cornelsen: Für Sinti und Roma nichts. Romani Rose im Gespräch, in: Frankfurter Rundschau, 15.1.1986; Dezentralisierung. Jugoslawische Bühnen in Mülheim, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.4.1986; Astrid Hoyer: Von Gadjos und Roma, in: Neue Ruhr Zeitung, 10.5.1986; Hans Jansen: Die Kraft des Unverbildeten. Das jugoslawische Zigeuner-Theater „Roma“ in Mülheim, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 12.5.1986; Kurt Helbig: Mülheimer Theatertage, in: Kölner Illustrierte, Mai 1986, Heft 5, S. 72; F. M. Raddatz: Botschafter der Sphinx. Ambassadors of the Sphinx, S. 54.

Roberto Ciulli beabsichtigt, dieses internationale Rahmenprogramm zu institutionalisieren. Ihm schwebt vor, über jeweils drei Jahre die Theaterarbeit eines Landes vorzustellen. Mit der 3-jährigen Präsentation jugoslawischer Theater beginnt er 1986. 1987 möchte er Theater aus Belgrad und Subotica vorstellen.²⁸

Ciulli und dem Theater an der Ruhr ging dies allerdings nicht weit genug. 1991 luden sie das Roma-Theater Pralipe erneut nach Mülheim ein und begannen eine offizielle Partnerschaft. In demselben Jahr deklarierte Mazedonien, aus dessen Hauptstadt-Distrikt Šutka die Theatergruppe stammt, seine Unabhängigkeit. Die ca. 360.000 albanischen Flüchtlinge in Mazedonien stabilisierten die Lage der albanischen Nationalisten, während dies jedoch die Situation der unterdrückten Roma-Minderheit weiter verschlechterte. Die Theatermitglieder könnten nicht zurückkehren, entschied man in Mülheim und begründete spontan eine bisher einzigartige Theaterkooperation, indem Pralipe in das Theater an der Ruhr eingegliedert wurde. Bereits im November 1992 startete dann eine Initiative namens „Kultur gegen Gewalt: Bewegung eines anderen Deutschland“ und tourte unter dem provokativen Motto „Die Zigeuner sind zurück!“ durch ca. 15 deutsche, mitunter nicht besonders migrationstolerante Städte mit der Inszenierung *Ratvale Bijava (Bluthochzeit)* nach Lorca, gespielt auf Romanes. Nach jeder Aufführung wurden Schulen besucht, Seminare veranstaltet oder mit den Zuschauern über Fremdenfeindlichkeit, Kunst und Fremdheit diskutiert.

Nun ist Roberto Ciulli mit einer Gruppe von Zigeunern, von Roma, nach Chemnitz gekommen – andersherum, aus dem Westen. Diese Roma wollen kein Asyl, sie wollen, daß man ihnen zuhört. Sie wollen Theater spielen, in ihrer eigenen Sprache, die niemand im Publikum kennt. Und man versteht sie doch.²⁹

Im Jahre 1998 gewann das Roma-Theater Pralipe den „Lorca-Preis“ des Internationalen Theaterinstituts. Mindestens ebenso wichtig war die Kooperation, die mit dem Theater an der Ruhr möglich wurde, dem es dabei nie nur um rein pädagogische Maßnahmen, sondern vor allem um einen professionellen, künstlerischen Austausch ging, über die Grenzen von nationalen Unterschieden hinweg. Wie es der kurdische Schauspieler Ferhat Keskin in einer Diskussion über Fremdheit und Theater zu mir sagte: „Am Theater an der Ruhr sind die sprachlichen, emotionalen und ethnischen Eigenheiten der Menschen der Beginn einer Auseinandersetzung, nicht deren Ende.“

²⁸ Wolfgang Kral: Brief an das Auswärtige Amt, 22.4.1986, in: Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Bestand Archiv Theater an der Ruhr.

²⁹ Robin Detje: Menschen? Warum hier? Von Chemnitz nach Hoyerswerda. Das Roma-Theater Pralipe auf einer Tournee gegen die Gewalt, in: Die Zeit, 47 (1992), Nr. 49, 27. 11.1992, S. 57.

Theaterlandschaft continued

In den folgenden Jahren organisierte das Theater an der Ruhr eine drei Jahre andauernde „Theaterlandschaft Polen“ (1989-1991), eine „Theaterlandschaft Russland“ (1992-1994), den größten Theateraustausch des Goethe-Instituts in Lateinamerika und legte die Grundsteine für eine bis heute bestehende Kooperation mit der Türkei. Ebenso wie die Arbeit an der „Theaterlandschaft Jugoslawien“ begannen die Interaktionen mit der Türkei auf gemeinsamen Reisen und nach intensiven diplomatischen Kulturverhandlungen, ausgehend vom Theater an der Ruhr. Im März 1987 reiste Ciulli mit dem Theater an der Ruhr und deren Inszenierungen *Gott* (Woody Allen) und *Dantons Tod* (Georg Büchner) nach Istanbul und Ankara.

Im Gegenzug begann bald darauf eine Serie jährlicher Gastspiele des Türkischen Staatstheaters in Deutschland. Dank Ciullis Engagement kam es 1989 zur ersten offiziellen deutschen Einladung an ein türkisches Ensemble nach dem Zweiten Weltkrieg – ein Ereignis, das die türkisch-deutsche Kulturzeitschrift *Dergi* mit der Herausgabe einer Sondernummer würdigte. Vom siebten bis zum sechzehnten März fanden in Mülheim, Duisburg, Köln, Wuppertal, Dortmund und Berlin insgesamt acht Aufführungen statt.³⁰

Erneut ist diese Arbeit im Kontext der regionalen Kulturdiplomatie zu betrachten: In vielen Ruhrgebietsstädten hat die langsame Integration von Generationen von Einwanderern zu sozial-politischen Missständen geführt. Obwohl die Zahlen der türkischen Einwohner in Deutschland von 1500 im Jahre 1960 auf beinahe 1,8 Millionen im Jahre 2011 anstiegen, fühlen sich noch immer beinahe 80 Prozent der türkischen Einwohner diskriminiert. Ein Drittel der türkischen Bevölkerung in Deutschland ist von Armut bedroht.³¹ Die Etablierung einer *Szene Istanbul* im letzten Jahrzehnt und die vorhergehenden Kooperationen mit Theatern in Istanbul sollten diese fehlende Auseinandersetzung mit der kulturellen Vielfalt einer großen Minderheit in Deutschland ebenso ansprechen, wie sie das Theater an der Ruhr in die Türkei bringen sollte. Im Juli 1992 leitete Ciulli, auf Einladung des türkischen Kultusministeriums, eine Serie von Theaterseminaren zur Veränderung der Theaterstruktur in der Türkei, auf welche im Januar 1993 die erste jemals durchgeführte deutsch-türkische Koproduktion folgte. Mit Schauspielern aus verschiedenen türkischen Städten erarbeitete Ciulli gemeinsam mit dem Regisseur Müge Gürman in Mülheim Lorcas *Bernarda Albas Haus* in türkischer Sprache. Das türkische Ensemble spielte in ca. 20

³⁰ Erol M. Boran: Eine Geschichte des Türkisch-Deutschen Theaters und Kabarettts, Diss. Ohio State University 2004, S. 189. (https://etd.ohiolink.edu/rws_etd/document/get/osu1095620178/inline - Zuletzt eingesehen am 21.1.2014.)

³¹ Vgl. Statistisches Bundesamt: Bevölkerung und Erwerbstätigkeit. Bevölkerung mit Migrationshintergrund. Ergebnisse des Mikrozensus 2012, Fachserie 1, Reihe 2.2, Wiesbaden 2013, S. 235.

Städten Deutschlands und nahm dieses Stück in das Repertoire des Türkischen Staatstheaters auf. Die Zusammenarbeit mit der türkischen Theaterlandschaft ist in gewisser Weise sinnbildlich für die kontinuierliche und intensive Zusammenarbeit über Sprachen hinweg: 1995 hatte Brechts Stück *Im Dickicht der Städte* Premiere in Deutschland, von Ciulli diesmal mit Schauspielern aus beiden Ländern inszeniert, das, im Laufe der Jahre verändert, in das Repertoire des Theaters an der Ruhr aufgenommen wurde. Die Koproduktionen in mehreren Sprachen oder in Sprachen, derer Ciullis Stammpublikum in Deutschland nicht mächtig ist – sein Wille, dem Publikum eine Bildersprache des Theaters nahezubringen, die nicht auf nationalen Grenzen beruht³² –, brachte Ciulli im Oktober 1996 eine große offizielle Ehrung ein: der Bundespräsident Roman Herzog würdigte dessen internationale Arbeit und verlieh Roberto Ciulli den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland. Als Mitbegründer und künstlerischer Leiter habe er das Theater an der Ruhr zu einem Forum der Vielfalt der europäischen Theaterlandschaft gemacht und dem deutschen Publikum bisher unbekanntere Reichtümer der europäischen Theaterszene nähergebracht.³³

Das Projekt „Seidenstraße“

Als das Projekt „Internationale Theaterlandschaften“ langsam zu einem regelmäßigen Austausch mit Regionen der Welt aus Ost-Europa, Süd-Ost-Europa und weiteren Kontinenten wurde, plante das Theater an der Ruhr sein bisher ambitioniertestes Unternehmen: das Projekt „Seidenstraße“. Inspiriert von den Mythen über die ehemalige Handelsroute, aber auch von den Fakten der Bastardisierung und Vermischung sehr verschiedener Kulturen entlang dieser Route, die durch einige der ältesten Länder der Welt führt, entwarfen Ciulli und das Theater einen – möglicherweise bewusst – ebenso mythischen Theater-Reiseplan: Zwischen 1997 und 2002 wollten sie erste Reisen in die Länder an der ehemaligen Seidenstraße unternehmen, Gastspiele durchführen und Kontakte in die Region vertiefen. Ciulli hatte zunächst sogar den Plan, aus diesem Austausch eine regelrechte Expedition zu machen. Die Idee war einfach und doch präzise im Geiste eines internationalen Theaters: Das Theater würde mit dem „europäischsten“ und wahrscheinlich auch dem „deutschesten“ Text im Gepäck, Goethes *Faust*, auf die Reise gehen – einem Text, der wie kein zweiter die Odyssee des Mephisto beschreibt und somit dessen göttliche Aufgabe, sich in der Spannung zwischen wissenschaftlicher und menschlicher Wahrheit zurechtzu-

³² Vgl. Marvin Carlson: *Speaking in Tongues. Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor 2006, S. 58.

³³ Vgl. Theater an der Ruhr: Informationen zur Spielzeit 1996/97, <http://www.theater-an-der-ruhr.de/konzeption/geschichte/1996-1997/> - Zuletzt eingesehen am 21.11.2014.

finden. Das Thema des gescheiterten Humanismus einer Zivilisation und der europäischen Verklärung der wissenschaftlichen Rationalität erschien als passendes Reisegepäck des demütigen und die Hand zum Dialog ausstreckenden deutschen Theaters. Ciulli hatte vor, drei *Faust*-Aufführungen zu produzieren, zu jedem Lebensabschnitt eine: Kindheit, Jugend, Alter, basierend auf den dazu existierenden Collagen von Carlo Collodi und Heiner Müller. Mit diesen Ideen im Koffer, sollte auf der Reise entlang der Markthallen, Theatersäle und öffentlichen Foren der Seidenstraße alles aufgenommen werden, was dem Theater als eine Bereicherung erschien. Die drei Stücke sollten dann im Laufe der Reise mit Anteilen aus dem europäischen *magnum opus* ebenso wie aus den transformierenden Erfahrungen der sagenumwobenen Straße zwischen der Türkei und China entstehen. Fasziniert von diesen Ideen, sagten die Kultusminister der Türkei, Ägyptens, Syriens, Irans, Usbekistans, Turkmenistans, Kirgisistans, Russlands und Chinas ebenso zu wie der deutsche Bundespräsident und der Präsident des Goethe-Instituts. 1995 wurde das „Seidenstraßen“-Projekt des Theaters an der Ruhr von der UNESCO als Beitrag zur Weltdekade für kulturelle Entwicklung anerkannt. Das ermöglichte es allen Ländern, die das Theater bereisen würde, innerhalb des Participation-Programmes der UNESCO finanzielle Hilfe zur Durchführung des Projekts zu beantragen. Roberto Ciulli sagte dazu, dass in der gemeinsamen Geschichte Europas und Asiens die Seidenstraße den Moment markieren würde, in der die Verbrüderung der Kulturen stattgefunden habe. „Für das Theater kann ich noch nicht sagen, was die Reise bedeutet. Was mit denjenigen sein wird, die auf die Reise gehen werden, auch das weiß ich nicht. Denn man kehrt nicht als derjenige heim, als der man abgereist ist.“³⁴

Das Theater im Iran: Fadjr – Morgenröte

Um ein reisendes Projekt wie „Seidenstraße“ zu realisieren, musste das Theater an der Ruhr große institutionelle und künstlerische Flexibilität beweisen. In den Ländern, die das Theater an der Ruhr im Rahmen des Projektes bereiste, traf es auf sehr verschiedene Theatertraditionen und -gruppen. Nicht jedes Detail der anvisierten großen Expedition wurde realisiert. Dennoch hat das Theater bis zum heutigen Tag eine schier unüberschaubare Anzahl an inoffiziellen und offiziellen kulturdiplomatischen Verhandlungen geführt und zu einem produktiven Austausch gebracht, darunter Austausch-

³⁴ Roberto Ciulli, zit. nach: Annette Heilmann: *Am Ende der Reise sind wir es, die verändert zurückkommen werden*. Das Theater an der Ruhr auf der Seidenstraße, in: Clementine Herzog (Hrsg.): *Kunst wird die Welt mehr verändern als Politik. Texte einer Tagung 1999 in der Evangelischen Akademie Iserlohn (=Epd-Entwicklungspolitik, Materialien 1999,4)*, Frankfurt am Main 1999, S. 63-65, hier: S. 65.

vereinbarungen mit dem Irak, Tunesien, Syrien, dem Libanon und kürzlich weiteren Staaten Nord-Afrikas.³⁵

Die Umsetzungen erster Begegnungen begannen bereits im Jahre 1997. Im Oktober wurde das Theater nach einer notwendigen Sanierung des ehemaligen Solbads an gleicher Stelle am Raffelberg wiedereröffnet. Es wurde Platz geschaffen für mehr Gäste, für Foren im Foyer und Workshops und Übernachtungsmöglichkeiten. Noch in demselben Jahr gastierten das Mulo Kot Theater aus Qarsi (Usbekistan; russisch: Karschi) und das Taliá Theater aus Kairo (Ägypten) in Mülheim. Im Januar 1998 fand das erste jemals außerhalb der iranischen Landesgrenzen organisierte Konzert von Sufi Musikern des Ne'matollahi-Ordens aus Isfahan (Iran) statt. Das Theater an der Ruhr kooperierte damals mit diversen religiösen Interessengruppen, um eine Konferenz zum Thema „Als Gott und Mensch sich auf der Seidenstraße trafen“ zu initiieren.

Der Auftritt [der Sufi Musiker] ist eine kulturpolitische Sensation. [...] Erstmals trennen die Interpreten ihre Kunst [...] von der nicht-öffentlichen religiösen Handlung, an die sie gebunden ist, und verzichten auf den Kontakt mit den Gläubigen. [...] Sieben, acht oder noch mehr Stunden kann ein solches Ritual dauern. [...] Das Gastspiel weist auf das Projekt ‚Seidenstraße‘ voraus. [...] Eingebettet in ein Symposium, das das Theater gemeinsam mit der Evangelischen Akademie Mülheim [...] veranstaltete, war das Konzert auch der ästhetisch-sinnliche Kristallisationspunkt einer Übung in interkultureller Verständigung.³⁶

Die Berichterstattung in den Medien ebte nicht ab, als das Theater im September 1998 den ersten Besuch eines iranischen Theaters seit der islamischen Revolution 1979 ermöglichte.³⁷ Im Juni 1999, nach dem Iran-Irak-Krieg (1980-1988) und der Übernahme des Präsidentenamts von Alī-Akbar Hāshemī Rafsandjanī durch den moderateren Reformisten Mohammad Khatami, wurde Ciullis Ensemble als erstes deutsches Theater in den Iran eingeladen. Es nahm am 17. Internationalen Theaterfestival *Fad̄jr* (dt. *Morgenröte*) teil – im Jahr des 20. Jubiläums der Revolution eine große Ehre und zugleich eine schwierige kulturdiplomatische Situation für das deutsche Theater. Das Mülheimer Ensemble zeigte nicht nur Tschechows *Der Kirschgarten*, sondern auch Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie*, eine kritische Analyse der Menschwerdung, sowie den ersten Teil seines Faust-Fragments, *Pinnocchio Faust* (nach Collodi / Goethe). Auf diese Einladung folgten in den kommenden Jahren weitere, 2001, 2004 und 2007; 2001

³⁵ Vgl. R. C. Hemke (Hrsg.): Theater im arabischen Sprachraum. Theatre in the Arab World.

³⁶ Andreas Rossmann: Musik der Seidenstraße. Ein anderer Iran: Sufis aus Isfahan in Mülheim an der Ruhr, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.1.1998.

³⁷ Vgl. Ralph Hammerthaler: Kein Zimmer für den Zensor. Iranische Theatergruppen in Mülheim an der Ruhr, in: Süddeutsche Zeitung, 25.9.1998.

wurden mehr als zweihunderttausend Tickets verkauft und 232 offizielle Veranstaltungen durchgeführt. 2007 war das *Fadjr* Festival bereits das größte seiner Art im Mittleren Osten.

Aber es gab nicht nur feierliche Meldungen. Viele Kritiker warfen Ciulli vor, seine Entscheidung, in den Iran, aber auch in den Irak zu reisen, sei keine angemessene Reaktion auf Regime, die von der Europäischen Union schon seit Jahren ökonomisch boykottiert wurden. Häufig fiel Ciullis Antwort aber ebenfalls anklagend aus. Ein Land politisch zu boykottieren, sei eine Sache, aber man könne nicht diejenigen Intellektuellen und Künstler kulturell ausgrenzen, die sich für Freiheit und öffentliche Kritik einsetzten. Ein kultureller Boykott bestraft nicht die politischen Machthaber oder Diktatoren eines Landes, sondern dessen Kritiker und Freigeister. Keineswegs wollte Ciulli also mit seinen Reisen die Gewalt des iranischen Regimes legitimieren, ganz im Gegenteil. Er wollte denjenigen Menschen im Iran, die sich im Anblick von Gewalt wie Fremde in ihrem eigenen Land fühlen, zeigen, dass sie nicht isoliert sind, denn für die Künstler, wie für alle Kulturinteressierten, ist kaum etwas schlimmer als die Isolation von der Außenwelt.³⁸

Die Generalprobe zur ersten Aufführung in Teheran war sehr angespannt. Kostüme mussten geweitet und verlängert werden, da sie in den Augen der Offiziellen des Dramatic Arts Centres nicht angemessen waren. Als sich der Vorhang endlich öffnete, so erinnert sich Ciulli, war die Atmosphäre aufgeregter. In seiner ersten Rede vor iranischem Publikum³⁹, bezog Ciulli Stellung: Als Künstler sei er begeistert, in einem Land der Dichter und Literaten spielen zu dürfen. Aber als Künstler gehöre er ebenso zu einer gemeinsamen Familie und könne nicht akzeptieren, wenn Familienmitglieder wegen ihrer Arbeit sterben müssten. Er reagierte somit auf die Ermordung des islamkritischen Autors Sadegh Hedayat (1903-1951), dessen Werk im Iran zwar nicht verboten, aber in konservativen Kreisen verpönt war. Ciullis mutige Worte provozierten „den ersten Szenenapplaus vom Teheraner Publikum“⁴⁰. Ciulli artikulierte seine Haltung zur reflektierten und kritischen Kunst auch und vor allem durch das Theaterspiel selbst. War eine spezielle Szene dem Theater bei der ersten Aufführung noch erlaubt worden, so musste sie am zweiten Abend bereits gestrichen werden. Es handelte sich um das Verbot, Frauen auf der Bühne tanzen, singen oder sich berühren zu lassen.

³⁸ Vgl. Annette Heilmann: Das Theater an der Ruhr zur *Morgenröte* in Iran, in: Iranzamin. Echo der iranischen Kultur, 12 (1999/2000), Neue Folge Nr. 6/7 (=Christentum - Islam - Iran, Teil 1), S. 475-478.

³⁹ Vgl. Hubert Spiegel: Parkplatz am Südpol. Irans Intellektuelle zwanzig Jahre nach der Revolution, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.2.1999.

⁴⁰ Hubert Spiegel: Expeditionsleiter, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.2.1999.

Karin Neuhäuser brach das Verbot, indem sie es einhielt und den Vorgang der Zensur spielte: Die Schauspielerin sprang auf das Podest, auf dem der Tanz stattfinden sollte, deutete Tanzschritte an, ihre Kollegen schrien auf, und sie blieb reglos stehen, das Gesicht mit dem Kopftuch verhüllt, das alle Darstellerinnen auf der Bühne tragen mußten. Der Szenenapplaus zeigte, daß jeder im Saal verstanden hatte, was der Aufführung vorangegangen sein mußte.⁴¹

Neuhäuser hatte die Zensur im Theaterspiel improvisierend aufgegriffen und in ein Bild übersetzt – ein Bild der verbotenen Bewegung, des Stillstandes, der Angst, aber auch der Regung und des Widerstands. Nach der Aufführung wurde Ciulli unerwartet in das Büro des Kulturministers beordert. Es stand zu befürchten, dass dies die letzte Einladung in den Iran gewesen sein könnte. Es kam anders: Der Kultur- und Theateraustausch zwischen dem Theater an der Ruhr und der Islamischen Republik Iran wurde um mehrere Jahre verlängert. Es wurden sogar gegenseitige Hospitanzen für Dramaturgie und Regie vereinbart. Ciulli würde einige Seminare für Schauspieler leiten. Erneut, trotz politischer Distanz, schaffte es das Theater an der Ruhr mit seinem Regisseur – und eigenem Kulturattaché – Roberto Ciulli ein bisher nicht existierendes Abkommen zwischen Künstlern aus zwei weit auseinander liegenden Regionen der Welt hervorzu- bringen – getragen von der Kommunikation und dem Austausch durch die internationale Ästhetik ihres Theaters. Es folgte die erste Koproduktion zwischen einem deutschen und einem iranischen Theater: *Bernarda Albas Haus* von Lorca hatte am 27. Januar 2002 Premiere, nach beinahe zwei- monatigen Proben in Teheran. Mit Ciulli arbeiteten im Iran nicht nur der Mitbegründer und Bühnenbildner des Theaters an der Ruhr Graf-Edzard Habben, sondern auch die bolivianische Choreografin Wara Cajias, das ehemalige mazedonische Roma-Theater Pralipe-Mitglied Ruždij Aliji, der Lichtmeister des Mülheimer Theaters, sowie die Islamwissenschaftlerin und Assistentin Ciullis, Annette Heilmann. Ebenfalls mitgereist waren neun Schauspielerinnen, eine Kostümbildnerin und ein Übersetzer. Nach ersten bilingualen Versionen des Textes erarbeitete die internationale Truppe – non-verbal, körperlich – Bilder, entwarf so feine Gesten, die auch ohne Sprache entzifferbar und vor allem schwieriger kritisierbar waren. Aufgrund des Verbots von Tanz, Gesang und Berührungen von Frauen auf der Bühne, ausgesprochen vom Dramatic Arts Centre, entwickelte Ciulli mit Cajias eine alternative Ästhetik: Die Bewegungen der Schauspielerinnen sollten offiziell nicht als Tanz erkennbar sein und dennoch die innere Zer- rissenheit der Frauen in Lorcas Stück zeigen Frauen, die ihre Sehnsüchte nicht artikulieren dürfen. Das Dramatic Arts Centre beanstandete Details, aber nicht die vermittelten Berührungen, die die Frauen untereinander

⁴¹ H. Spiegel: Parkplatz am Südpol, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.2.1999.

austauschten – sie hielten einander, verbunden durch weiße Tücher, an den Händen. Diese einfache Geste symbolisierte zugleich eine verbotene (Nicht-)Berührung wie einen Tanz – und doch nur das Halten eines weißen Tuches. Die Entscheidung, was in diesem Bild erkannt werden konnte, legte Ciulli in die Hände des Publikums und vervielfachte somit die Möglichkeiten dieser Geste.⁴² Um es mit den Worten seines Weggefährten, Mitbegründers und Dramaturgen des Theaters an der Ruhr, Helmut Schäfer, zu sagen:

Was Theater sein möchte: Hort der Empfindungen, denen die Wirklichkeit den Atem benimmt, Hort auch des Unwägbaren, das der dem Spiel eigentliche Zufall, von dem es lebt, dem Erleben zurückerstattet.⁴³

Abschließende Bemerkungen

Dieser Beitrag kann nur einen kleinen Blick auf eine Institution werfen, die ebenso komplex wie die Entwicklung des deutschen Theaters im 20. Jahrhundert ist. Ich hoffe, dem Leser dennoch einige Anekdoten, also im wahrsten Sinne des Wortes unveröffentlichte Aspekte archivarischer und ethnografischer Natur, so nahe gebracht zu haben, dass die Ursprünge des internationalen Theaters in Deutschland aus historiografischer Sicht und mit Blick auf die Pionierarbeit einer Institution deutlicher werden. Es ist aber ebenso mein Anliegen gewesen, die Themen Bilder-Reisen oder Bilder auf Reisen und die Idee einer Theaterlandschaft in Verbindung mit der internationalen Arbeit einer einzigartigen Institution in der deutschen Theatergeografie darzustellen. Ciullis Arbeit offeriert eine Alternative zu den „technischen Illusionen, die durch moderne Medien entstehen“⁴⁴. Sein „Theater der Bilder“ bringt stattdessen zum Vorschein, wie Risse und Fragmente in unserer Wahrnehmung der Welt entstehen können, die gleichwohl die Welt der Bühne, wie die des Betrachters betreffen. Wie Ciulli selbst betont, macht es keinen Sinn, „einen Vorhang für eine Welt zu öffnen, die man schon kennt.“⁴⁵

⁴² Vgl. Annette Heilmann: *Die Achse der guten Autofahrer*. Roberto Ciulli inszeniert Garcia Lorcas *Bernarda Albas Haus* in Teheran, in: Theater der Zeit, 57 (2002), Heft 4, S. 30/31.

⁴³ Helmut Schäfer: Gegen einen handwerklichen Bürgersinn, in: Botho Strauß: *Groß und Klein. Ein Sommernachtstraum* in der Kritik, Theater an der Ruhr, Spielzeit 1982/83, Heft 3, [S. 19-27, hier: S. 25.]

⁴⁴ Übersetzung vom Autor; der Originaltext lautet: „In deliberate contrast to the technological illusions created by modern media, the aim of Ciulli’s ‚theatre of images‘ is to bring out fissures.“ (Christopher Innes, Maria Shevtsova: *Cambridge Introduction to Theatre Directing*, Cambridge 2013, S. 146.)

⁴⁵ Roberto Ciulli, zit. nach: F. M. Raddatz: *Botschafter der Sphinx. Ambassadors of the Sphinx*, S. 98.