



MELANCHOLIA

VON LARS VON TRIER

INSZENIERUNG: FELIX ROTHENHÄUSLER
PREMIERE 15 JUNI 2019. KAMMER 1

ZUM ABEND

„Eine Frau zu sein, bedeutet noch immer, im rein Psychologischen gefangen zu sein. Ganz egal, wie leidenschaftslos oder groß die Vision von der Welt ist, die eine Frau ausformuliert – wann immer diese Vision ihre eigene Erfahrung und Emotion beinhaltet, wird das Teleskop auf sie selbst zurückgerichtet.“ (Chris Kraus, „I Love Dick“)

Justine sehnt das Ende der Welt herbei, dabei scheint von außen betrachtet in ihrem Leben alles bestens zu laufen. Ihr Freund Michael liebt sie mit Hingabe, ihre Schwester Claire hat für sie ein aufwändiges Hochzeitsfest auf dem wunderschönen Landsitz Eremitage organisiert. Der Chef der Werbeagentur, in der sie arbeitet, behandelt sie als „High Potential“ und befördert sie zum Art Director. Doch all das kann Justine nicht erfreuen. Sie spürt, dass die Welt um sie herum nicht so heil ist, wie die anderen behaupten. Sie sieht, was alle anderen verleugnen: die Katastrophe ist bereits eingetreten. Erst als der Planet Melancholia auf die

Erde zurast und eine Kollision unausweichlich ist, wird sie ruhig. Ist Lars von Triers Filmkunstwerk „Melancholia“ die Geschichte einer kranken Frau? Oder ist es eine Erzählung über eine Welt, der man mit Recht den Untergang wünscht? Ist das Ende ein Grund, sich in Düsterei zu versenken? Oder kann man ihm gar voller Optimismus entgegensehen? Was geschieht, wenn Planeten ihre gewohnte Umlaufbahn verlassen, und aufeinander treffen? Bei von Trier steckt in der Aussicht des Endes auch die Möglichkeit, dass sich die Dinge noch einmal wenden. Vielleicht zum Besseren.

Felix Rothenhäusler inszenierte an den Kammerspielen zuletzt Ryan Trecartins „The Re’Search“ und Eugène Labiches „Trüffel Trüffel Trüffel“. Lars von Triers apokalyptische Überwältigungsoper „Melancholia“ wird bei ihm zum lustvoll-transparenten Sprech-Denk-Spiel. Das Ende der Welt – etwas ist möglich.

MELANCHOLIA

VON LARS VON TRIER

JUSTINE

Julia Riedler

MICHAEL, IHR MANN

Thomas Hauser

CLAIRE, JUSTINES SCHWESTER

Eva Löbau

JOHN, CLAIRE'S MANN

Majd Feddah

LEO, BEIDER SOHN

Gro Swantje Kohlhof

LIVE-MUSIK

Christian Naujoks

INSZENIERUNG

Felix Rothenhäusler

BÜHNE

Katharina Pia Schütz

KOSTÜME

Elke von Sivers

MUSIK

Christian Naujoks

LICHT

Stephan Mariani

DRAMATURGIE

Tarun Kade

REGIEASSISTENZ

Jakob Wittkowsky

Lola Fonsèque

BÜHNENBILDASSISTENZ

Nicole Marianna Wytyczak

KOSTÜMASSISTENZ

Nora Stocker

INSPIZIENZ

Julia Edelmann

SOUFFLAGE

Jutta Ina Masurath

REGIEHOSPITANZ

Adrian Aram Kassargian

BÜHNENBILDHOSPITANZ

Jan Ludwig

DRAMATURGIEHOSPITANZ

Ia Tanskanen

DOLMETSCHER

Khalaf Raman

PREMIERE: 15. JUNI 2019, KAMMER 1

Aufführungsdauer:

2 Stunden, keine Pause

Aufführungsrechte:

Rowohlt Theater Verlag, Hamburg

ÜBERTITELUNG

Yvonne Griesel, Sprachspiel

ÜBERSETZUNG ÜBERTITEL

Anna Galt

OPERATOR

Anna Raisich

Clara Schneider

BÜHNENTECHNIK

Dieter Böhm

BELEUCHTUNG

Daniel Capellino

Max Krausmüller

Jan Platzcke

Peter Weberschock

TON

Viola Drewanz

Paolo Mariangeli

MASKE

Tommy Opatz

Marisa Schleimer

Sylvia Wollmann

TAPEZIEREREI

Michaela Brock

ANKLEIDER*INNEN

Bernd Canavan

Pavla Engelhardtova

Marija Ruzic

Angelika Stingl

TECHNISCHER DIREKTOR

Klaus Hammer

TECHNISCHER LEITER

Richard Illmer

LEITER DER BÜHNENTECHNIK

Hans-Björn Rottländer

LEITER DER BELEUCHTUNGSABTEILUNG

Christian Schweig

LEITER DER TONABTEILUNG

Wolfram Schild

LEITER DER VIDEOABTEILUNG

Nicolas Hemmelmann

LEITERIN DER MASKENABTEILUNG

Brigitte Frank

LEITERIN DER KOSTÜMABTEILUNG

Beatrix Türk

LEITER DER REQUISITE

Stefan Leeb

LEITUNG DER DEKORATIONSWERKSTÄTTEN

Rainer Bernt, Fabian Iberl

KONSTRUKTEUR

Adrian Bette, Jonas Simon

SCHREINEREI

Susanne Dölger

TAPEZIEREREI

Gundula Diener

SCHLOSSEREI

Friedrich Würzhuber

MALSAAL

Evi Eschenbach, Jeanette Raue

THEATERPLASTIK

Gabriele Obermaier

SPEZIALEFFEKTE/ELEKTROWERKSTATT

Stefan Schmid



ZU DIESEM HEFT

Der französische Soziologe Bruno Latour liest Lars von Triers „Melancholia“ als Parabel auf den Umgang der Menschheit mit der bevorstehenden Klimakatastrophe: angesichts des nahenden Endes flüchten sich eigentlich hyperrationale Individuen in primitive Rituale. Sie feiern eine Hochzeit, frühstücken mit der Familie und reiten morgens gemeinsam aus. Zuletzt bauen sie für ihren Sohn eine magische Hütte aus Stöcken, während der Planet Melancholia auf die Erde zusteuert. „Let’s just sit in a magic hut, and keep denying, denying, denying, until the bitter end.“ (Latour).

Felix Rothenhäuslers Inszenierung zoomt nah ran an diese Individuen, die einen Umgang mit dem Ende suchen. Die gegen die Leere ihre Vorstellung der Realität behaupten. Die darum kämpfen, eine Welt entstehen zu lassen, die schon verloren geglaubt ist. Und darin die Möglichkeit der Veränderung aufscheinen lassen. Der Theaterwissenschaftler Nikolaus Müller-Schöll beschreibt in seinem Aufsatz dieses Theater, das an einer Perspektivverschiebung vom Ende der Möglichkeiten hin zur Möglichkeit der Veränderung arbeitet, als „Theater der Potentialität“ (S. 14). Die Welt könnte anders sein, ist aktiv gestaltbar. Und so verlassen die in ihren Umlaufbahnen erstarrten Planeten zuletzt die gewohnten Wege und nähern sich einander an. Um einen gemeinsamen Moment zu teilen. Nicht alles ist vergeblich. **TK**

INHALT

ZUM ABEND 001

BESETZUNG 002

ZU DIESEM HEFT 006

IM SPRACHLICHEN

MEDIUM 014

VON NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

FELIX ROTHENHÄUSLER

LARS VON TRIER 022

BIOGRAFIEN

IMPRESSUM 024







M

SPRACHLICHEN MEDIUM

FELIX ROTHENHÄUSLERS THEATER DER POTENTIALITÄT

VON NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL

1. MELANCHOLIE UND MÖGLICHKEIT

Grübelnd und forschend, vielleicht aber auch einfach nur träge, stumpf, ja wahn-sinnig, so ist der Blick jener geflügelten weiblichen Figur gedeutet worden, die auf Albrecht Dürers Stich „Melencolia I“ zu sehen ist. Oszillierend zwischen Mittelalter und früher Neuzeit, versammelt das Bild aus dem Jahr 1514 die unterschiedlichen Traditionen der Beschreibung von Melancholie in den Motiven und Gegenständen, mit denen Dürer die Figur umgibt: Ein schlafender Hund, eine Kugel und ein Polyeder, eine Waage im Gleichgewicht, eine Sanduhr, ein magisches Quadrat und vor allem ein strahlendes Gestirn, vielleicht ein Komet, vielleicht ein Meteor oder aber Saturn, der „unheilvollste“ der Planeten. Jene tiefe Trauer, Depression und Leere, die man in der christlichen Tradition als *Acedia*, als die Trägheit des Herzens, zu den Todsünden rechnete, stand um 1500 – in antiker Tradition – andererseits auch für die tiefste Kontemplation und das höchste Wissen. Walter Benjamin verknüpfte in seinem „Ursprung des deutschen Trauerspiels“ die Melancholie aufs Engste mit seiner Theorie der Allegorie. „Die Melancholie“, so schreibt er, „verrät die Welt um des Wissens willen.“ Damit formuliert er zugleich das Gesetz, das er unter dem Vorzeichen der Allegorie in seiner Theorie der Sprache als Schrift entfaltet: Was der Beschreibung dienen soll, wird selbst unweigerlich auch zum Verrat am Be-

schriebenen, weil die Allegorie immer *noch mehr und anderes* enthält und überliefert. Dem korrespondierend galt Sigmund Freud Melancholie als Zustand gesteigerter Trauer, in dem der Verlust nicht länger an ein bestimmtes, reales Objekt gebunden ist, mithin nicht länger sicher sein kann, ob das Gefühl einer äußerlichen Realität korrespondiert. Nicht nur ist, wie im Fall der Trauer, das geliebte, verlorene Objekt entzogen, sondern noch der Entzug selbst, der Verlust, ist dem Bewusstsein unkenntlich geworden. Aus der Darstellung des Verlusts ist ein Verlust der Darstellung entstanden, eine offene Wunde. Eine Wunde der Beschreibung, die nicht länger einem Beschriebenen korrespondiert.

Eine Variante des so entdeckten Unvermögens, die, was bei Freud wie in der christlichen Tradition eher negativ behaftet ist, ganz im Sinne der Renaissance anders neu akzentuiert, findet sich in Benjamins Aufsatz über das Theater Brechts. 1931, eben zu jener Zeit, als Heidegger in seiner Vorlesung über das IX. Buch der „Metaphysik“ des Aristoteles das Phänomen der „Dynamis“, lateinisch *Potentia*, deutsch: Vermögen, Kraft, Fähigkeit oder Möglichkeit, herausarbeitet, dass Aristoteles hier die eigene Wirklichkeit jenes Vermögenden betone, das jede mögliche Verwirklichung (*energeia*) übersteigt, bringt Benjamin dort ebenfalls eine neue Auffassung der Möglichkeit zum Vorschein, wo er Brechts Ansicht zitiert, dass es eine lustvolle Erkenntnis sei, den Menschen als „ein nicht so leicht Erschöpfliches, viele Möglichkeiten in sich Bergendes und Verbergendes“ zu erken-

nen, „wovon seine Entwicklungsfähigkeit kommt“ Bemerkenswert an diesem Zitat ist die Verdoppelung des „Bergens“ und „Verbergens“. Es ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass es nicht lediglich um jene Möglichkeiten des Menschen gehen soll, die in den Bereich der Wirklichkeit überführt werden können, sondern darüber hinaus auch um Möglichkeiten, die in der Gegenwart verborgen bleiben, um einen Überfluss, der weniger in einer spektakulären Entladung als vielmehr in einer Zurückhaltung sich äußert, um eine Potentialität, die in keiner Aktualisierung restlos aufgeht.

Eine solche steht auch im Mittelpunkt der Theorie, welche Gilles Deleuze mit Blick auf die Theaterarbeit Carmelo Benes entworfen hat. Deleuze spricht davon, dass die Subtraktion der Machtelemente des Theaters, seiner repräsentativen Funktion in allen ihren Bedeutungen, „eine neue Potentialität des Theaters“ freisetze, eine „nicht-repräsentative Kraft, die immer im Ungleichgewicht sein wird“. Er verweist dabei auf eine Variabilität, welche durch ein „der Sprache zutiefst innewohnendes schöpferisches Vermögen“ erklärbar sei, das diese dann habe, wenn von ihr „minoritärer Gebrauch“ gemacht werde. Beschreibt Deleuze damit zunächst vermeintlich nur den Gebrauch durch ethnische Minderheiten, durch die Abweichenden, Frauen, Kinder, so wird im weiteren Verlauf deutlich, dass jeder einen solchen Gebrauch von der Sprache macht, der die „eigene Sprache wie ein Fremder“ benutzt: Er erwähnt als Beispiele solchen Gebrauchs die Deterritorialisierung des Lautes, die Entleerung des Sinns durch

wiederholtes Sprechen oder die Ersetzung von Metaphern durch Metamorphosen. Es geht, allgemeiner formuliert, in jedem Fall um den a-signifikanten Gebrauch der Sprache.

Kein anderer hat den Zusammenhang, der hier natürlich nur skizziert werden kann, im gleichen Maß ins Zentrum seines Nachdenkens gestellt wie Giorgio Agamben. Durch seine gesamten Schriften hindurch finden sich Figuren der Potentialität bzw. der puren Potenz oder des Vermögens: Als Tinte, Schreiben, Schrifttafel oder weißes Blatt tauchen sie in seinem Aufsatz über Melvilles „Bartleby“ auf, als Seinsweise der „Geste“ wie des Tanzes in seinen „Noten zur Geste“, als Unvermögen oder „Decreation“ andernorts und im Ganzen, wie Georges Didi-Huberman es in einem Agambens Denken gewidmeten Aufsatz mit Blanchot formulierte, als „Politik des Desoeuvrements“ – Politik der Ent-Werkung. Was Agambens spezifischen Einsatz dabei ausmacht, ist die Insistenz darauf, dass er das Vermögen immer mit der jedem Vermögen eigenen Enthaltung zusammendenkt, mit jener konstitutiven Passivität, die am deutlichsten in dem wiederholten Satz des Schreibers Bartleby hervortritt: „I would prefer not to“.

2. DAS THEATER FELIX ROTHENHÄUSLERS

Wie lässt sich ein Theater der Potentialität denken, ein Theater des Überschusses, der nicht zuletzt ein Überschuss

der Zurückhaltung ist? Wo hat man es zu suchen? Zunächst einmal mit Sicherheit dort, wo sich das Theater darauf besinnt, dass die Art und Weise des Sagens und das Gesagte, die Praxis des Spiels und das Vorgespielte, (Re-)Präsentierte oder, wissenschaftlicher formuliert, Semiotik und Semantik niemals ganz mit einander versöhnbar sind. Das lässt sich besonders eindrücklich in Felix Rothenhäuslers Arbeiten beobachten. In ihnen bleibt die Frage: ‚Um was geht es denn heute Abend?‘ zunächst einmal unbeantwortbar. Ja, man könnte sagen, sie wird für die Dauer der Vorstellung suspendiert. Man tut deshalb gut daran, sie zunächst einmal mit gleichschwebender Aufmerksamkeit einfach zu beschreiben, um später, vielleicht, mehr darüber sagen zu können, *was* man da eigentlich gesehen, was beschrieben hat und zu welchem Schluss darüber man gekommen ist. Ein Beispiel: In seiner an den Münchner Kammerspielen produzierten Sprechtheaterperformance „The Re’Search“, die auf einem Script des US-amerikanischen Video- und Installationskünstlers Ryan Trecartin basiert, stößt man von Beginn an auf einen Überfluss der Worte und Gesten. Zwei Frauen und ein Mann in engen schwarzen Turn- oder Ballett-Klamotten betreten zu Beginn des Abends die Bühne, auf der sie zwischen einer Spiegelwand und dem Publikum platziert sind. Dort beginnen sie zu sprechen. Sie unterhalten sich jedoch nicht mit einander, zumindest nicht in der Art eines Dialogs aus Worten. Was sie von sich geben, ist vielmehr ein merkwürdiges Kauderwelsch aus Sprachfetzen, die wirken, als hätte man sie aus der Mitte von E-Mails, Chats,

WhatsApp-Protokollen und Blogs herauskopiert und dann in einen neuen Zusammenhang gesetzt. Sie begleiten ihre Worte mit plakativen, wenngleich deplatziert wirkenden und deshalb nicht minder unverständlichen Gesten, die, weit davon entfernt, Handlung und Sinn zu illustrieren, verstärken oder begleiten, sich vielmehr von diesen nicht minder radikal gelöst haben wie auf ihre Weise aus früheren Zusammenhängen die Worte. Die drei Spieler*innen wissen um ihre Wirkung. Ihr Blick ruht auf den Betrachter*innen und sie lassen das Publikum erkennen, dass sie die Blicke, die auf sie gerichtet werden, wahrnehmen. Immer wieder blitzt etwas von ihrer Kunst auf, von dem, was sie gelernt haben. An ihrer Art zu sprechen, der Souveränität des Auftretens, dem verführerischen Gestus des Anspielens merkt man: Es sind ausgebildete Schauspieler*innen. Doch meistens hat das, was sie hier auf der Bühne machen, wenig mit dem zu tun, was man sie gelehrt hat. Es wird hier schnell geredet, aber ohne Kohärenz. Wie vor allem in den frühen Arbeiten von René Pollesch oder in den spätdadaistischen Bühnenstücken von Herbert Fritsch ist Text in dieser Arbeit nichts als eine Art von Material. Eine dritte Sache, welche Leute zusammengebracht hat, die mit einander spielen wollen.

Die logozentrische Vorstellungskraft wird an diesem Abend auf extreme Weise herausgefordert, ein Kommunizieren wird erkennbar, das weniger über das Gesagte und Getane, als über die Art und Weise des Sagens und Tuns, ja über das im Sagen und Tun nicht Gesagte, Entzogene

zu funktionieren scheint. Ein wenig gleicht es dem Dialog von Liebenden, die mit tausend überflüssigen Worten nichts als ihre Verliebtheit kommunizieren, oder auch den langen Tiraden in Schillers Stücken, die, beinahe sinnentleert, letztlich nichts als dem bloßen Aufbau der Erregung zu dienen scheinen.

Mit seiner Erforschung des gemeinsamen Sprechens im Raum und seiner Gesetze knüpft der Abend nicht zuletzt an eine ganze Reihe von Inszenierungen Rothenhäuslers an, denen gemein ist, dass sie die Voraussetzungen, unter denen ein Text auf die Bühne kommt, zusammen mit diesem Text untersuchen: Schon zu Zeiten seines Studiums an der Hamburgischen Theaterakademie untersuchte er szenisch die Sprache Hölderlins als einen Fremdkörper, als er dessen „Ödipus“-Übersetzung inszenierte. Die mit ihm arbeitenden Schauspieler*innen ließen das Agrammatische der dem Griechischen nachgebildeten Sätze hervortreten, das die Reduktion des Stückes auf die vermeintliche Handlung, den Plot, unmöglich machte. Erkennbar knüpfte Rothenhäusler dabei an die szenische Forschung an, die einer seiner Lehrer, Laurent Chétouane, in seinen Arbeiten unternommen hatte. Doch stärker als dieser lenkte er den Blick auf die körperliche Konstitution des Texts auf der Bühne. Die kontrastierenden Körper der Sprecher*innen sorgten in der Inszenierung für eine subtile Komik des Kontrasts. Eine Inszenierung von Labiches „Die Affäre in der Rue de Lourcine“ wiederum arbeitete konsequent darauf hin, das Stück gleichsam gegen den Strich zu bürsten, ihm die vor-

dergründige Komik durch eine ausnützernde Verlangsamung zu rauben, um so andererseits den Blick auf sein rhetorisches Räderwerk zu ermöglichen. Hier wie da untersuchte Rothenhäusler bereits, was auch in „The Re'Search“ neuerlich Gegenstand seiner szenischen Arbeit werden sollte: Was es überhaupt, vor aller Bedeutungsproduktion und allem Sinn, heißt, wenn einige Darsteller*innen gemeinsam auf die Bühne treten. Was bei ihrem Sprechen unter einander und im Kontakt mit dem Publikum geschieht. Und was sich darüber über Theater im Allgemeinen eben dort in Erfahrung bringen lässt, wo der vermeintlich normale Ablauf aus dem Takt gebracht wird, das Erlernte nicht länger interessiert.

3. DIE ANTI-INSTRUMENTALISTISCHE WENDE – IM MEDIUM DER SPRACHE

Begreift man den Überschuss der Zurückhaltung, wie ich ihn hier zunächst in den Theorien der Melancholie, aber auch bei Benjamin, Heidegger, Brecht, Deleuze, Agamben und dann anders in der Verselbständigung der Worte und Gesten in Felix Rothenhäuslers „Re'Search“ aufgespürt habe, als jenes im Bereich des Vermögens bleibende „pure“ Vermögen, *potentia absoluta*, Dynamis bzw. Fähigkeit, Kraft oder Mitteilbarkeit, so könnte man von hier aus nicht zuletzt anders neu fassen, was es mit dem Politischen im gegenwärtigen Theater auf sich hat. Es geht hier nicht darum, Wirklich-

keit einzufangen, politische Probleme auf die Bühne zu bringen, sondern vielmehr um die Wirklichkeit und Singularität dessen, was auf der Bühne sich ereignet, um das Problem im Kern des Politischen: das Zusammenspiel des Heterogenen. Es übersetzt sich auf dieser Bühne ins Medium einer Sprache und eines Spiels, die sich niemals auf ein Ganzes, Eindeutiges, Abgeschlossenes reduzieren lassen, weil sie, gerade dort, wo sich beharrlich immer noch etwas der Sichtbarkeit entzieht, Körper und Sprechen aller Beteiligten je singular hervortreten lassen. Was Rothenhäuslers Arbeit auszeichnet und mit den erwähnten Theorie-Ansätzen verbindet, ist, anders gesagt: dass sie unter dem Vorzeichen der anti-instrumentalistischen Wende diskutiert werden können, die sich im Denken und in der künstlerischen Praxis der späten 20er- und frühen 30er-Jahre ankündigt und Theorie wie Künste der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dort geprägt hat, wo sie sich nicht in den Dienst von Macht, Ideologie und Industrie begaben. Weil kein Element des Sprechens wie des Agierens auf der Bühne hier lediglich als Mittel zum Zweck, im Dienst eines Sinns und einer Bedeutung, eingesetzt wird, jedes vielmehr immer auch für sich Bedeutung erlangt – und sei's auf Kosten aller anderer – kann sein Theater als Brutstätte einer sozialen Phantasie begriffen werden, die Möglichkeiten erahnen lässt, die über jede Gegenwart hinausweisen: Auf eine Zukunft, die in der heutigen Gegenwart sich vielleicht nicht anders bemerkbar machen kann als in den Resten, im Queren, Undurchsichtigen und Unerfassten – vielleicht also in dem,

worauf der Blick jener grübelnden, sich der Brauchbarkeit und Ökonomie der Gegenwart verweigernden Allegorie der Melancholie Dürers verweilt, die uns in Lars von Triers „Melancholia“ als im de Sade'schen Namen Justine verkleidete Barockgelehrte neu begegnet.



FELIX ROTHENHÄUSLER

Felix Rothenhäusler, geboren 1981, studierte Theater- und Medienwissenschaft in Bayreuth und Paris sowie Regie an der Theaterakademie Hamburg. Während des Studiums erhielt er u.a. den 1. Preis beim Internationalen Regiekongress in Moskau und gastierte mit seinen Inszenierungen beim Körper Studio Junge Regie in Hamburg, bei Radikal jung in München und auf dem Festival Premières in Straßburg. Nach dem Studium inszenierte er u.a. am Staatstheater Karlsruhe, am Düsseldorfer Schauspielhaus und am Deutschen Theater in Göttingen. Seit der Spielzeit 2012/13 ist Felix Rothenhäusler Hausregisseur am Theater Bremen, wo er zeitgenössische Roman- und Serienstoffe wie „Sickster“ von Thomas Melle, „Schimmernder Dunst über CobyCounty“, Jonathan Safran Foers Roman „Hier bin ich“ zur deutschsprachigen Uraufführung, oder „Mr. Robot“ für die Bühne adaptierte, aber auch klassische Werke wie „Faust“ oder „Die Räuber“ neu befragte. In den letzten Jahren arbeitet er verstärkt auch an der Grenze zum Musiktheater, inszenierte in Bremen Mozarts „Le Nozze di Figaro“ und Massenets „Werther“ sowie zuletzt am Luzerner Theater Max Frisch „Der Mensch erscheint im Holozän“ mit Musik von Gustav Mahler.

Nach den Uraufführungen „Nichts von euch auf Erden“ von Reinhard Jirgl und „The Re’Search“ von Ryan Trecartin, der Komödie von Eugène Labiche aus dem 19. Jahrhundert „Trüffel Trüffel Trüffel“, inszeniert Felix Rothenhäusler in dieser Spielzeit „Melancholia“ von Lars von Trier.

LARS VON TRIER

Lars von Trier, wurde 1956 in Kopenhagen geboren. Der dänische Filmregisseur und Drehbuchautor begann seine Karriere in den frühen 80ern, nachdem er in Kopenhagen an der Den Danske Filmskole studierte hatte. Auf dem Münchner Fest der Filmhochschulen präsentierte er 1981 sein Kurzfilm-Debüt „Nocturne“. Seine Abschlussarbeit „Images of a Relief“ (1982), welche sich mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus beschäftigt, wurde im Jahr darauf auf dem Münchner Filmfestival als bester Film des Jahres ausgezeichnet. Mit seiner aufsehenerregenden Europa Trilogie von 1984 („The Element of Crime“, „Epidemic“, „Europa“) schuf er daraufhin ein bedeutendes Werk über die Nachkriegszeit in Europa.

Er prägte die neue minimalistische Dogma-95-Ästhetik durch Filme wie „Dogville“, „Idioten“ und „Manderlay“. „The Element of Crime“, „Dancer in the Dark“ und „Antichrist“ wurden beim Filmfestival in Cannes ausgezeichnet. Im Sommer 2010 drehte von Trier den Spielfilm „Melancholia“ mit internationaler Besetzung in Schweden. Der Film ist aus dem nicht verwirklichten Projekt entstanden, Jean Genets Stück „Die Zofen“ mit Penélope Cruz zu verfilmen. Er entspricht im Aufbau einer Oper, d.h., er besteht aus einer Ouvertüre, zwei Akten und einem Finale. Die Filmmusik entstammt Richard Wagners „Tristan und Isolde“. Melancholia, der 2011 fertiggestellt wurde, brachte von Trier seine neunte Einladung in den Wettbewerb der Internationalen Filmfestspiele von Cannes ein. Der darauffolgende Film „Nymphomaniac“ kam am 20. Februar 2014 als „Nymphomaniac Volume I“ in die deutschen Kinos. In einer Langfassung wurde der Film auf den 64. Internationalen Filmfestspielen Berlin 2014 gezeigt. Die Gruppe der Filme „Antichrist“, „Melancholia“ und „Nymphomaniac“ wird häufig als die Trilogie der Depression bezeichnet. 2017 warf ihm Sängerin Björk, Hauptdarstellerin des Filmes „Dancer in the Dark“, vor, während der Dreharbeiten von ihm sexuell belästigt worden zu sein. Zudem fiel er wiederholt wegen fragwürdiger Äußerungen in der Presse auf, so beispielsweise im Jahr 2011, als ihn die Filmfestspiele in Cannes aufgrund von Sympathiebekundungen mit Adolf Hitler zur „persona non grata“ erklärten, ihn allerdings 2018 mit seinem neuen Film „The House That Jack Built“, der außer Konkurrenz lief, wieder einluden.

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Münchner Kammerspiele
Spielzeit 2018/19
Intendant: Matthias Lilienthal
Geschäftsführender Direktor:
Oliver Beckmann

REDAKTION

Tarun Kade

TEXTE

„Im sprachlichen Medium“ von Nikolaus Müller-Schöll ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft.

PROBENFOTOS

Armin Smailovic

S. 4/5: v.l.n.r. Gro Swantje Kohlhof,
Christian Naujoks, Eva Löbau, Thomas
Hauser, Julia Riedler, Majd Feddah

S. 8: Julia Riedler

S. 9: Eva Löbau

S. 10: Thomas Hauser

S. 11: Christian Naujoks

S. 12: Majd Feddah

S. 13: Gro Swantje Kohlhof

S. 20/21: Christian Naujoks

GESTALTUNG

Double Standards, Berlin und
Annika Reiter, Münchner Kammerspiele

DRUCK

Gotteswinter und Aumaier GmbH

Unser Partner hinter den Kulissen: WALA Heilmittel GmbH
mit den Marken Dr. Hauschka und WALA Arzneimittel.



WALA

WALA Arzneimittel
Dr. Hauschka Kosmetik

WWW.KAMMERSPIELE.DE

13 21 31
3 1 2



THEATER
DER STADT

MÜNCHNER KAMMERSPIELE