



Jossi Wieler

MIMOS 2020



Jossi Wieler ist einer der prägenden Schauspiel- und Opernregisseure im deutschsprachigen Raum. Kreation im Dialog und tiefgründige Erkundungen eines Stoffs auf seine gesellschaftspolitische Relevanz für die Gegenwart zeichnen sein Schaffen aus. Mehrstimmig gibt der vorliegende Band Einblick in seine Arbeitsweisen, die wechselseitige Inspiration im Probenprozess und die Ethik seiner Ästhetik.

Jossi Wieler est l'un des metteurs en scène de théâtre et d'opéra les plus influents de l'espace germanophone. Son art repose sur la création en dialogue et sur une exploration des pièces et partitions à la recherche de leur pertinence pour le monde d'aujourd'hui. A plusieurs voix, cet ouvrage met en lumière sa démarche, l'inspiration mutuelle dans le processus de répétition, et l'éthique de son esthétique.

Jossi Wieler è uno dei registi teatrali e d'opera più apprezzati nel mondo germanofono. La creazione in dialogo e lo scavo nelle pièce e partiture al fine di estrapolarne la rilevanza per il presente caratterizzano il suo lavoro. A più voci, questo volume mette in luce il suo approccio, l'importanza dell'ispirazione reciproca nel processo creativo, e l'etica della sua estetica.

As one of the defining theatre and opera directors in the German-speaking world, Jossi Wieler has developed his signature style by creating ideas through dialogue and dissecting works for their socio-political relevance for present-day audiences. In this volume, a range of voices shed light on his working methods, the significance of reciprocal inspiration in the creative process and the ethics of his aesthetic.

Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2020



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC



Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater



PETER LANG

MIMOS 2020

MIMOS

Schweizer Theater-Jahrbuch 82–2020
Annuaire suisse du théâtre 82–2020
Annuario svizzero del teatro 82–2020
Annuari svizzer dal teater 82–2020

Herausgegeben von der
Édité sous la direction de la
A cura della
Edi da la



Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Société suisse du théâtre
Società Svizzera di Studi Teatrali
Societad svizra per cultura da teater

Mit Unterstützung von
Avec le soutien de
Con il sostegno di
Cun il sustegn da



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra
Swiss Confederation

Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC

In der gleichen Reihe, beim gleichen Verlag
Dans la même collection, chez le même éditeur
Nella stessa collana, presso lo stesso editore
En la medema collecziun, dal medem editur

MIMOS 2011: Christoph Marthaler
MIMOS 2012: Daniele Finzi Pasca
MIMOS 2013: Yvette Théraulaz (avec DVD)
MIMOS 2014: Omar Porras
MIMOS 2015: Rimini Protokoll
MIMOS 2016: Theater HORA
MIMOS 2017: Ursina Lardi
MIMOS 2018: Theater Sgaramusch
MIMOS 2019: Cie Yan Duyvendak
MIMOS 2020: Jossi Wieler

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur ist Mitglied der SAGW, die ihre Tätigkeit unterstützt
La Société suisse du théâtre est membre de l'ASSH, qui soutient ses activités
La Società Svizzera di Studi Teatrali è membro della ASSU, che sostiene le sue attività
La Societad svizra dal teater è commembra da l'ASSUS che sustegna sias activitads

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Academia svizra da ciencias umanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



MIMOS 2020

Jossi Wieler

**Herausgegeben von
Édité sous la direction de
A cura di
Edi da**

**Paola Gilardi
Anne Fournier
Andreas Klæui
Yvonne Schmidt**



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · New York · Oxford · Warszawa · Wien

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagbild / en couverture /

Foto in copertina / Cover

Der Staatsopernchor Stuttgart in Mark Andres
wunderzeichen, Staatsoper Stuttgart, Februar 2014
Foto: © A. T. Schaefer

ISBN Print: 978-3-0343-4337-4
ISBN eBook: 978-3-0343-4338-1
ISBN ePub: 978-3-0343-4339-8
ISBN Mobi: 978-3-0343-4340-4
DOI: 10.3726/b18422

PETER LANG



Open Access: Dieses Werk ist lizenziert unter der
Creative Commons Lizenz Namensnennung - Nicht
kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International
(CC BY-NC-ND 4.0). Den vollständigen Lizenztext finden
Sie unter: [https://creativecommons.org/licenses/
by-nc-nd/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de)

© Paola Gilardi, Anne Fournier,
Andreas Klæui, Yvonne Schmidt (eds.), 2021

Peter Lang Group AG, Place de la Gare 12,
1003 Lausanne, Schweiz
info@peterlang.com, www.peterlang.com

Gestaltung / Layout: Büro 146. Maike Hamacher,
Valentin Hindermann, Madeleine Stahel, Zürich.

In der Schweiz gedruckt / Printed in Switzerland:
Druckerei Odermatt, Dallenwil

- Isabelle Chassot**
12 **Kreativität im Kollektiven**
Vorwort
15 **La créativité collective**
Préface
18 **Creatività collettiva**
Prefazione
21 **Collective Creativity**
Preface

- Markus Joss**
26 **Laudatio der Jury**
27 **Laudatio du jury**
28 **Laudatio della giuria**
29 **The Jury's Statement**

- Paola Gilardi**
32 **Der sanfte Aufrüttler**
Einleitung
35 **Le subtil agitateur**
Introduction
38 **Il gentile agitatore**
Introduzione
41 **The Gentle Disruptor**
Introduction

- Hajo Kurzenberger**
46 **Jossi Wieler – der Teamplayer**
57 **Jossi Wieler : le team player**
69 **Jossi Wieler: il team player**
80 **Jossi Wieler – The Team Player**

- Andreas Klaeui**
92 **Ein künstlerischer Kosmos, der sich wechselseitig inspiriert**
Werkstattgespräch mit Jossi Wieler
104 **Un cosmos artistique dans lequel l'inspiration est mutuelle**
Entretien avec Jossi Wieler
114 **Un cosmo artistico alimentato dall'ispirazione reciproca**
Incontro con Jossi Wieler
125 **An Artistic Cosmos Prospering from Mutual Inspiration**
In Conversation with Jossi Wieler

- Bernd Isele**
138 **Résumé / Riassunto / Abstract**
139 **«Sein Leiden sucht einen Sinn»**
Jossi Wieler erzählt mit Peter Handkes *Zdeněk Adamec* vom Rätsel Mensch

- Yvonne Schmidt**
147 **Riassunto / Abstract**
148 **Auf der Reise im Kunst-Zeitraffer**
Ein Gespräch mit dem Schauspieler André Jung
161 **Un voyage au rythme intense de l'art**
Entretien avec le comédien André Jung

- Malte Ubenauf**
189 **Noch einmal von vorne anfangen**
Ein Gespräch mit Anna Viebrock
198 **À nouveau recommencer, depuis le début**
Entretien avec Anna Viebrock
207 **Ricominciare da capo**
Intervista ad Anna Viebrock
216 **Starting All Over Again**
A Conversation with Anna Viebrock

- Sergio Morabito**
226 **Kleines Hexeneinmaleins der Oper**
233 **Petit abécédaire de la sorcellerie d'opéra**
242 **Il quadrato magico dell'opera**
250 **The Magic Square of Opera**

- Sylvain Cambreling**
260 Résumé / Riassunto / Abstract
261 **Gemeinsam zweifeln**
Ethik und Ästhetik an der Staatsoper Stuttgart 2011–2018

- Thomas Koch**
274 Résumé / Riassunto / Abstract
275 **Jeder Figur gibt er eine «Anima»**
Die Sopranistin Ana Durlovski über ihre Zusammenarbeit mit Jossi Wieler

- Jean-Jacques Roth**
285 Zusammenfassung / Riassunto / Abstract
290 **Les Huguenots à Genève, ou l'intolérance mise à nu**

- Miriam Guretzki-Bilu**
299 Zusammenfassung / Résumé / Riassunto
300 **An Insatiable Curiosity for Human Nature**
A Journey Back to Jossi Wieler's Alma Mater and Early Works

- 311 **Werkverzeichnis**
Théâtrographie
Teatrografia
List of Works

- Anhang**
332 Biografie und Auszeichnungen von Jossi Wieler
335 Biografien der beteiligten Künstler*innen
337 Buchbeitragende
340 Übersetzungen und Korrektorat
341 Bildnachweise
342 Danksagung / Remerciements
343 Träger*innen des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring (seit 2014) und des Hans-Reinhart-Ring (1957–2013)

Isabelle Chassot

Kreativität im Kollektiven

Vorwort

12–14

La créativité collective

Préface

15–17

Creatività collettiva

Prefazione

18–20

Collective Creativity

Preface

21–23



Kang Justin Kim, Josh Lovell, Stefan Astakhov und Martin Hässler
als Zwei, Drei, Vier und Fünf in Hans Werner Henzes *Das verratene Meer*,
Wiener Staatsoper, Dezember 2020



Kreativität im Kollektiven

Isabelle Chassot
Direktorin Bundesamt
für Kultur

Der Theater- und Opernregisseur Jossi Wieler erhielt 2020 den Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring. Mit diesem wichtigsten Theaterpreis der Schweiz würdigt die Eidgenossenschaft Theaterschaffen von hoher Qualität und Relevanz. In diesem von der Corona-Pandemie geprägten Jahr konnte Jossi Wieler zusammen mit Sergio Morabito, mit dem er bislang über 25 Operninszenierungen realisierte, noch kurz vor dem Lockdown Ende Februar am Grand Théâtre de Genève Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* mit einer Publikumsbegrenzung von 1000 Personen zeigen. Damit war erstmals seit vielen Jahren eine Produktion des in Kreuzlingen geborenen und heute in Berlin lebenden Regisseurs in der Schweiz zu sehen. Zwei weitere seiner Premieren konnten unter eingeschränkten Bedingungen stattfinden: im Oktober kam seine Inszenierung von Peter Handkes neuem Stück *Zdeněk Adamec* am Deutschen Theater Berlin unter strengen Schutzmassnahmen auf die Bühne; am 14. Dezember streamte die Wiener Staatsoper Hans Werner Henzes *Das verratene Meer*. Diese drei Premieren widerspiegeln die schwierigen Umstände in diesem von Covid-19 geplagten Jahr, aber auch die Flexibilität und Kreativität der Kultur damit umzugehen.

Die Mitte Mai im Rahmen des Schweizer Theatertreffens im Theater Chur geplante Verleihung der Schweizer Theaterpreise musste, wie so viele Veranstaltungen im Frühjahr, abgesagt werden und konnte auch in einem kleineren

Rahmen im November nicht nachgeholt werden. Somit war es leider nicht möglich, Jossi Wieler zusammen mit den anderen ausgezeichneten Künstler*innen persönlich zu treffen und gebührend zu würdigen. Die Schweizer Theaterpreise 2020 konnten aufgrund der Umstände nur online auf der Website der Schweizer Kulturpreise, in den sozialen Medien und in der Presse bekannt gegeben werden. Weitere Promotionsmassnahmen der geehrten Theaterschaffenden sind im Frühjahr 2021 vorgesehen. Wir hoffen sehr, dass die für die darstellenden Künste essentiellen Live-Begegnungen in Form von Aufführungen und Festivals bis dahin wieder stattfinden können. Die Übergabe des Hans-Reinhart-Ring an Jossi Wieler soll in Kooperation mit der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur zum Zeitpunkt des Erscheinens der vorliegenden Publikation nachgeholt werden.

Begegnungen, Berührungen, Anregungen im persönlichen Austausch haben uns allen während Monaten gefehlt. Das Miteinander ist auch eines der wesentlichen Elemente in der künstlerischen Arbeit des Regisseurs Jossi Wieler. Für ihn steht immer der Mensch im Zentrum. Das Filmporträt *Das Haus der guten Geister*¹ über Jossi WIELERS letztes Jahr seiner Intendanz in Stuttgart – er leitete die Staatsoper von 2011 bis 2018 – vermittelt seine ethische Haltung, aus der heraus er allen Menschen und Beteiligten einer Inszenierung mit gleichem Respekt begegnet. Jossi Wieler macht keinen Unterschied zwischen angesehenen Künstler*innen wie der Bühnenbildnerin Anna Viebrock, dem Dirigenten Sylvain Cambreling oder dem Schauspieler André Jung, mit denen er seit Jahrzehnten zusammenarbeitet, oder den Putzkräften der Staatsoper Stuttgart. Im Videoporträt, das zur Bekanntgabe des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2020 erstellt wurde und auf der Website der Schweizer Kulturpreise zu sehen ist², betont Jossi Wieler, es gehe ihm bei seinen Schauspiel- wie Musiktheater-Inszenierungen nie nur um die Verwirklichung seiner Ideen, sondern er versuche stets «einen Raum zu schaffen, in dem die Fantasie aller Künstlerinnen und Künstler frei werden kann, wo man gemeinsam zu einem Ziel kommt.»

1 Eine Produktion von Marcus Richardt und Lillian Rosa, FAVO Film, Hamburg, in Koproduktion mit SWR, 2019.

2 Vgl. <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/de/home/theater/theaterarchiv/theater-2020/jossi-wieler.html> (letzter Zugriff: 12.12.2020).

Es erstaunt nicht, dass Jossi Wieler in seiner über vierzigjährigen Karriere als Theater- und Musiktheaterregisseur vielfach ausgezeichnet wurde. So erhielt er mehrere Einladungen zum Berliner Theatertreffen oder 2009 den Nestroy-Preis für seine Inszenierung von Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Seine Arbeit in Stuttgart wurde 2015 mit dem Kulturpreis Baden-Württemberg, 2016 mit dem Verdienstorden des Landes und die Oper Stuttgart 2016 als Opernhaus des Jahres ausgezeichnet. Sein Heimatkanton Thurgau würdigte 2019 Jossi Wielers bemerkenswerte Karriere mit dem kantonalen Kulturpreis. Dem Bundesamt für Kultur ist es ein Anliegen, dass im Rahmen der Schweizer Kulturpreise auch die Arbeit eines Auslandschweizers gesehen und geschätzt wird. Umso mehr hoffen wir, dass Jossi Wielers Werke bald wieder vermehrt auch in der Schweiz zu sehen sein werden.

In einem Interview, das unmittelbar nach der Bekanntgabe des Schweizer Grand Prix Theater / Hans Reinhart-Ring im *Tages-Anzeiger* erschien, sagte Jossi Wieler: «Theater soll ein Ort gegenseitigen Zuhörens sein – ein geradezu utopischer Raum für unsere Gesellschaft.»³ Diese Haltung, die er in seinen Ansichten und Arbeitsweisen lebt, verweist auf eine zentrale Dimension der darstellenden Künste: Die Bühne als Ort kollektiver Kreativeprozesse nährt die Vision einer Gesellschaft des Miteinanders.

Bern, Dezember 2020

3 Alexandra Kedves, «Theaterpreisträger im Interview: Im Theater muss es um Inhalt, nicht um Correctness gehen». In: *Tages-Anzeiger*, 18. August 2020.

La créativité collective

Isabelle Chassot
Directrice de l'Office fédéral
de la culture

Le metteur en scène de théâtre et d'opéra Jossi Wieler a reçu le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020. Par cette distinction prestigieuse, la Confédération reconnaît la grande qualité et la pertinence de ses créations théâtrales. En cette année marquée par la pandémie de coronavirus, à la fin de février, Jossi Wieler et Sergio Morabito, qui ont jusqu'ici travaillé ensemble sur plus de 25 opéras, ont pu présenter au Grand Théâtre de Genève *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer, peu avant le confinement, devant un public limité à 1000 personnes. C'était la première fois depuis de nombreuses années qu'une production du metteur en scène né à Kreuzlingen et vivant à Berlin était jouée en Suisse. Deux autres de ses premières ont pu avoir lieu dans un format réduit. En octobre, Jossi Wieler a mis en scène la nouvelle pièce de Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, au Deutsches Theater de Berlin – et ceci avec des mesures de protection strictes. Le 14 décembre, l'Opéra d'Etat de Vienne a diffusé en streaming *Das verratene Meer* de Hans Werner Henze. Ces trois spectacles reflètent les circonstances difficiles de cette année marquée par la Covid-19, mais aussi la flexibilité et la créativité dont le monde de la culture a su faire preuve pour y faire face.

Comme bon nombre d'autres manifestations prévues au printemps 2020, la cérémonie de remise des Prix suisses de théâtre, qui devait se tenir mi-mai au Théâtre de Coire dans le cadre de la Rencontre du Théâtre Suisse, n'a pas pu

avoir lieu. D'abord reporté au mois de novembre dans un format réduit, l'événement a finalement dû être annulé. Il n'a donc malheureusement pas été possible de réunir les artistes primé·e·s et de leur rendre dûment hommage. Au vu des circonstances, les noms des lauréat·e·s des Prix suisses de théâtre 2020 ont donc été dévoilés exclusivement sur le site Internet des Prix suisses de la culture, sur les réseaux sociaux et dans la presse. D'autres mesures visant à promouvoir les artistes primé·e·s sont prévues pour le printemps 2021. Nous espérons vivement que, d'ici là, les artistes pourront à nouveau se produire dans des spectacles et festivals, qui sont essentiels pour les arts de la scène. L'Anneau Hans Reinhart devrait être remis à Jossi Wieler en collaboration avec la Société suisse du théâtre au moment de la parution de la présente publication.

Les rencontres, les contacts physiques et les échanges personnels stimulants nous ont manqué à tous et toutes ces derniers mois. La socialité fait partie des éléments essentiels du travail artistique de Jossi Wieler, qui place toujours l'être humain au centre de ses productions. *Das Haus der guten Geister*¹, un portrait filmé consacré à sa dernière année à la tête de l'Opéra d'État de Stuttgart, qu'il a dirigé de 2011 à 2018, témoigne de la démarche éthique du metteur en scène, qui traite chaque personne, chaque participant·e à une production avec le même respect. Jossi Wieler ne fait par exemple aucune distinction entre des artistes renommé·e·s comme la scénographe Anna Viebrock, le chef d'orchestre Sylvain Cambreling ou l'acteur André Jung, avec lesquels il travaille depuis plusieurs décennies, et le personnel de nettoyage de l'Opéra d'État de Stuttgart. Dans un portrait vidéo réalisé à l'occasion de l'attribution du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020 qui peut être visionné sur le site Internet des Prix suisses de la culture², Jossi Wieler souligne que, dans ses mises en scène, au théâtre comme à l'opéra, il ne cherche pas seulement à réaliser ses idées, mais aussi à « créer un espace où tous les artistes peuvent donner libre cours à leur imagination, où l'on peut parvenir ensemble à une destination commune ».

1 Réalisé par Marcus Richardt et Lillian Rosa, FAVO Film, Hambourg, en coproduction avec SWR, 2019.

2 Cf. <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/fr/home/theater/theater-archiv/theater-2020/jossi-wieler.html> (consulté le : 12.12.2020).

Il n'est pas surprenant que Jossi Wieler ait reçu de nombreuses distinctions au cours de sa carrière – longue de plus de quarante ans – dans le domaine du théâtre et de l'opéra. Il a notamment reçu plusieurs invitations aux Berliner Theatertreffen et le prix Nestroy en 2009 pour sa mise en scène de *Rechnitz (L'ange exterminateur)*, d'Elfriede Jelinek. Il a été récompensé à plusieurs reprises pour le travail qu'il a accompli à Stuttgart : il a reçu le Kulturpreis Baden-Württemberg en 2015, l'Ordre du mérite du land de Bade-Wurtemberg en 2016 et l'Opéra de Stuttgart a été couronnée « Opéra de l'année » en 2016 également. En 2019, Jossi Wieler s'est vu décerner le Prix de la culture de son canton d'origine, la Thurgovie, en l'honneur de sa remarquable carrière. L'Office fédéral de la culture tient à ce que les Prix suisses de théâtre puissent aussi mettre en avant le travail des Suisses de l'étranger. Une raison de plus d'espérer que la production de Jossi Wieler sera bientôt davantage présente en Suisse.

Dans une interview parue dans le *Tages-Anzeiger* juste après l'annonce du nom du lauréat du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020, Jossi Wieler a affirmé : « Le théâtre doit être un lieu d'écoute mutuelle – un espace utopique pour notre société. »³ Ce point de vue, qui influence sa manière de penser et de travailler, renvoie à une dimension centrale des arts de la scène : le théâtre comme lieu de création collective nourrit la vision d'une société de l'être-avec.

Berne, décembre 2020

3 Alexandra Kedves, « Theaterpreisträger im Interview: Im Theater muss es um Inhalt, nicht um Correctness gehen », dans *Tages-Anzeiger* du 18 août 2020. [Traduction de la citation : Services linguistiques de l'Office fédéral de la culture].

Creatività collettiva

Isabelle Chassot
Direttrice dell'Ufficio federale
della cultura

Nel 2020 il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart è stato attribuito al regista teatrale e operistico Jossi Wieler. Con questo riconoscimento, il più importante della Svizzera, la Confederazione onora un lavoro di alta qualità e rilevanza nel campo delle arti sceniche. In questo anno segnato dall'epidemia di coronavirus e dopo numerosi anni di assenza di Jossi Wieler dalle scene svizzere, alla fine di febbraio, poco prima del lockdown, un pubblico limitato a mille persone ha potuto assistere a una delle sue produzioni: il Théâtre de Genève ha infatti prestato il palcoscenico a *Les Huguenots* di Giacomo Meyerbeer, frutto della collaborazione con Sergio Morabito, con il quale il regista originario di Kreuzlingen e oggi residente a Berlino ha realizzato oltre 25 produzioni operistiche. Seppure con le limitazioni imposte dalla situazione, altre due messinscena di Jossi Wieler hanno potuto debuttare in scena nel 2020: in ottobre, il Deutsches Theater di Berlino ha presentato la prima tedesca della nuova pièce di Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, con severe misure di protezione sia per le attrici e gli attori che per il pubblico, mentre il 14 dicembre l'Opera di Vienna ha trasmesso in streaming *Das verratene Meer* di Hans Werner Henze. Questi tre spettacoli rispecchiano le difficili condizioni che la cultura ha dovuto affrontare in questo anno flagellato dal coronavirus, ma anche la flessibilità e la creatività con cui ha saputo reagire.

La cerimonia di consegna dei Premi svizzeri di teatro, prevista a metà maggio nella cornice dell'Incontro del Teatro Svizzero presso il Theater Chur, ha dovuto purtroppo essere annullata, come del resto molte altre manifestazioni che avrebbero dovuto svolgersi in primavera. La situazione non ha consentito nemmeno di posticiparla in forma ridotta nel mese di novembre. E così non è stato possibile né incontrare di persona Jossi Wieler e gli altri artisti e artiste premiati né omaggiarli come meritavano. I Premi svizzeri di teatro 2020 sono stati resi noti soltanto online, sul sito Internet dei Premi culturali svizzeri, tramite i social media e sulla stampa. Altre misure di promozione dei vincitori e delle vincitrici sono previste per la primavera del 2021. Ci auguriamo vivamente che in quel momento sarà di nuovo possibile organizzare incontri dal vivo, come rappresentazioni teatrali e festival, essenziali per le arti sceniche. La consegna dell'Anello Hans Reinhart a Jossi Wieler si terrà in cooperazione con la Società Svizzera di Studi Teatrali in concomitanza con l'uscita della presente pubblicazione.

Per mesi abbiamo tutti sentito la mancanza dei contatti umani, delle occasioni di scambio e degli impulsi che possono nascere solo dagli incontri interpersonali, da quella comunanza che è anche uno dei pilastri su cui si fonda il lavoro del regista Jossi Wieler. Egli pone infatti sempre l'essere umano al centro. Questa sua dimensione etica è messa in luce nel documentario *Das Haus der guten Geister*¹, dedicato al suo ultimo anno alla direzione dell'Opera di Stato di Stoccarda (incarico ricoperto dal 2011 al 2018). Nell'ottica di Wieler, tutte le persone che contribuiscono in qualche modo alla realizzazione di uno spettacolo meritano il medesimo rispetto. Non fa differenza tra artiste e artisti rinomati come la scenografa Anna Viebrock, il direttore d'orchestra Sylvain Cambreling o l'attore André Jung, con i quali collabora da decenni, e gli addetti alle pulizie dell'Opera di Stato di Stoccarda. Nel video-ritratto realizzato nel contesto dell'assegnazione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart e disponibile sul sito dei Premi culturali svizzeri², Jossi Wieler sottolinea che nelle sue messinscena teatrali o operistiche non mira a concretizzare solo le proprie idee, ma

1 Realizzato da Marcus Richardt e Lillian Rosa, FAVO Film, Amburgo, in coproduzione con SWR, 2019.

2 Cfr. <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/it/home/theater/theater-archiv/theater-2020/jossi-wieler.html> (consultato il: 12.12.2020).

anche «a creare uno spazio in cui possa liberarsi la fantasia di tutte e tutti gli artisti coinvolti, al fine di raggiungere un traguardo comune».

Non stupisce dunque che Jossi Wieler, nell'arco dei suoi oltre quarant'anni di carriera, abbia ottenuto innumerevoli riconoscimenti sia in campo teatrale che in quello operistico. Più volte invitato agli Incontri Teatrali di Berlino, nel 2009 è stato fra l'altro insignito anche del premio Nestroy per la sua messinscena della pièce *Rechnitz (L'angelo sterminatore)* di Elfriede Jelinek. Il Land tedesco del Baden-Württemberg ha onorato il suo lavoro presso l'Opera di Stoccarda conferendogli il Premio alla cultura nel 2015 e l'Ordine al merito nel 2016. Inoltre, sempre nel 2016, l'Opera di Stoccarda è stata designata Teatro dell'opera dell'anno. Nel 2019, il Canton Turgovia, di cui Jossi Wieler è originario, ha reso omaggio alla sua straordinaria carriera attribuendogli il Premio cantonale alla cultura. L'Ufficio federale della cultura ritiene importante che nel quadro dei Premi culturali svizzeri venga onorato e apprezzato anche il lavoro di uno svizzero all'estero, nella speranza che presto le messinscene di Jossi Wieler tornino ad animare più spesso i teatri svizzeri. In un'intervista apparsa sul quotidiano *Tages-Anzeiger* subito dopo l'annuncio dell'assegnazione del Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart a Jossi Wieler, il regista afferma che «il teatro dev'essere un luogo di ascolto reciproco - un vero e proprio spazio utopico per la nostra società.»³ Questa filosofia, che trova riscontro nelle sue posizioni e nei suoi metodi di lavoro, suggerisce una dimensione centrale nelle arti sceniche: il palcoscenico come spazio in cui si realizzano processi creativi collettivi nutre la visione di una società basata sulla comunione.

Berna, dicembre 2020

3 Alexandra Kedves, «Theaterpreisträger im Interview: In der Kunst muss es um Inhalt, nicht Correctness gehen», in: *Tages-Anzeiger*, 18 agosto 2020. [Traduzione della citazione: Servizi linguistici dell'Ufficio federale della cultura].

Collective Creativity

Isabelle Chassot
Director of the
Federal Office of Culture

The Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2020 went to the theatre and opera director Jossi Wieler. Switzerland's most important drama award, which is presented by the Confederation, recognises theatre of high quality and relevance. In a year dominated by the coronavirus pandemic, Jossi Wieler and Sergio Morabito, with whom he has created more than 25 opera productions, managed to stage Giacomo Meyerbeer's *Les Huguenots* to a limited audience of 1,000 people at the Grand Théâtre de Genève in late February, just before the lockdown came into force. It was the first time in many years that a production by the director, who was born in Kreuzlingen and now lives in Berlin, had been seen in Switzerland. Two further premières took place subject to restrictions: in October Jossi Wieler's staging of Peter Handke's new work *Zdeněk Adamec* was performed at the Deutsches Theater Berlin with strict protective measures in place, while on 14 December the Vienna State Opera streamed Hans Werner Henze's *Das verratene Meer*. These three spectacles reflect the trying circumstances of a year overshadowed by Covid-19, but are also testimony to the flexibility and creativity of the cultural world's response.

Like so many events in the early months of the year, the presentation of the Swiss Theatre Awards scheduled to take place in mid-May as part of the Swiss Theatre Encounter at the Theater Chur had to be cancelled, as did a smaller-scale alternative event planned for November. Regret-

tably, it therefore proved impossible to come together with Jossi Wieler and the other award-winning artists and pay due tribute to their work. Owing to circumstances, the Swiss Theatre Awards 2020 could only be announced online on the Swiss Culture Awards website, on social media and in the press. Further measures to promote the winning theatre practitioners are planned in spring 2021. We sincerely hope that, by then, the live encounters – performances and festivals – that are so vital to the performing arts will once again be able to take place. Our intention is to present the Hans Reinhart Ring to Jossi Wieler, in cooperation with the Swiss Association for Theatre Studies, to coincide with the release of this publication.

For months now, we have had to do without the encounters, contacts and inspirations that we gain by communicating face-to-face. Being and working with others is also an essential element in the artistry of director Jossi Wieler. For him, people always take centre stage. The film portrait *The House of Good Spirits*,¹ about Jossi Wieler's final year in Stuttgart – he was artistic director of the Staatsoper from 2011 to 2018 – gives us a sense of his ethical approach: one in which he accords the same level of respect to everyone and to all those involved in a production. Jossi Wieler makes no distinction between distinguished artists such as the stage designer Anna Viebrock, the conductor Sylvain Cambreling or the actor André Jung, all of whom he has worked with for decades, and the cleaners at the Staatsoper. In the video portrait, which was made to accompany the announcement of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2020 and can be viewed on the Swiss Culture Awards website, Jossi Wieler emphasises that in both his theatre and his opera productions, he is never simply attempting to implement his own ideas: rather, he is constantly striving to “create a space in which the imaginations of all the artists can be set free and where everyone reaches a goal together”.²

It comes as no surprise that, in a career spanning over 40 years as a theatre and opera director, Jossi Wieler has been the recipient of numerous awards. He has been invited to appear at the Berlin Theatertreffen on a number of occa-

1 Directed by Marcus Richardt and Lillian Rosa, FAVO Film, Hamburg, in coproduction with SWR, 2019.

2 See <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/en/home/theater/theater-archiv/theater-2020/jossi-wieler.html> (last accessed: 12.12.2020).

sions, and was awarded a Nestroy Prize for his production of Elfriede Jelinek's *Rechnitz (The Exterminating Angel)* in 2009. His work in Stuttgart earned him the Baden-Württemberg Culture Prize in 2015 and the same state's Order of Merit in 2016, while Stuttgart Opera received the Opera House of the Year accolade in 2016. In 2019, Jossi Wieler's native canton of Thurgau honoured his remarkable career with its own Culture Prize. The Federal Office of Culture believes it is also important for the Swiss Culture Awards to recognise and value the work of a Swiss citizen living abroad. We are especially hopeful that, in the near future, Jossi Wieler's works will reach a wider audience in Switzerland as well.

In an interview published in the *Tages-Anzeiger* immediately following the announcement of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring, Jossi Wieler said: "Theatre should be a place for mutual listening – a truly utopian space for our society."³ That attitude, which comes through in both his views and his working methods, points to a central dimension of the performing arts: the stage, as a place of collective, creative processes, nurtures the vision of a society founded on togetherness.

Bern, December 2020

3 Alexandra Kedves, "Theaterpreisträger im Interview: Im Theater muss es um Inhalt, nicht um Correctness gehen." In: *Tages-Anzeiger*, 18 August 2020. [Quote translated by Geoff Spearing].

Markus Joss

Laudatio der Jury

zur Verleihung des Schweizer
Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2020
an Jossi Wieler

26

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du Grand Prix suisse
de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020
à Jossi Wieler

27

Laudatio della giuria

per il conferimento del Gran Premio svizzero
di teatro / Anello Hans Reinhart 2020
a Jossi Wieler

28

The Jury's Statement

on the Presentation of the Swiss
Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring 2020
to Jossi Wieler

29



Probengespräch von Vincenzo Bellinis *I puritani* mit Ana Durlovski, Giuliano Carella, Edgardo Rocha, Sergio Morabito und Jossi Wieler, Staatsoper Stuttgart, Juni 2016

Markus Joss

Laudatio der Jury

zur Verleihung des Schweizer
Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2020
an Jossi Wieler

«Proben, das ist ein gemeinsames Komponieren, so beschreibt Jossi Wieler seine Arbeit als Regisseur. Und: dass man ein Gehör füreinander entwickeln müsse. Seit vielen Jahren beschenkt uns Wieler mit klugen und sensiblen Schauspiel- und Operninszenierungen. Es sind eindringliche Kompositionen aus Gesten und Worten, Tönen und Bildern, die er seinem Ensemble ablauscht, mit Respekt vor jedem einzelnen, mit Respekt auch vor dramatischem Text und musikalischem Werk. Seine Arbeiten stellen Bezüge zu unserer Lebenswirklichkeit her, weil auch hier das genaue Hinhören gelingt. Die Widersprüche seiner Figuren sind unsere Widersprüche, nachvollziehbar, heutig, selbst im historischen Gewand. Man kann ihnen gut zuhören – weil sie uns etwas zu sagen haben und weil sie uns unaufgeregt auffordern, ein Gehör füreinander zu entwickeln.»

Markus Joss

Laudatio du jury

à l'occasion de la remise du Grand Prix suisse
de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020
à Jossi Wieler

« Répéter, c'est composer ensemble, dit Jossi Wieler pour décrire son travail de metteur en scène. Ajoutant qu'il faut apprendre à s'écouter mutuellement. Depuis de nombreuses années, il nous présente des mises en scène de théâtre et d'opéra intelligentes et sensibles. Ce sont des compositions impressionnantes de gestes et de mots, de sons et d'images qu'il capte dans sa troupe, respectant chacun-e, y compris le texte dramatique et l'œuvre musicale. Ses travaux établissent des liens avec notre vie réelle parce que, ici aussi, il sait écouter avec attention. Les contradictions de ses personnages sont les nôtres. Elles sont de notre temps, nous pouvons les partager, même présentées en costumes historiques. On écoute volontiers ces personnages – parce qu'ils ont quelque chose à nous dire et parce qu'ils nous invitent sans trop en faire à développer notre écoute mutuelle. »

Markus Joss

Laudatio della giuria

per il conferimento del Gran Premio svizzero
di teatro / Anello Hans Reinhart 2020
a Jossi Wieler

«Durante le prove si tratta di creare una composizione in comune: così Jossi Wieler descrive il suo lavoro di regista. Ma aggiunge anche che bisogna imparare ad ascoltarsi gli uni gli altri. Da molti anni ormai ci regala produzioni teatrali e operistiche dal carattere sagace e delicato. Composizioni convincenti costituite da gesti e parole, suoni e immagini che il regista carpisce al suo ensemble, nel pieno rispetto di ogni singolo membro come pure del testo drammaturgico e dell'opera musicale. I lavori di Jossi Wieler stabiliscono un nesso con la realtà della nostra vita, perché anche qui il regista è un attento ascoltatore. Le contraddizioni dei suoi personaggi sono le nostre stesse contraddizioni, comprensibili e attuali, anche quando si presentano in veste storica. Ascoltiamo volentieri questi personaggi perché hanno qualcosa da dirci e ci incoraggiano in modo sobrio a prestare una maggiore attenzione reciproca.»

Markus Joss

The Jury's Statement

on the Presentation of the Swiss Grand Award
for Theatre / Hans Reinhart Ring 2020
to Jossi Wieler

“Rehearsing is like composing together, is how Jossi Wieler describes his work as a director, stressing the importance of people listening to each other. For many years now, Wieler has been regaling us with intelligent and sensitive stagings of theatre and opera: striking compositions of gestures and words, sounds and images that he picks up on by tuning in to his ensemble, yet maintaining respect for each individual and for the theatrical text and work of music. His creations reach out to our lived realities, because here too, attentive listening makes all the difference. The contradictions in his characters are our contradictions: understandable and contemporary despite their historical garb. They are easy to listen to because they have something to say to us, and because they gently entreat us to learn the art of listening to each other.”

Paola Gilardi

Der sanfte Aufrüttler

Einleitung

32-34

Le subtil agitateur

Introduction

35-37

Il gentile agitatore

Introduzione

38-40

The Gentle Disruptor

Introduction

41-43



Der Staatsoperchor Stuttgart und André Jung als Johannes in Mark Andres *wunderzeichen*, Staatsoper Stuttgart, Februar 2014

Der sanfte Aufrüttler

Paola Gilardi
Kopräsidentin der SGTK und
verantwortliche Herausgeberin von *MIMOS*

Die aktuelle Ausgabe unserer Reihe *MIMOS. Schweizer Theater-Jahrbuch* ist dem Regisseur Jossi Wieler gewidmet. Seit über vierzig Jahren inszeniert er an namhaften Theaterhäusern und Festivals in verschiedenen Ländern – seit 1993 auch im Musiktheater gemeinsam mit dem Dramaturgen und Koregisseur Sergio Morabito. Für seine feinfühligsten und vielschichtigen Inszenierungen wurden Jossi Wieler zahlreiche Anerkennungen zuteil. In diesem Jahr 2020 kommt die höchste Theaterauszeichnung der Schweiz, der Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring, hinzu. Es ist insofern eine glückliche Fügung, als nach langer Zeit eine neue Arbeit von ihm hierzulande aufgeführt werden konnte: Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* am Grand Théâtre de Genève Ende Februar, unmittelbar vor dem Lockdown. Der Genfer Opernkritiker Jean-Jacques Roth hat eine Inszenierungsanalyse für *MIMOS* verfasst.

Jossi Wieler hatte in diesem von Corona geplagten Jahr noch mehr Glück: Nachdem er zehn Jahre lang fast ausschliesslich im Musiktheater – vorwiegend an der Staatsoper Stuttgart, die er von 2011 bis 2018 leitete – tätig war, zeichnete er im Oktober 2020 für die deutsche Erstaufführung von Peter Handkes *Zdeněk Adamec* am Deutschen Theater Berlin verantwortlich. Von der Kritik einhellig gefeiert, reflektieren in Wielers Inszenierung sechs Musiker*innen, gestrandet an einem Nicht-Ort zwischen Dies- und Jenseits, über den so grausamen wie rätselhaften Tod von Zdeněk Adamec, dem jungen Mann, der sich 2003 auf dem Wenzelsplatz in Prag selbst verbrannte. Es war ein starkes kollektives Erlebnis, mit Maske und Abstand im Theatersaal zu sitzen und – den

Dialogen der Figuren folgend – über den Sinn von Leben und Tod nachzudenken. Und das in einer Zeit, in der uns allen die Flüchtigkeit wie auch die Kostbarkeit unserer Existenz aufs Neue bewusst wird. Der Dramaturg Bernd Isele schildert seine Eindrücke von dieser Aufführung, die er von Beginn an begleitet hat. Im Werkstattgespräch mit dem Theaterkritiker und Mitherausgeber Andreas Klaeui gibt Jossi Wieler Einblick in den Entstehungsprozess seiner Inszenierung von *Zdeněk Adamec* und in seine Arbeitsweise, die auf tiefgründigen dramaturgischen Recherchen, genauem Hineinhören in den jeweiligen Text oder die Partitur sowie auf einem intensiven Dialog mit seinen Mitstreiter*innen basiert. Wie Jossi Wieler selbst betont, ist es ihm stets ein Anliegen, «dass alle beteiligten Künstler*innen eine Stimme haben [...], damit ein gemeinsamer künstlerischer Kosmos entsteht, der sich wechselseitig inspiriert.»¹ Aus diesem Grund ist der vorliegende *MIMOS*-Band nicht nur mehrsprachig, sondern auch mehrstimmig. Einige seiner engsten Verbündeten – die Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock, der Schauspieler André Jung, der Operndramaturg und Koregisseur Sergio Morabito, der Dirigent Sylvain Cambreling und die Sopranistin Ana Durlovski – beleuchten die Besonderheiten von Jossi Wielers Inszenierungskunst und ihrer langjährigen Zusammenarbeit aus verschiedenen Blickwinkeln. Seine Studienkollegin Miriam Guretzki-Bilu, mit der er seine ersten Arbeiten realisierte, vermittelt zudem Eindrücke von seinen Anfängen im kosmopolitischen und experimentierfreudigen Tel Aviv der 70er Jahre.

Aus allen Beiträgen und Interviews stechen drei Begriffe besonders hervor: Dialog, Vertrauen, Freundschaft. Das zeugt von einem echten Interesse und Respekt Jossi Wielers für jede Person, die ihm begegnet. Sergio Morabito beschreibt ihn als einen Menschen, «der keine Spaltung zwischen Ethos und Handeln zulässt»², und bei dem «an die Stelle der Ansage [...] die nahezu unendliche Freiheit des Gesprächs, der Suche und des Ausprobierens»³ tritt. In ausgedehnten Recherchen vertieft Jossi Wieler sich gemeinsam mit seinen Dramaturg*innen und Darsteller*innen in Texte und Partituren, um deren Vielschichtigkeit und

1 Jossi Wieler im Gespräch mit Andreas Klaeui in der vorliegenden *MIMOS*-Ausgabe, S. 101.

2 Siehe Sergio Morabitos Beitrag «Kleines Hexenmaleins der Oper» im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 226.

3 Ebd., S. 227.

Relevanz für die Gegenwart herauszuschälen und dann auf der Bühne sinnlich wahrnehmbar zu machen.

Wie Hajo Kurzenberger in seinem Beitrag treffend formuliert, hat er mit zwei Schauspielinszenierungen «vor allen anderen Theatergeschichte geschrieben»⁴: *Wolken. Heim.*⁵ und *Rechnitz (Der Würgeengel)*⁶ von Elfriede Jelinek. Beide befassen sich in unterschiedlicher Weise mit dem kollektiven Erinnern des Holocausts und haben heute, aufgrund des Erstarkens der Rechtspopulisten in Deutschland und in ganz Europa, leider nichts an Aktualität verloren. Die geplante Wiederaufnahme von *Rechnitz* Ende März 2020 in Stuttgart wurde Corona-bedingt bis auf Weiteres verschoben.

Wir hoffen sehr, dass es bald wieder möglich sein wird, Jossi Wielers Inszenierungen live auf der Bühne zu erleben. Denn gerade in schwierigen Zeiten wie diesen brauchen wir ein Theater, das uns aufrüttelt und uns mit den Widersprüchlichkeiten unserer Existenz, mit unseren Ängsten und allen Facetten des Menschseins konfrontiert.

Zürich, Dezember 2020

4 Hajo Kurzenberger, «Jossi Wieler – der Teamplayer» im vorliegenden MIMOS-Band, S. 52.

5 Premiere am 23. Oktober 1993 im Deutschen Schauspielhaus Hamburg.

6 Uraufführung am 28. November 2008 in den Münchner Kammerspielen.

Le subtil agitateur

Paola Gilardi
coprésidente de la SST et
responsable de *MIMOS*

Le présent ouvrage de notre collection *MIMOS. Annuaire suisse du théâtre* est consacré au metteur en scène Jossi Wieler. Depuis plus de quarante ans, les productions de l'artiste sont à l'affiche d'institutions et festivals de renom dans divers pays. Il explore également l'univers du théâtre musical depuis 1993 grâce à sa collaboration privilégiée avec le dramaturge et co-metteur en scène Sergio Morabito. Plusieurs distinctions ont récompensé les créations subtiles et complexes de Jossi Wieler. En cette année 2020, c'est au tour de la plus haute reconnaissance du théâtre suisse, le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart. Or, la chance a voulu que cette distinction coïncide avec la possibilité de goûter à son savoir-faire en Suisse grâce à sa mise en scène des *Huguenots* de Giacomo Meyerbeer au Grand Théâtre de Genève fin février, peu avant le confinement. Le critique d'opéra Jean-Jacques Roth en propose une fine analyse pour *MIMOS*.

En cette année plombée par l'épidémie du coronavirus, Jossi Wieler a connu une autre opportunité : après dix ans consacrés presque exclusivement à l'opéra – notamment avec la direction artistique de l'Opéra d'État de Stuttgart entre 2011 et 2018 – il a signé en octobre 2020 au Deutsches Theater de Berlin la Première allemande de la nouvelle pièce de Peter Handke, *Zdeněk Adamec*. Unanime-ment applaudi-e-s par la critique, les six musicien-ne-s de la mise en scène de Wieler, échoué-e-s dans un non-lieu entre ce monde et l'au-delà, méditent sur la mort aussi atroce que mystérieuse de Zdeněk Adamec, le jeune étudiant qui

s'est immolé par le feu sur la Place Venceslas de Prague en 2003. Une expérience collective très forte pour les spectateur·trice·s, assis·e·s avec masques et distance dans la salle du théâtre, invité·e·s à réfléchir au sens de la vie et de la mort en suivant le flux des dialogues des personnages. Et ceci précisément au moment où l'actualité nous conduit toutes et tous à prendre encore davantage conscience de la volatilité et de la préciosité de l'existence humaine. Pour *MIMOS*, le dramaturge Bernd Isele a jeté son regard sur cette nouvelle production de Jossi Wieler, qu'il a suivi dès le début. Parallèlement, le metteur en scène témoigne, dans l'entretien qu'a mené avec lui le critique théâtral et co-éditeur de *MIMOS* Andreas Klauui, de son processus de création pour *Zdeněk Adamec* et de ses méthodes de travail qui reposent sur des recherches dramaturgiques approfondies, sur un décryptage attentif des textes ou partitions, tout comme sur un dialogue intensif avec ses collègues. Jossi Wieler souligne un point pour lui essentiel : « que tous les artistes impliqué·e·s dans une production aient une voix [...], pour qu'un cosmos artistique voie le jour, dans lequel l'inspiration est mutuelle. »¹ Cette optique explique pourquoi cette édition de *MIMOS* n'est pas seulement plurilingue mais aussi à plusieurs voix. Parmi elles figurent des complices très proches de Jossi Wieler – la scénographe et créatrice de costumes Anna Viebrock, l'acteur André Jung, le dramaturge d'opéra et co-metteur en scène Sergio Morabito, le chef d'orchestre Sylvain Cambreling ou encore la soprano Ana Durlovski – qui éclairent sous plusieurs angles les particularités de l'art de la mise en scène du lauréat du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020 ainsi que leur longue collaboration. Sa partenaire d'études Miriam Guretzki-Bilu, avec laquelle il a signé ses premières créations, partage pour sa part des impressions liées à ses débuts dans la ville cosmopolite et tournée vers l'expérimentation que fut Tel Aviv dans les années 70.

Trois notions se démarquent dans toutes les analyses ou interviews de cet ouvrage : le dialogue, la confiance et l'amitié. Cela témoigne de l'intérêt franc et du respect conséquent manifestés par Jossi Wieler à l'égard de toutes les personnes qui croisent son chemin. Sergio Morabito le décrit comme un créateur chez qui « il n'existe aucune division entre éthique et ac-

1 Jossi Wieler en conversation avec Andreas Klauui dans le présent ouvrage de *MIMOS*, p. 113.

tion »², et chez lequel, « à la place de directives, on préférera la liberté du dialogue, de la recherche et de l'expérimentation. »³ Jossi Wieler explore avec ses dramaturges et ses comédien·ne·s les textes ou partitions qu'il aborde, afin d'en mettre en exergue et de rendre ensuite tangible sur scène leur complexité ainsi que leur pertinence pour le monde d'aujourd'hui.

Dans son article pour *MIMOS*, Hajo Kurzenberger insiste sur deux mises en scène de Jossi Wieler « avec lesquelles, surtout, son nom restera dans l'histoire du théâtre »⁴: *Wolken Heim*.⁵ et *Rechnitz (L'ange exterminateur)*⁶ d'Elfriede Jelinek. Ces deux pièces traitent, certes de façons différentes, de la mémoire collective de l'Holocauste et disposent aujourd'hui, en raison de la montée de l'extrême-droite en Allemagne tout comme dans le reste de l'Europe, d'une actualité malheureusement toujours forte. La reprise de *Rechnitz* prévue fin mars à Stuttgart a dû être repoussée en raison de l'épidémie.

Nous espérons fortement qu'il sera très vite à nouveau possible de vibrer, dans une salle de théâtre, avec des productions de Jossi Wieler. Car c'est précisément durant des périodes tendues comme celle traversée actuellement que nous avons besoin d'un théâtre qui nous secoue et nous confronte aux contradictions de notre existence, à nos peurs et à toutes les facettes de l'être humain.

Zurich, décembre 2020

2 Voir l'article de Sergio Morabito « Petit abécédaire de la sorcellerie d'opéra » dans cet ouvrage de *MIMOS*, p. 233.

3 Ibid., p. 234.

4 Hajo Kurzenberger, « Jossi Wieler : le team player » dans cette édition de *MIMOS*, p. 63.

5 Première le 23 octobre 1993 au Schauspielhaus de Hambourg.

6 Création le 28 novembre 2008 aux Kammerspielen de Munich.

Il gentile agitatore

Paola Gilardi
copresidente della SSST
e responsabile di *MIMOS*

Il nuovo volume della collana *MIMOS. Annuari svizzeri del teatro* è dedicato al regista Jossi Wieler, che da oltre quarant'anni presenta le sue produzioni nei più rinomati teatri e festival internazionali e dal 1993 è attivo anche nell'ambito dell'opera lirica grazie alla collaborazione con il drammaturgo e coregista Sergio Morabito. Per l'acume e la poliedricità delle sue messinscene Jossi Wieler ha ottenuto numerosi riconoscimenti, fra cui, nel 2020, la più alta distinzione in campo teatrale in Svizzera, il Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart. È una felice coincidenza che, dopo molti anni di assenza dalle scene elvetiche, un suo nuovo lavoro registico abbia potuto essere realizzato nel nostro paese: *Les Huguenots* di Giacomo Meyerbeer ha infatti debuttato al Grand Théâtre de Genève alla fine di febbraio, poco prima del lockdown. Il critico ginevrino Jean-Jacques Roth ha analizzato lo spettacolo per *MIMOS*.

In questo anno tormentato dalla pandemia, Jossi Wieler ha avuto ancora più fortuna: dopo un decennio in cui si è dedicato quasi esclusivamente al teatro musicale – in particolare presso l'Opera di Stato di Stoccarda, che ha diretto dal 2011 al 2018 – ha firmato la regia per la prima tedesca della nuova pièce di Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, andata in scena al Deutsches Theater di Berlino nell'ottobre del 2020. Nella messinscena di Wieler – acclamata all'unanimità dalla critica – sei musicisti, arenati in un non-luogo tra questo mondo e l'aldilà, discutono della morte, tanto crudele quanto misteriosa, di Zdeněk Adamec, il giovane immolatosi sulla Piazza di San Venceslao a Praga nel 2003.

È stata un'esperienza collettiva molto intensa assistere alla rappresentazione con tanto di mascherina e severe misure di distanziamento sociale e – seguendo il filo dei dialoghi fra i personaggi – riflettere sul significato della vita e della morte, oltretutto in un momento storico in cui siamo tutti maggiormente consapevoli di quanto la nostra esistenza sia fugace e preziosa. Il drammaturgo Bernd Isele descrive le sue impressioni di questa produzione teatrale, che ha accompagnato dall'inizio. Nell'intervista realizzata dal critico e co-curatore di *MIMOS* Andreas Klaeui, Jossi Wieler getta uno sguardo dietro le quinte del processo creativo di *Zdeněk Adamec* e spiega la sua metodologia, basata su un'approfondita ricerca drammaturgica, sull'ascolto attento del testo o della partitura prescelti e su un intenso dialogo con i colleghi e le colleghe. Un aspetto essenziale, come evidenzia egli stesso, è «che tutte le artiste e gli artisti coinvolti abbiano una voce [...], in modo che un universo artistico alimentato dall'ispirazione reciproca possa prendere forma.»¹ Per questo motivo, il presente volume di *MIMOS* non è solo multilingue, ma anche polifonico. Da diverse angolazioni, alcuni dei suoi complici – la scenografa e costumista Anna Viebrock, l'attore André Jung, il drammaturgo e coregista Sergio Morabito, il direttore d'orchestra Sylvain Cambreling e il soprano Ana Durlovski – fanno luce sulle peculiarità dell'arte scenica di Jossi Wieler e sulla loro pluriennale collaborazione. La sua compagna di studi Miriam Guretzki-Bilu, con la quale ha realizzato le prime messinscène, intraprende un viaggio nella memoria, rievocando gli esordi della carriera del regista nella scena teatrale cosmopolita e sperimentale di Tel Aviv negli anni Settanta.

Da tutti i contributi e interviste, emergono in particolare tre nozioni: dialogo, fiducia, amicizia. Ciò testimonia il genuino interesse e rispetto che Jossi Wieler nutre nei confronti di ogni persona che incrocia il suo cammino. Sergio Morabito lo descrive come «un uomo per il quale etica e azione sono inscindibili»² e per cui «le direttive cedono il posto alla pressoché infinita libertà del dialogo, della ricerca e della sperimentazione.»³

1 Jossi Wieler in dialogo con Andreas Klaeui nella presente edizione di *MIMOS*, p. 123.

2 Cfr. il contributo di Sergio Morabito, «Il quadrato magico dell'opera», nel presente volume di *MIMOS*, p. 242.

3 Idem, p. 243.

Insieme ai suoi drammaturghi, drammaturghe e interpreti, Jossi Wieler scava in profondità nei testi e nelle partiture che affronta, al fine di estrapolarne le varie stratificazioni e la rilevanza per il presente e renderle tangibili in scena.

Come rileva a giusto titolo Hajo Kurzenberger nel suo contributo, il nome di Jossi Wieler «rimarrà inciso nella storia del teatro»⁴ soprattutto per due messinscene: *Wolken. Heim.*⁵ e *Rechnitz (L'angelo sterminatore)*⁶ di Elfriede Jelinek. Entrambe le pièce trattano, seppur in maniera diversa, il tema della memoria collettiva dell'Olocausto che oggi, a causa dell'ascesa dell'estrema destra in Germania e nel resto dell'Europa, è purtroppo più attuale che mai. La ripresa di *Rechnitz*, prevista per la fine di marzo del 2020 a Stoccarda, ha dovuto essere rinviata a causa della pandemia.

Ci auguriamo vivamente che sia presto di nuovo possibile assistere dal vivo alle produzioni di Jossi Wieler. Perché è proprio in tempi difficili come questi che abbiamo bisogno di un teatro che ci scuota e ci confronti con le contraddizioni della nostra esistenza, con le nostre paure e le svariate sfaccettature dell'essere umano.

Zurigo, dicembre 2020

4 Cfr. Hajo Kurzenberger, «Jossi Wieler: il team player» nel presente volume di *MIMOS*, p.75.

5 Debutto il 23 ottobre 1993 al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo.

6 La prima mondiale ha avuto luogo il 28 novembre del 2008 presso i Kammerspiele di Monaco.

The Gentle Disruptor

Paola Gilardi
Co-President of the SATS and
Lead Editor of *MIMOS*

The current edition of our *Swiss Theatre Yearbook MIMOS* is dedicated to theatre director Jossi Wieler, who has been staging dramas at renowned theatres and festivals in various countries for more than forty years – and, since 1993, also musical theatre with dramaturg and co-director Sergio Morabito. Jossi Wieler has received numerous accolades for his deeply perceptive and layered productions and now, in 2020, has been awarded Switzerland’s most distinguished theatre prize: the Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring. The timing was fortunate in that, for the first time in a long while, a new Jossi Wieler work was staged in Switzerland this year: Giacomo Meyerbeer’s *Les Huguenots*, performed at the end of February, just before lockdown began, at the Grand Théâtre de Genève. Geneva opera critic Jean-Jacques Roth has reviewed the performance in detail for *MIMOS*.

Jossi Wieler was to enjoy yet more good fortune in 2020 – coronavirus pandemic notwithstanding. After nearly ten years of working almost exclusively in musical theatre, mainly at the Stuttgart State Opera, which he led from 2011 to 2018, he directed the German premiere of Peter Handke’s *Zdeněk Adamec* at the Deutsches Theater Berlin in October – to unanimous critical acclaim. In Wieler’s production, six musicians stranded in a type of limbo between our world and the afterworld reflect on the equally horrific and mystifying death of Zdeněk Adamec, the young man who in 2003 self-immolated at Prague’s Wenzelplatz. It was an extraordinary collective experience to sit in the theatre with the requisite social distance and mask and – following the characters’ di-

alogue – ponder the meaning of life and death. It was all the more poignant, as current events have heightened our appreciation of life’s fleeting nature and of what we hold dear. In his article, dramaturg Bernd Isele describes for *MIMOS* his impressions of this performance, on which he collaborated. Then, in conversation with theatre critic and *MIMOS* co-editor Andreas Klaeui, Jossi Wieler offers a glimpse into the creative processes behind the *Zdeněk Adamec* production and discusses how he approaches his work: as a holistic undertaking rooted in painstaking dramaturgical research, careful listening to a given text or score, and intense dialogue with the entire team. Jossi Wieler himself stresses that he wants “all the artists involved [to] have a voice [...] in order to create a shared artistic cosmos that prospers from mutual inspiration.”¹ The collaborative aspect of his work is what motivated us to make room for multiple voices in the 2020 edition of *MIMOS* in addition to our standard multiple languages. Some of Wieler’s closest associates – stage and costume designer Anna Viebrock, actor André Jung, opera dramaturg and co-director Sergio Morabito, conductor Sylvain Cambreling and soprano Ana Durlovski – shed light on Jossi Wieler’s unique way of staging works, and they reflect on their years of collaboration from their particular vantage point. And Wieler’s fellow student Miriam Guretzki-Bilu, with whom he realised his first productions, shares her impressions from his beginnings in the cosmopolitan and experimental environment of Tel Aviv in the 1970s.

In all articles and interviews, three terms to describe working with Jossi Wieler frequently arise: dialogue, trust, friendship. These qualities are evidence of the sincere interest and respect that Jossi Wieler has for everyone he encounters. Sergio Morabito describes him as “a person who allows for no division between ethos and action”² and for whom “rigid statements are replaced by the almost boundless free space of conversation, search and experimentation.”³ Jossi Wieler conducts extensive research with his dramaturgs and performers, delving deep into texts and scores, unravelling their multiple layers, locating their relevance for our time – and then translating the results into a unique theatre experience.

1 Jossi Wieler in conversation with Andreas Klaeui in this *MIMOS* edition, p.134.

2 See Sergio Morabito’s article “The Magic Square of Opera” in this *MIMOS* edition, p.250.

3 *Ibid.*, p.251.

In his article, Hajo Kurzenberger makes the apt observation that two Wiener drama stagings in particular – Elfriede Jelinek’s *Wolken.Heim*.⁴ and *Rechnitz (The Exterminating Angel)*⁵ – “wrote theatre history”.⁶ Each work adopts a different approach to dealing with the collective experience of remembering the Holocaust and – in light of the burgeoning right-wing populism in Germany and throughout Europe – have unfortunately lost none of their relevance in the present day. The planned revival of *Rechnitz* at the end of March 2020 in Stuttgart had to be postponed indefinitely due to the coronavirus pandemic.

We hope that it will be possible to experience Jossi Wiener’s productions live on stage again in the near future. Because particularly in trying times like these, we need a theatre that challenges our thinking and confronts us with the contradictions of our existence, with our fears – in short: with all facets of being human.

Zurich in December 2020

4 Premiere on 23 October 1993 at the Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

5 World premiere on 28 November 2008 at the Münchner Kammerspiele.

6 Hajo Kurzenberger, “Jossi Wiener – The Team Player” in this *MIMOS* edition, p.86.

Hajo Kurzenberger

**Jossi Wieler –
der Teamplayer**

46–56

**Jossi Wieler :
le team player**

57–67

**Jossi Wieler:
il team player**

69–79

**Jossi Wieler –
The Team Player**

80–90



Marlen Diekhoff, Anne Weber, Gundi Ellert, Ilse Ritter, Marion Breckwoldt
und Ulrike Grote als Fliegerwitwen und Töchter in Elfriede Jelineks
Wolken.Heim., Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Oktober 1993

Hajo Kurzenberger

Jossi Wieler – der Teamplayer

Im Jahr 1986 taucht Jossi Wieler zum ersten Mal in den Erfolgsstatistiken des deutschsprachigen Theaters auf. Seine Bonner Inszenierung des Kleistschen *Amphitryon*¹ wird zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Sechs Jahre nach seinem deutschen Bühnenstart als Regieassistent im Schauspielhaus Düsseldorf hat er erstmals den theatralen Olymp des damals noch so genannten deutschsprachigen Sprechtheaters erklommen. Drei weitere Gipfelstürme folgen bis 2005 am selben Ort und beim gleichen Festival: mit Elfriede Jelineks *Wolken. Heim.*², Euripides' *Alkestis*³ und Paul Claudels *Mittagswende*⁴. 1994 wird seine Hamburger Inszenierung von Jelineks *Wolken. Heim.* von der Kritikerjury der Zeitschrift *Theater heute* zur Inszenierung des Jahres gewählt. Mit ihr hat Jossi Wieler eines seiner wichtigsten Themen für die Bühne gefunden: das gemeinsame Erinnern der jüdisch-deutschen Unheilsgeschichte, des Zivilisationsbruchs des Holocaust. Er gilt ab da und zurecht auch als Jelinek-Spezialist und verhilft ihrem mäandernden Sprechen zu ganz eigenen Bühnengestalten. In *Rechnitz (Der Würgeengel)*⁵ sind es die Boten einer fragwürdigen Überlieferung der letzten Phase des Zweiten Weltkriegs. Sie lassen das grausige Geschehen der Erschiessung von 200 jüdischen Zwangsarbeitern im burgenländischen Rechnitz in

- 1 Premiere: 28. September 1985, Bühnen der Stadt Bonn.
- 2 Premiere: 23. Oktober 1993, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.
- 3 Premiere: 17. November 2001, Münchner Kammerspiele.
- 4 Premiere: 3. April 2004, Münchner Kammerspiele.
- 5 Uraufführung: 28. November 2008, Münchner Kammerspiele.

verunklärenden Formulierungen und Begründungen aufleben und gleich wieder verschwinden. Ausgerechnet der österreichische Nestroy-Theaterpreis, in der Kategorie beste deutschsprachige Aufführung, zeichnet 2009 diese Inszenierung Jossi Wielers aus, dieses «Massengrab der Sprache», wie die *Süddeutsche Zeitung* titelte⁶.

Schon zur Jahrtausendwende beginnt ein zweiter Strang der Wielerschen Erfolgsstrecke. 2001 wählt die Zeitschrift *Opernwelt* seine Inszenierung von Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*⁷ zur Aufführung des Jahres und markiert zusätzlich Jossi Wieler und seinen Dramaturgen Sergio Morabito als Regieteam des Jahres. Ab da beschleunigt sich das Auszeichnungsgeschehen, und dies nun gleich in zwei Theatersparten, im Schauspiel und in der Oper.⁸ 2016 wird die von ihm geleitete Staatsoper Stuttgart von der Fachzeitschrift *Opernwelt* zum Opernhaus des Jahres gekürt, was Jossi gewiss am meisten gefreut hat, weil damit eine künstlerische Gesamtleistung ausgezeichnet wurde, die die Gattung Oper ja besonders charakterisiert. 2019 dann der Thurgauer Kulturpreis und jetzt der wichtigste Schweizer Theaterpreis, der Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring. Die beiden letztgenannten Preise sind auch ein Anlass darüber nachzudenken, welche Anteile Jossi Wielers Schweizer Herkunft an seiner Theaterkunst hat und was deren künstlerisches Fundament ist.

Teampayer im Künstlerkollektiv

Die Stuttgarter Oper hat am Ende der Wielerschen Intendanz die sieben Spielzeiten in einem roten, leinengebundenen Prachtband zusammengefasst, in dem viele Mitarbeiter*innen zurückschauend zu Wort kommen.⁹ Das Bild, das hier von Jossi Wieler entsteht, ist deshalb reizvoll und zutreffend, weil er aus verschiedensten Perspektiven gesehen und charakterisiert wird: Der Tenor schätzt seine klaren und höflichen Ansagen bei der szenischen Arbeit, die

6 Christine Dössel, «Im Massengrab der Sprache». In: *Süddeutsche Zeitung*, 1. Dezember 2008.

7 Premiere: 18. August 2001, Salzburger Festspiele.

8 Die vollständige Liste von Jossi Wielers Auszeichnungen findet sich im Anhang dieses MIMOS-Bandes, S. 333 f.

9 Sergio Morabito (Hrsg.), *Verwandlungen. Oper Stuttgart 2011/12 bis 2017/18: Sieben Spielzeiten unter der Intendanz von Jossi Wieler*. Stuttgart: avedition 2018.

Regiekollegin seine konstruktive Kritik bei den Endproben, die Leiterin des Malersaals, dass das Regieteam Wieler/Morabito ihr das Konzept einer Aufführung ausführlich erläutere, der Schlagzeuger im Staatsorchester, dass seine Eigeninitiative vom Intendanten gefördert wird, die Leiterin der Presse- und Kommunikationsabteilung rühmt, dass er genau zuhöre, sich mit unglaublicher Akribie mündlich wie schriftlich artikuliere und damit die Kommunikation am ganzen Haus verändere. Nur die persönliche Referentin des Opernintendanten klagt, dass es sehr schwer sei, ihn bei seinem Intendantengeschäft zu entlasten, «weil er einfach immer persönlich einbezogen sein möchte»¹⁰.

Die schönste und die knappste Charakterisierung stammen von Anastasia Koulakidou, einer Reinigungskraft des Theaters, und Winfried Kretschmann, dem Ministerpräsidenten Baden-Württembergs, der als Opernliebhaber ein häufiger Besucher des Theaters war. Frau Koulakidou sagt:

Herr Wieler hat mit seiner Gelassenheit alle angesteckt. Wenn er morgens kommt, strahlt er, hüpfte von Tür zu Tür und wünscht jedem einen guten Morgen. Egal ob ich Handschuhe an habe oder nicht, er drückt gleich meine Hand. Er lacht herzlich, fragt, wie der Urlaub war oder wie es den Kindern geht. Er behandelt jeden gleich. Es sieht auf niemanden herab. Das ist eine Feinheit, die nicht alle Chefs haben. Und nach jeder Spielzeitpause stellt er seinen Mitarbeitern Mitbringsel auf die Schreibtische, all die Jahre schon.¹¹

Herr Kretschmann schreibt:

Mit Wieler scheidet nun ein rastloser <Schaffer>, eine herausragende Künstlerpersönlichkeit, ein Perfektionist und Teamplayer von der Stuttgarter Oper.¹²

Allerdings könnte man am Wahrheitsgehalt der ministerpräsidentlichen Aussage zweifeln, bezieht man ein, was Helene Schneiderman, jahrzehntelanges Ensemblemitglied in Stuttgart, von der sogenannten Probenarbeit mit dem Schaffer Wieler berichtet:

Mit ihm kommt man schnell auf eine Verständnisebene [...]. Bei uns war der gemeinsame Nenner immer Stanislawski, weil ich im College Schauspieltheorie studiert habe. Ich sage immer zu Jossi: «What would Stan say?» Das ist unser

10 Monika Weng-Gebhardt. In: Morabito (Hrsg.), *Verwandlungen*, a.a.O., S. 323.

11 Anastasia Koulakidou, ebd., S. 17.

12 Winfried Kretschmann, ebd., S. 403.

Running Gag auf den Proben. «Helene, hast du in letzter Zeit mal wieder mit Stan telefoniert?» – «Nein, schon ewig nicht mehr» Jossi: «Ich habe gestern mit ihm gesprochen, er will unbedingt, dass du diese Arie auf dem Boden liegend singst, und zwar nackt unter einem Pelzmantel.»¹³

Überhaupt scheint es bei Wielers Proben nicht nur frivol, sondern auch anarchisch zuzugehen. Im Stuttgarter Resümeeband formuliert er mit gehöriger Ironie zehn Gründe, warum der Staatsopernchor an die Kette gehöre. Der erste ist mit «Entfesselung» übertitelt und beschreibt die Furcht des Regisseurs vor der «völligen Entfesselung kollektiver Kreativität»¹⁴. Hier drohe Regie-Entmündigung, lodere «emotionale Gefährlichkeit»¹⁵ der Masse! «Bei ihren Manipulationen», schreibt Jossi Wieler, «schrecken insbesondere die Sängerinnen des Damenchors vor nichts zurück. Einmal haben sie mir sogar einen Schal gestrickt!»¹⁶ Und er verbucht diese Art der weiblichen Subversion unter römisch VII «Vertrauenserschleichung»¹⁷. Dabei ist er selbst schuld an seiner Verstrickung. Als ich anlässlich eines Gastspiels des Stuttgarter Staatsopernchors im Festspielhaus Baden-Baden mit Jossi im Restaurant sass¹⁸ und die Mitglieder des Chors langsam eintrudelten, war es vorbei mit dem erhofften Gespräch. Jossi verströmte sich in seiner Anteilnahme für jede einzelne, die durchs Lokal kam. Und jetzt will er den Chor an die Kette legen! Solche Absicht gehört zu den Paradoxien seiner Existenz. Fassen wir diese Gereimt- und Ungereimtheiten unter dem Deckblatt «soziale Kompetenz» zusammen. Die besitzt Jossi Wieler offenkundig in reichem Masse. Und sie ist, wie man sich denken kann, die fundamentale Voraussetzung für die soziale Kunstform Theater, die er so hingebungsvoll und eigensinnig gekonnt ausübt.

Am anschaulichsten wird sie in seinen Opernchören. Sie sind oft Meisterwerke der gelungenen Vielfalt und Integration, weil jedes einzelne Chormitglied sichtbar wird im künstlerischen Kollektiv. Niemand verschwindet bei ihm in einer regiegesteuerten chorischen Masse. Von einer

13 Helene Schneiderman, ebd., S. 65.

14 Jossi Wieler, «Zehn Gründe, warum der Staatsopernchor an die Kette gehört». In: Morabito (Hrsg.), *Verwandlungen*, a. a. O., S. 442–445, hier S. 442.

15 Ebd., S. 444.

16 Ebd.

17 Ebd.

18 Osterfestspiele 2015, konzertante Aufführung von *La Damnation de Faust* von Hector Berlioz (Regie: Andrea Moses).

«augenzwinkernden szenischen Individualisierung des Kollektivs»¹⁹ spricht deshalb eine Kritikerin. Und sie meint damit, wie es dem Regisseur von Vincenzo Bellinis Oper *La sonnambula*²⁰, die angeblich in einem Schweizer Dorf spielt, gelingt, Sänger*innen aus Bulgarien, Chile, China, Costa Rica, Deutschland, Georgien, Israel, Japan, Korea, Kroatien, Mexiko, Moldawien, Polen, Russland, Serbien, Schweiz, Tasmanien, Ungarn, USA und Wales in fiktive Schweizer*innen zu verwandeln, angebliche Appenzeller*innen, jede und jeder ganz unverwechselbar. Die «echten Schweizer*innen» sind freilich, so hat mir Jossi Wieler verraten, von der Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock nach Fotos von Grabmälern eines römischen Friedhofs gewandet.²¹ So klug kann moderne Oper also über Identität nachdenken und zugleich das pure Vergnügen sein beim Zuschauen und Zuhören, obwohl es in diesem Werk um eine enge egoistische Dorfgesellschaft geht.²²

Familiäre Prägung

Die Frage, was Jossi Wielers Schweizer Herkunft beiträgt zu seiner besonderen Art, Theater zu machen, lässt sich nicht ganz leicht beantworten. «Ich fühle mich da [gemeint ist die ganze Bodenseeregion] geborgen, sowohl landschaftlich als auch familienhistorisch»²³, sagt er. «Familienhistorisch»! Führt von der Theaterfamilie, die Jossi Wieler im kreativen Miteinander, im verbindenden Dialog überall schafft, wo er arbeitet und Verantwortung hat, nicht folgerichtig der Weg zurück zur eigenen Familie, zur Familie Wieler nach Kreuzlingen?

Als Jossi Wieler und ich vor gut zehn Jahren an einem Buch über ihn und seine Theaterformen arbeiteten²⁴, stellten wir verblüfft fest, wie häufig er Familienbilder auf der Bühne szenisch arrangiert. So platzierten wir ein authenti-

19 Susanne Benda, «Irgendeine Zukunft gibt's immer». In: *Stuttgarter Nachrichten*, 29. Januar 2018.

20 Premiere: 22. Januar 2012, Staatsoper Stuttgart.

21 Siehe dazu auch das Interview mit Anna Viebrock sowie die Collage aus ihren Arbeitsheften im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 189–197 bzw. S. 173–188.

22 Zu Jossi Wielers Inszenierung von Bellinis *La sonnambula* siehe auch den Beitrag der Sängerin Ana Durlovski in dieser *MIMOS*-Ausgabe, S. 275–283.

23 Zitat aus einem unveröffentlichten Gespräch von Hajo Kurzenberger mit Jossi Wieler im Sommer 2019.

24 Hajo Kurzenberger (Hrsg.), *Jossi Wieler – Theater*. Berlin / Köln: Alexander Verlag 2011.

sches Wielerfamilienbild, nämlich seine Mutter und die drei Geschwister im Kindesalter, unter die vielen Theaterfamilienbilder, die er in seinen Inszenierungen realisiert hat.²⁵ Einen direkten Bezug wählte der Regisseur Jossi Wieler bei seiner Inszenierung von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* 1991 in Basel. Norbert Schwientek als Nathan kam hier mit den Musterkoffern von Jossis Vater Robert Wieler auf die Bühne. Die äusserliche optische Entsprechung hatte einen tieferen Grund. Von seinem Vater, dem kaufmännischen Direktor der Firma Wieler, der in den schwersten Jahren des 20. Jahrhunderts, von 1941 bis 1952, Präsident der israelitischen Gemeinde Kreuzlingen war, hat der Sohn den liberalen jüdischen Geist gelernt. Bei ihm hat er tätiges Handeln vor Augen gehabt und erfahren. Dass man sich kümmern muss um die Mitmenschen, dass man Sorge trägt für die Gemeinschaft und ihren Zusammenhalt, war eine Selbstverständlichkeit im Hause Wieler.

Die Eltern haben mit ihren Kindern, so erinnert sich der jüngste Sohn Jossi, nach dem Krieg über die Schrecken dieser Zeit und die Verbrechen Nazideutschlands gesprochen. Aber der Sohn erinnert sich auch an «schräge Personen», die damals im Hause Wieler eine Zuflucht gefunden haben, eine Ärztin aus Ungarn zum Beispiel, Leute aus dem Altersheim, ein Herr, der dem kleinen Jossi wie eine Mischung aus Albert Einstein und Albert Schweitzer vorkam.²⁶ Hat sich da bei ihm schon der Blick für Theaterfiguren und ihre Besonderheiten geschärft?

Wenn Jossi Wieler von seiner Familie erzählt, was er nur auf Nachfrage tut, und von seinen Verwandten, die Anfang des 20. Jahrhunderts nicht von Konstanz nach Kreuzlingen gezogen sind und deshalb emigrieren mussten oder in den Vernichtungslagern umkamen, geht es einem fast wie dem Reiter über den Bodensee. Was wäre gewesen, wenn? Leicht und schwer auszudenken!

Die Familie Wieler hat in den 60er und 70er Jahren ihren zionistischen Traum wahr gemacht und ist sukzessive nach Israel gezogen. Doch Jossi Wieler ist, angelockt von

25 Die erwähnte Bild-Collage findet sich in Kurzenberger (Hrsg.), a.a.O., S. 36–37. Neben dem privaten Foto von Jossi WIELERS Mutter mit den drei Kindern sind Familienszenen aus folgenden Inszenierungen zu sehen: *Angst* (Salzburg, 2010); *Josephs Töchter* (Hamburg, 1994); *Alkestis* (München, 2001); *Macht nichts* (Zürich, 2001); *Pelléas et Mélisande* (Hannover, 2003); *Yotsuya Ghost Story* (Tokio, 2005); *Alceste* (Stuttgart, 2006); *Ulrike Maria Stuart* (München, 2007).

26 Jossi Wieler im erwähnten unveröffentlichten Gespräch mit Hajo Kurzenberger, a.a.O.

der deutschen Theaterszene, von dort 1980 zurückgekommen und hat seither durch seine Theaterarbeit vor Augen geführt, was helfen kann gegen Borniertheit, gegen ideologische Verblendung und menschenverachtenden Fanatismus: zuhören, genau hinschauen, präzise artikulieren, und zwar mit jenem spielerischen Humor, den das Leben und das Theater brauchen.

Der Analytiker deutschen Geschichtsbewusstseins

Diese Fähigkeiten charakterisieren nicht nur Jossi Wielers Haltung zur Welt. Sie markieren auch das Verfahren, das die besondere Wielersche Theaterästhetik hervorbringt.

Die beiden Schauspielinszenierungen, mit denen er vor allen anderen Theatergeschichte geschrieben hat – die eingangs erwähnten Produktionen *Wolken. Heim.*²⁷ und *Rechnitz (Der Würgeengel)*²⁸ – sind raffinierte theatrale Wirklichkeitskonstruktionen, die Vergangenes, Verdrängtes, Tabuisiertes und mutwillig Verzerrtes der deutsch-österreichischen Unheilsgeschichte des 20. Jahrhunderts zutage fördern. Und zwar durch genaues Hinhören und Daraufschauen und, man staune bei diesen Sujets, auch mit spielerischem Humor. Was aber am erstaunlichsten ist, sie sind 28 bzw. 13 Jahre nach ihrer Entstehung am Hamburger Schauspielhaus bzw. an den Münchner Kammerspielen aktueller denn je. Das ist einer bedrohlichen politischen Entwicklung in Europa geschuldet, dem Anwachsen rechtspopulistischer Parteien, dem Einzug der Alternative für Deutschland (AfD) in den Deutschen Bundestag mit 12,6% der Wählerstimmen im Jahr 2017. Angemessen und klug also, *Rechnitz* im Jahre 2020 wieder auf den Spielplan zu setzen. Und mehr als bedauerlich, dass die im März geplante Wiederaufnahme am Schauspiel Stuttgart vorerst den Schutzmassnahmen gegen die Corona-Pandemie zum Opfer fiel. Denn noch stärker als bei der Uraufführung erweist sich heute die prognostische Kraft beider Inszenierungen.

Elfriede Jelinek und Jossi Wieler entwickeln und spielen in beiden Stücken kein argumentierendes Geschichtsdrama. Theatrales Anschauungs-, Untersuchungs- und Spielfeld ist vielmehr, wie Menschen mit historischen Er-

27 Premiere: 23. Oktober 1993, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

28 Uraufführung: 28. November 2008, Münchner Kammerspiele.

eignissen, ihren ideologischen und das heisst sprachlichen Prägungen in der Gegenwart umgehen. Es ist die Art und Weise, wie sie sich erinnern, was sich beim Erinnern, das ein Vergegenwärtigen ist, bei ihrem Verhalten und in ihrem Bewusstsein abspielt. Deshalb erfindet Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* «Boten», die über die Ermordung von jüdischen Zwangsarbeitern in der Nacht vom 24. auf den 25. März an der österreichisch-ungarischen Grenze reden, aber nicht als ihre Täter bestimmt werden können. Die Jelinekschen und auch Wielerschen «Boten» üben sich auf der Bühne als Wort- und Wahrheitsverdreher. Sie verformen und verschleiern, was sie berichten und kommentieren. Sie lassen das grausige Geschehen in verunklarenden Formulierungen und Begründungen aufleben und wieder verschwinden. Die *Rechnitz*-Boten sind Taschenspieler und Jongleure der Sprache, sie vergreifen sich fortwährend im Ton und in der Formulierung. So präsentieren sie ihrem Publikum und ihren Zuhörer*innen ein Geschichtsbild, das vieldeutig ist wie ihr Reden, das letztlich mehr über sie selbst erzählt als über das Geschehene.

Das aber ist auch die Art und Weise, wie heutige AfD-Größen heimlich denken und öffentlich sprechen. «Wir Deutsche, also unser Volk, sind das einzige Volk der Welt, das sich ein Denkmal der Schande in das Herz seiner Hauptstadt gepflanzt hat»²⁹, verkündete Björn Höcke, der thüringische AfD-Vorsitzende, am 17. Januar 2017 seiner Anhängerschaft im Dresdner Ballhaus Watzke, um nach dem Sturm der Entrüstung seiner Kritiker*innen umgehend zu behaupten, nicht das Holocaustgedenken, sondern den Holocaust habe er als Schande bezeichnet.³⁰ «Hitler und die Nazis sind nur ein Vogelschiss in über 1000 Jahren erfolgreicher deutscher Geschichte»³¹, verkündete der Ehrenvorsitzende Alexander Gauland am 2. Juni 2018 beim Bundeskongress der AfD-Nachwuchsorganisation Junge Alternative im thüringischen Seebach. «Wir haben eine ruhmreiche Geschichte – und die, liebe Freunde, dauert länger als die

29 Diese Rede von Björn Höcke ist online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=stj51c8abaw> (letzter Zugriff: 07.12.2020).

30 Eine Synthese der Reaktionen sowie die Stellungnahme von Björn Höcke findet sich z. B. auf der Webseite des Mitteldeutsches Rundfunks: <https://www.mdr.de/thueringen/hoecke-kritik-holocaust-reaktionen-100.html> (letzter Zugriff: 07.12.2020).

31 Diese Rede von Alexander Gauland ist online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=78spEzkbUAM> (letzter Zugriff: 07.12.2020).

verdammten 12 Jahre»³², lautet sein angebliches Bekenntnis zur Verantwortung der Deutschen für den Nationalsozialismus von 1933 bis 1945. Bei einem Fernsehinterview bestritt der neue Co-Parteivorsitzende Tino Chrupalla, obwohl er den Begriff schon öffentlich verwendet hatte, von «Umvolkung» gesprochen zu haben, betonte aber gleichzeitig, dass er den Begriff «Umvolkung» nicht für rechtsextrem halte.³³ Ambivalenz und Ambiguität sind hier nicht nur die Methode der Verschleierung, sondern auch das verbale Gift, das Brandstiftung beschleunigt.

Die Analogien, ja der zum Teil identische Sprachgebrauch der realen Rechtspopulisten und der fiktiven Figuren in *Wolken. Heim.* und *Rechnitz* sind ebenso deutlich wie verstörend. Wenn die Fliegerwitwen in *Wolken. Heim.* zur theatralen Geisterstunde ins Totenreich ihrer untoten Männer aus dem Zweiten Weltkrieg steigen und in die von Anna Viebrock erfundene Bunkergruft, sind sie vereint im chorisches gesprochenen «Wir sind bei uns.»³⁴ Das ist zugleich die rituell gebrauchte Abwehrformel gegen die bedrohlichen Fremden und die Beschwörung von Volk und Vaterland. Höcke sieht sich und seinen sogenannten «Flügel» als «mutige Verteidiger» der deutschen Kultur, die von der Zuwanderung angeblich zerstört wird. Beim sogenannten Kyffhäusertreffen, «dem grössten patriotischen Fest der AfD»³⁵, steigen die Teilnehmenden gleichsam symbolisch in die Tiefe des gleichnamigen thüringischen Berges, wo laut der Sage der deutsche Kaiser Barbarossa schläft, bis seine Zeit wieder gekommen ist, Deutschland zu einigen. In Wirklichkeit versammeln sie sich am Fusse jenes monumentalen wilhelminischen Denkmals, auf dem Kaiser Wilhelm I. zu Pferde reitet.

Freilich, das Kyffhäusertreffen des «Flügels» findet in keinem Bühnenraum, nicht im Theater statt, wenngleich es eine politische Bühne schafft und sich eines Mythos bedient, um die eigene Ideologie zu stärken: «Ich sehe eine Gemeinschaft! Ich sehe ein Volk, das eine Zukunft haben will! Wir sind das Volk!»³⁶, orakelt der Bote Höcke am 30. Sep-

32 Ebd.

33 Vgl. das Kurzinterview mit Tino Chrupalla in der Nachrichtensendung *ZDF heute* vom 02.12.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=krVSXzEcoAc> (letzter Zugriff: 07.12.2020).

34 Elfriede Jelinek, *Wolken. Heim.*, Göttingen: Steidl 1990, S. 12.

35 Björn Höckes Rede beim Kyffhäusertreffen 2018 ist online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=3YrpI3BITpA> (letzter Zugriff: 07.12.2020)

36 Diese Rede von Björn Höcke ist online verfügbar: <https://www.youtube.com/watch?v=NRcc7p7HS2U> (letzter Zugriff: 09.12.2020).

tember 2015 bei einer Demonstration in Erfurt. Aber auch da ist die entscheidende Differenz: Dieses Sprechen wird nicht durch theatrale Darstellung transparent gemacht, sondern versumpft im eigenen Pathos. Allein schon die Rahmung, dass etwas auf dem Theater stattfindet und gezeigt wird, hat (in der Regel) eine analytische Qualität. Die reflexiven Sprachspiele Jelineks und ihre Inszenierung durch einen Regisseur, der sie szenisch realitätsgenau und zugleich fantasievoll erweitert, umso mehr. Der Begriff «analytisch» ist allerdings zu schwach, um die Spezifik dieser Wielerschen Aufführungen genau zu erfassen. Und wenngleich es nicht falsch ist, Geschichtsrevisionismus, Rassismus und Antisemitismus als ihr Sujet oder ihr Thema anzugeben, verfehlen diese abstrakten Termini ihren eigentlichen Charakter.

Ihn zu beschreiben, ist nicht einfach, denn er ist ein Amalgam. Das Umfeld und Klima eines Theaters, der gelungene Probenprozess, die Fähigkeit des Regisseurs zuzuhören und zu fragen, seine Schauspieler*innen auch biografisch neu zu entdecken, mit ihnen gemeinsam ihre Figuren zu finden und zu erfinden und den situativen theatralen Kontext dazu, dieser ganze Komplex und nicht zuletzt die familiäre Probenatmosphäre sind wichtige Ingredienzen.

Dass auf diesem Feld der Kommunikation und wechselseitigen Wahrnehmung besondere Stärken Jossi Wielers liegen, ist, wie schon dargestellt, evident. Sie liegen aber auch in seiner Person selbst. Das vorsichtig Tastende, das Irritierbare, das niemals zu Laute, das immer Humorvolle, seine schweizerisch eingefärbte jüdische Verschmitztheit, seine vom Realen ins Surreale wechselnde Fantasie – sie gehen ein in jede seiner Aufführungen. Insbesondere in *Wolken. Heim.* und *Rechnitz* sind sie ganz entfaltet und gegenwärtig. Auch in einer die Zuschauenden zuweilen verstörenden Doppelheit. Denn der Regisseur nimmt ganz persönlich, und das heisst auch mit seiner Herkunft und Familiengeschichte, Anteil am (falschen) Sprechen und Denken seiner Figuren. Er regt ihre Unsicherheiten und Ängste genauso an, wie er ihre Versprecher und Verdrängungen miterlebt und sich selbst erklärt.

Aber das ist nur die eine Seite. Die andere ist, dass er zusammen mit seinen Schauspieler*innen auch immer wieder eine Position einnimmt, die das Sprechen und Geschehen humorvoll unterwandert oder ironisierend überfliegt. Das gibt Jossi Wielers Inszenierungen, auch bei schweren

Texten wie *Wolken. Heim.* oder *Rechnitz*, eine nicht erwartbare Leichtigkeit, einen sie überformenden Witz. Um solche Beschreibung, unzulänglich zwar, aber immerhin an einem Detail beleg- und anschaulich zu machen: In die Totenfeier der Fliegerwitwen, in das gemeinsame «Wir sind bei uns», dringt unerwartet und störend die ferne Stimme eines Muazzins. Die Stille, die Irritation, die Unruhe, die sie auslöst, das Hin- und Weghören der Frauen ergeben eine komische Situation. Sie löst ein Begriffsungetüm wie z. B. «Umvolkung» in Luft auf und lässt doch seine bedrohliche Anwesenheit im Denken und Fühlen der Frauen verstärkt spüren. Diese Art von intensivierender Mehrdeutigkeit vermag nur die Kunst des Theaters. Und sie gelingt nur einem Bühnenkünstler, der – und hier lügt möglicherweise der Schweizer hervor – nie ein Regiegigant werden wollte und nie ein Regiebeserker war, sondern immer ein Mensch, der andere Menschen und die Welt aufmerksam wahrnimmt und sie mit anderen Menschen zusammen fantasievoll in Theater verwandelt.

Hajo Kurzenberger

Jossi Wieler : le team player

1986 : c'est l'année où Jossi Wieler apparaît, pour la première fois, dans les statistiques des succès du théâtre de langue allemande. Sa mise en scène de l'*Amphitryon* de Kleist¹, à Bonn, est invitée aux Rencontres théâtrales de Berlin. Il escalade ainsi pour la première fois, six ans après ses débuts scéniques en Allemagne en tant qu'assistant metteur en scène au Schauspielhaus de Düsseldorf, l'Olympe de ce qui, à l'époque, s'appelle encore « théâtre de prose allemand ». Trois autres sommets suivront jusqu'en 2005, au même endroit et dans le cadre du même festival : avec la pièce *Wolken. Heim.*², d'Elfriede Jelinek, avec *Alceste*³ d'Euripide et avec *Partage de midi*⁴ de Paul Claudel. En 1994, sa mise en scène de *Wolken. Heim.* à Hambourg sera en outre déclarée « Mise en scène de l'année » par le jury de critiques de la revue *Theater heute*. Jossi Wieler avait trouvé, dans ce texte, un de ses thèmes majeurs pour la scène : le souvenir commun de l'histoire du désastre judéo-allemand, la rupture de civilisation qu'a été l'Holocauste. A partir de là, il sera aussi considéré, à juste titre, comme un spécialiste de Jelinek, transformant sa parole méandreuse en personnages uniques. Dans *Rechnitz (Der Würgeengel)*⁵, *Rechnitz (L'ange exterminateur)*, ce sont les messagers d'une tradition douteuse de la dernière phase de la Deuxième guerre mondiale qui font revivre par

1 Première : 28 septembre 1985, Théâtre de Bonn.

2 Première : 23 octobre 1993, Deutsches Schauspielhaus, Hambourg.

3 Première : 17 novembre 2001, Münchner Kammerspiele.

4 Première : 3 avril 2004, Münchner Kammerspiele.

5 Création originale : 28 novembre 2008, Münchner Kammerspiele.

des formulations et des justifications obscures, avant de le faire disparaître dans l'oubli, un événement horrifiant : l'exécution de 200 travailleurs forcés juifs à *Rechnitz*, dans le Burgenland. C'est précisément le Prix de théâtre autrichien Nestroy, dans la catégorie de la « Meilleure mise en scène germanophone », qui est remis, en 2009, au travail de Jossi Wieler, travail décrit comme une « fosse commune de la langue » par la *Süddeutsche Zeitung*⁶.

Au tournant du millénaire, un nouveau chapitre s'ouvre sur la voie du succès. En 2001, le magazine *Opernwelt* décerne le titre de « Meilleur spectacle de l'année » à sa mise en scène d'*Ariadne auf Naxos*⁷ de Richard Strauss et Hugo von Hofmannstahl, et récompense le duo Jossi Wieler et Sergio Morabito, son dramaturge, comme « Metteurs en scène de l'année ». Dès lors, les distinctions se suivront, dans les deux genres, le théâtre et l'opéra⁸. En 2016, l'Opéra d'État de Stuttgart, dirigé par Jossi Wieler, est couronné « Opéra de l'année » par le magazine spécialisé *Opernwelt*, ce qui a sans aucun doute réjoui Jossi au plus haut point, puisque c'est, aussi, la création artistique collective, typique de l'opéra, qui est ainsi saluée. En 2019, il reçoit le Prix culturel du canton de Thurgovie et, en 2020, la plus haute récompense suisse dans le domaine théâtral, le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart. Ces deux dernières distinctions sont l'occasion de réfléchir à l'apport de l'origine suisse de l'artiste pour son art du théâtre et de rechercher ce qui constitue le socle de sa création.

Un esprit d'équipe dans un collectif d'artistes

Pour célébrer l'ère Wieler, l'Opéra d'État de Stuttgart a édité un somptueux volume, relié en lin, retraçant les sept saisons dirigées par l'Helvétie. De nombreux·euses collaborateurs·trices s'y expriment⁹. L'image de Jossi Wieler née de ces témoignages est charmante mais aussi authentique, parce que l'artiste y est vu et présenté selon les perspectives

6 Christine Dössel, « Im Massengrab der Sprache », dans *Süddeutsche Zeitung*, 1er décembre 2008.

7 Première : 18 août 2001, Festival de Salzbourg.

8 La liste complète des prix et distinctions remis à Jossi Wieler figure dans les annexes du présent ouvrage, pp. 333-334.

9 Sergio Morabito (éd.), *Verwandlungen. Oper Stuttgart 2011/12 bis 2017/18: Sieben Spielzeiten unter der Intendanz von Jossi Wieler*, Stuttgart: avedition, 2018.

les plus diverses : le ténor apprécie ses instructions claires et polies lors du travail scénique, la collègue de la mise en scène souligne ses critiques constructives lors des répétitions finales, la directrice de l'atelier de peinture aime que Wieler et Morabito lui expliquent en détail le concept de chaque nouvelle production, le percussionniste de l'orchestre relève que le directeur l'a encouragé à faire preuve d'initiative, et la directrice du service de presse loue sa qualité d'écoute et sa manière incroyablement précise de s'exprimer, tant par oral que par écrit, qui, à son avis, a changé la façon de communiquer dans toute la maison. Seule l'assistante personnelle du directeur se plaint : il est très difficile de le décharger de son travail, juge-t-elle, « car il veut tout simplement toujours s'impliquer personnellement. »¹⁰

Le plus beau commentaire vient d'Anastasia Koulakidou, une des nettoyeuses du théâtre, et le plus bref de Winfried Kretschmann, ministre-président du Bade-Wurtemberg, grand amateur d'opéra et visiteur assidu du théâtre. Madame Koulakidou dit :

La sérénité de Monsieur Wieler est contagieuse. Quand il arrive, le matin, il rayonne, il passe et dit bonjour à tout le monde. Que j'aie des gants ou pas, il me serre la main. Il sourit avec sincérité, demande comment se sont passées les vacances ou comment vont les enfants. Il traite tout le monde de la même manière et personne avec condescendance. C'est une finesse que tous les chefs n'ont pas. Après les vacances, il a, chaque année, rapporté de petites attentions pour tout le monde.¹¹

Monsieur Kretschmann écrit :

Nous perdons, avec Wieler, un "faiseur" ne se reposant jamais, une personnalité artistique hors du commun, un perfectionniste et un team player de l'Opéra de Stuttgart.¹²

Il est toutefois permis de douter de la véracité des affirmations du ministre-président, lorsqu'on lit le compte-rendu d'Helene Schneiderman, membre de la troupe de l'Opéra d'État de Stuttgart pendant des décennies, à propos du travail de répétition avec le « faiseur » Wieler :

Avec lui, le travail parvient vite dans une zone de compréhension [...]. Notre dénominateur commun, c'était toujours

¹⁰ Monika Weng-Gebhardt, dans Morabito (éd.), *Verwandlungen*, op. cit., p. 323.

¹¹ Anastasia Koulakidou, idem., p. 17.

¹² Winfried Kretschmann, idem., p. 403.

Stanislawski, car j'avais étudié sa théorie à l'université. Je disais à Jossi : « What would Stan say ? » C'était notre *running gag* pendant les répétitions. « Helene, quand as-tu téléphoné à Stan pour la dernière fois ? », me demandait-il. « Ça fait une éternité », répondais-je. « Moi, je lui ai parlé hier. Il veut absolument que tu chantes cet air en étant couchée par terre, nue dans un manteau en fourrure. »¹³

Les répétitions avaient donc l'air de se dérouler de façon non seulement insouciant, mais aussi anarchique. Dans l'ouvrage qui résume son passage à Stuttgart, Jossi Wieler nomme, avec une bonne dose d'ironie, dix raisons pour lesquelles il faudrait selon lui rien moins que ligoter le chœur de l'opéra : la première s'intitule « Débridement » et décrit la peur que le metteur en scène éprouve face à une « créativité collective complètement débridée »¹⁴. Une destitution du metteur en scène menace, une « dangerosité émotionnelle »¹⁵ émane des masses ! « Pour réaliser leurs manipulations », écrit Jossi Wieler, « les chanteuses du chœur des dames, tout spécialement, ne reculent devant rien. Une fois, elles m'ont même tricoté une écharpe ! »¹⁶ Pour finir, au chapitre VII, il qualifie ce type de subversion féminine de « détournement de confiance »¹⁷. Mais le metteur en scène est lui-même responsable de son empêchement. Un soir, alors que nous étions assis dans un restaurant après une représentation du chœur des dames de l'Opéra d'État de Stuttgart au Festspielhaus de Baden-Baden¹⁸, elles sont peu à peu également arrivées au restaurant. Il s'est avéré impossible de continuer à parler. Jossi s'épanchait en commentaires sympathiques avec toutes celles qui arrivaient. Et ensuite il dit qu'il faut enchaîner le chœur ! C'est typique des paradoxes de son existence. Nous pouvons résumer ces cohérences et incohérences sous le titre de « compétence sociale », manifestement très développée chez Jossi Wieler. Or cette compétence est, comme on peut l'imaginer, une condition fondamentale de la forme artistique sociale qu'est le théâtre, qu'il exerce avec une obstination et un dévouement très particuliers.

13 Helene Schneiderman, idem., p. 65.

14 Jossi Wieler, « Zehn Gründe, warum der Staatsoperchor an die Kette gehört », dans Morabito (éd.), *Verwandlungen*, op. cit., pp. 442-445, ici : p. 442.

15 Idem., p. 444.

16 Ibid.

17 Ibid.

18 Festival de Pâques 2015, concert théâtral de *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (mise en scène : Andrea Moses).

C'est dans les chœurs des opéras que l'on voit le mieux cette compétence. Ses mises en scène sont souvent des chefs d'œuvre en matière de diversité et d'intégration : tous les membres du chœur sont visibles individuellement, alors qu'il s'agit d'une création collective. Aucun d'entre eux ne disparaît dans une masse dirigée par le metteur en scène. Cela a poussé une critique à parler de « pétillante individualisation scénique du collectif »¹⁹. Elle a ainsi décrit la manière dont Jossi Wieler réussit, dans *La sonnambula*²⁰ de Vincenzo Bellini, censé se passer dans un village suisse, à transformer des chanteur·euse·s venant de Bulgarie, du Chili, de Chine, du Costa Rica, d'Allemagne, de Géorgie, d'Israël, du Japon, de Corée, de Croatie, du Mexique, de Moldavie, de Pologne, de Russie, de Serbie, de Suisse, de Tasmanie, de Hongrie, des Etats-Unis et du pays de Galles en Suisse·sse·s de fiction, et même, plus précisément, en Appenzellois·e·s, se distinguant totalement les un·e·s des autres. Ces « vrais Suisse·sse·s » étaient en fait, m'a expliqué Jossi Wieler, habillé·e·s et maquillé·e·s par Anna Viebrock, qui signait aussi la scénographie, d'après des photos qu'elle avait vues sur des tombes d'un cimetière romain²¹. L'opéra contemporain peut vraiment réfléchir intelligemment à des questions d'identité et, en même temps, offrir du pur plaisir aux yeux et aux oreilles, bien que, dans cet exemple, l'œuvre traite d'une petite communauté villageoise caractérisée par son égoïsme²².

Empreinte familiale

L'origine suisse de Jossi Wieler a-t-elle contribué à sa manière si particulière de faire du théâtre ? Il n'est pas facile de répondre à cette question. « Je me sens bien ancré ici [dans la région du Lac de Constance], aussi bien à cause des paysages que de mon histoire familiale »²³, explique-t-il. L'« histoire familiale » ! La famille théâtrale que l'ar-

19 Susanne Benda, « Irgendeine Zukunft gibt's immer », dans *Stuttgarter Nachrichten*, 29 janvier 2018.

20 Première : 22 janvier 2012, Opéra d'État de Stuttgart.

21 Voir aussi l'entretien avec Anna Viebrock et le collage d'esquisses et photos tirées de ses cahiers de travail dans le présent ouvrage, p. 198-206, resp. p. 173-188.

22 A propos de la mise en scène, par Jossi Wieler, de *La sonnambula* de Bellini, voir aussi le texte de la cantatrice Ana Durlovski, dans ce volume de *MIMOS*, p. 275-283.

23 Citation tirée d'un entretien inédit, mené par Hajo Kurzenberger avec Jossi Wieler en été 2019.

tiste crée grâce à une intense collaboration créative et un dialogue reliant les personnes les unes aux autres, partout où il passe et assume des responsabilités, ne renvoie-t-elle pas à sa propre famille, la famille Wieler de Kreuzlingen ? Il y a une dizaine d'années, je travaillais avec Jossi Wieler à un livre portant sur sa personne et sur ses formes de théâtre²⁴. Nous avons alors remarqué, avec étonnement, qu'il arrangeait très souvent, sur scène, des portraits de famille. Dans cet ouvrage, nous avons ensuite placé un authentique portrait de la famille Wieler, avec sa mère, son frère, sa sœur et lui alors enfants²⁵ parmi les nombreux portraits de familles de ses mises en scènes.

Pour *Nathan le Sage* de Gotthold Ephraim Lessing, à Bâle en 1991, Jossi Wieler a établi un lien direct avec sa famille. Son Nathan, l'acteur Norbert Schwientek, arrivait sur scène avec une valise d'échantillons qui était, en fait, la valise de Robert Wieler, le père de Jossi. Cette correspondance optique avait une raison profonde. C'est chez son père, directeur commercial de l'entreprise Wieler qui, durant les années de guerre et d'après-guerre, de 1941 à 1952, avait aussi présidé la communauté israélite de Kreuzlingen, que Jossi a développé son esprit libéral juif. Son père a été, pour lui, un modèle d'action. S'occuper des autres, se soucier de sa communauté et de sa cohésion, étaient des choses normales dans la maison Wieler.

Après la guerre, les parents ont parlé avec leurs enfants – Jossi en est le cadet – de l'horreur et des crimes de l'Allemagne nazie. Mais le fils se souvient aussi des « personnes bizarres » qui avaient trouvé refuge, à l'époque, chez ses parents. Il y a eu une doctoresse hongroise, des gens d'un hospice pour personnes âgées et un monsieur que le jeune Jossi avait vu comme un mélange entre Albert Einstein et Albert Schweitzer²⁶. D'où la question : ces expériences ont-elles, déjà, renforcé son regard pour les personnages de théâtre et leurs particularités ?

24 Hajo Kurzenberger (éd.), *Jossi Wieler – Theater*, Berlin / Cologne : Alexander, 2011.

25 Le collage d'images mentionné se trouve dans Kurzenberger (éd.), op.cit., pp.36-37. Outre une photo privée de la mère de Jossi Wieler avec les trois enfants, y sont reproduites des scènes de famille des mises en scène suivantes : *Angst* (Salzbourg, 2010) ; *Josephs Töchter* (Hambourg, 1994) ; *Alkestis* (Munich, 2001) ; *Macht nichts* (Zurich, 2001) ; *Pelléas et Mélisande* (Hannovre, 2003) ; *Yotsuya Ghost Story* (Tokyo, 2005) ; *Alceste* (Stuttgart, 2006) ; *Ulrike Maria Stuart* (Munich, 2007).

26 Jossi Wieler, lors de l'entretien inédit avec Hajo Kurzenberger, cit.

Quand Jossi Wieler parle de sa famille, ce qu'il ne fait que si on le lui demande, et des personnes qui avaient décidé de rester à Constance au début du XXe siècle, au lieu de déménager du côté suisse, à Kreuzlingen, et qui, de ce fait, ont, plus tard, dû émigrer ou ont été exterminées dans des camps nazis, on visualise – mentalement – le cavalier du XVIe siècle qui, selon la ballade, avait traversé le lac de Constance gelé sans s'en rendre compte : qu'est-ce qui aurait pu se passer ? Facile et difficile à imaginer, en même temps !

Dans les années 60 et 70, en plusieurs étapes, la famille Wieler a mis en œuvre son rêve sioniste et a émigré en Israël. Mais, attiré par la scène théâtrale allemande, Jossi Wieler est revenu en 1980. Depuis, avec ses créations, il montre comment lutter contre les esprits bornés, contre l'aveuglement idéologique et contre le fanatisme méprisant les humains : en écoutant, en regardant de plus près, en articulant de façon précise, mais aussi en portant cet humour ludique dont nous avons besoin, tant dans la vie qu'au théâtre.

L'analyste de la conscience historique allemande

Ces compétences ne caractérisent pas seulement la manière dont Jossi Wieler considère le monde. Elles influencent aussi de façon déterminante le processus de création produisant l'esthétique théâtrale qui lui est propre.

Les deux mises en scène déjà citées, avec lesquelles, surtout, son nom restera dans l'histoire du théâtre – *Wolken Heim*.²⁷ et *Rechnitz (Der Würgeengel)*²⁸ – sont de raffinées reconstructions théâtrales de la réalité. Elles mettent en lumière le passé, le refoulé, les tabous et les distorsions volontaires de la funeste histoire de l'Allemagne et de l'Autriche au XXe siècle. Jossi Wieler y parvient en écoutant et en regardant en détail, sans oublier, ce qui surprend avec de tels sujets, l'humour. Ce travail étonne encore plus aujourd'hui, 28 ans, respectivement 13 ans, après leur création au Schauspielhaus de Hambourg et aux Kammerspiele de Munich : en raison, surtout, de l'inquiétante évolution politique en Europe et du succès croissant de formations populistes, notamment l'entrée de l'Alternative pour l'Allemagne (AfD) au Bundestag allemand, avec 12,6 % des votes en 2017,

27 Première : 23 octobre 1993, Deutsches Schauspielhaus, Hambourg.

28 Création : 28 novembre 2008, Kammerspiele de Munich.

ces deux mises en scène sont plus actuelles que jamais. Il était donc tout à fait approprié et intelligent de reprendre *Rechnitz* en mars 2020. Une reprise prévue à Stuttgart qui, malheureusement, a dû être reportée à cause de la pandémie du coronavirus. La force de prédiction de ces deux productions est encore plus impressionnante aujourd'hui que lors de leur création.

Dans ces deux pièces, Elfriede Jelinek et Jossi Wieler ne développent ni ne présentent sur scène de drame historique brandissant des arguments. Le terrain théâtral d'observation, d'enquête et de jeu vise plutôt à comprendre comment les êtres humains gèrent des événements historiques et leurs implications idéologiques et donc, aussi, linguistiques. L'intention est de montrer comment les gens se souviennent, et l'impact que ce processus, qui est toujours une façon de reconstruire le passé, a sur leurs comportements et leur conscience.

C'est pourquoi, dans *Rechnitz*, Elfriede Jelinek invente des « messagers » qui parlent de l'assassinat de travailleurs forcés juifs dans la nuit du 24 au 25 mars à la frontière austro-hongroise, sans que l'on puisse les identifier comme les coupables. Sur scène, les « messagers » de Jelinek et de Wieler détournent les mots et la vérité. Ils déforment et masquent les faits dont ils rendent compte et qu'ils commentent. Ils font revivre, puis à nouveau disparaître, les horribles événements par des formulations et justifications obscures. Les messagers de *Rechnitz* sont des prestidigitateurs, des jongleurs de la langue, leur tonalité et leurs mots sont toujours inappropriés. L'image de l'histoire qu'ils présentent au public compte autant de facettes que leurs paroles. En fin de compte, ils en disent davantage sur eux-mêmes que sur les événements.

C'est aussi la manière dont les principaux responsables de l'AfD pensent, en cachette, et s'expriment en public. « Nous, Allemands, notre peuple donc, nous sommes le seul peuple du monde à avoir planté un monument de la honte au cœur de sa capitale »²⁹, a déclaré Björn Höcke, chef de l'AfD de Thuringe, le 17 janvier 2017, devant ses adeptes, dans la salle du Ballhaus Watzke de Dresde. Mais après avoir déclenché une tempête d'indignation et de critiques, il a af-

29 La version originale allemande du discours de Björn Höcke est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=stij51c8abaw> (dernière consultation le 07.12.2020).

firmé que ce n'était pas le Mémorial de l'Holocauste, mais l'Holocauste lui-même qu'il avait décrit comme honteux³⁰. « Hitler et les nazis ne sont qu'une fiente de pigeon en plus de 1000 ans d'histoire allemande resplendissante »³¹ : ce sont les mots d'Alexander Gauland, président d'honneur de l'AfD, prononcés le 2 juin 2018 lors du congrès fédéral de l'organisation Junge Alternative, la relève du parti, à Seebach, en Thuringe. « Nous avons une histoire riche en gloire – et celle-là, chers amis, dure plus longtemps que les fichues douze années »³², a-t-il aussi déclaré à propos de la responsabilité des Allemands durant le national-socialisme, de 1933 à 1945. Interviewé sur une chaîne de télévision, le co-président de l'AfD, Tino Chrupalla, a nié avoir parlé de « Umvolkung »³³, c'est-à-dire de « remplacement ethnique de la population », bien qu'il ait utilisé ce terme publiquement. Et il a ajouté qu'il ne considérait pas ce mot comme relevant spécifiquement de l'extrême droite³⁴. L'ambivalence et l'ambiguïté ne sont, ici, pas seulement une méthode de dissimulation, mais aussi un poison verbal qui accélère les incendies.

Les analogies, voire l'utilisation en partie identique du langage de la part des populistes de droite réels et des personnages fictifs de *Wolken. Heim.* et de *Rechnitz* sont nettes et perturbantes. Lorsque les veuves de pilotes, dans *Wolken. Heim.*, entrent, dans un moment théâtral fantomatique, dans le monde des morts, celui de leurs maris décédés lors de la Deuxième guerre mondiale, et arrivent dans la crypte-bunker conçue par Anna Viebrock, elles sont unies dans un « Nous sommes chez nous »³⁵ choral. C'est aussi, dans le même temps, la formule rituelle brandie contre la menace des étrangers, tout comme l'invocation du peuple et de la patrie. Björn Höcke se voit ainsi lui-même, ainsi que son « Flügel », c'est-à-dire son « Aile », comme les « défenseurs

30 Une synthèse des réactions et la prise de position de Björn Höcke se trouvent par exemple sur ce site, en allemand : <https://www.mdr.de/thuringen/hoeckekritik-holocaust-reaktionen-100.html> (dernière consultation le 07.12.2020).

31 La version originale allemande du discours d'Alexander Gauland est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=78spEzkbUAM> (dernière consultation le 07.12.2020).

32 Ibid.

33 « Umvolkung » : concept élaboré par des dignitaires nazis (note de la traductrice).

34 Voir la courte interview de Tino Chrupalla lors de l'émission *ZDF heute* du 02.12.2019 : <https://www.youtube.com/watch?v=krVSXzEcoAc> (dernière consultation le 07.12.2020).

35 Elfriede Jelinek, *Wolken. Heim.*, Göttingen : Steidl, 1990, p. 12.

courageux » de la culture allemande, qui sera théoriquement détruite par l'immigration. Lors des « Rencontres de Kyffhäuser », censées être « la plus grande fête patriotique de l'AfD »³⁶, les participant·e·s descendent symboliquement dans les profondeurs de la montagne de Thuringe portant le même nom, où, selon la légende, l'empereur allemand Frédéric Barberousse dort en attendant l'heure d'unifier l'Allemagne. En réalité, ils se réunissent au pied d'un monument équestre à la gloire de l'empereur Guillaume Ier.

Bien sûr, les rencontres de l'« Aile » ne se déroulent pas au théâtre, même si elles créent une scène politique et se servent d'un mythe pour renforcer une idéologie. « Je vois une communauté ! Je vois un peuple qui veut avoir un avenir ! Nous sommes ce peuple ! »³⁷, proclame Björn Höcke le 30 septembre 2015 lors d'une manifestation à Erfurt. Toutefois, ici aussi, il y a une différence essentielle : aucune représentation théâtrale ne fait la transparence sur la parole de Björn Höcke. Au contraire, cette parole s'enfonce dans son propre pathos. Le cadre, déjà, c'est-à-dire le fait que quelque chose a lieu et est montré au théâtre, a (en général) une qualité analytique. C'est encore plus le cas avec les jeux de langage réflexifs de Jelinek et leur élaboration par un metteur en scène qui les reproduit d'une façon fidèle et, en même temps, use de son imagination pour les développer. Le concept d'« analytique » est toutefois trop vague pour décrire avec précision la spécificité des mises en scène de Jossi Wieler. Et bien qu'il ne soit pas faux d'indiquer le révisionnisme historique, le racisme et l'antisémitisme comme leur sujet ou leur thème central, ces termes abstraits passent à côté de leur essence. Il n'est pas facile de la saisir, car il s'agit d'un amalgame. L'environnement et le climat d'un théâtre, la réussite du processus de répétition, la capacité du metteur en scène à écouter et à poser des questions, à découvrir chaque fois de nouveau ses acteur·trice·s et leurs biographies, à inventer avec eux leurs personnages tout comme le contexte situationnel scénique : tous ces éléments, tout comme l'atmosphère familiale des répétitions, constituent les ingrédients principaux du théâtre de Jossi Wieler.

36 La version originale allemande du discours de Björn Höcke lors des rencontres de Kyffhäuser de 2018 est disponible en ligne ; <https://www.youtube.com/watch?v=3YrpI3BITpA> (dernière consultation le 07.12.2020).

37 La version originale allemande du discours de Björn Höcke est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=NRcc7p7HS2U> (dernière consultation le 09.12.2020).

Comme expliqué plus en haut, il est évident que Jossi Wieler est particulièrement doué sur le terrain de la communication et de l'écoute réciproque. Mais les spécificités de son art sont aussi liées à sa personnalité. Les tâtonnements prudents, l'irritation, la tonalité jamais trop forte et toujours ironique, son espièglerie juive à la suisse, son imagination passant du réel au surréal : nous retrouvons tout cela dans chacune de ses mises en scène. Ces qualités sont particulièrement présentes et épanouies dans *Wolken. Heim.* et *Rechnitz*. Même dans une duplicité troublante, par moments, pour les spectateur·trice·s. Car, en raison de son origine et de son histoire familiale, les réflexions et le discours fallacieux des personnages touchent le metteur en scène d'une façon très personnelle. Or il stimule leur insécurité et leurs peurs de la même manière qu'il les vit dans sa chair et qu'il s'explique, à lui-même, leurs lapsus et leurs refoulements.

Mais ce n'est qu'un côté de la médaille. L'autre est que lui et ses acteur·trice·s adoptent à plusieurs reprises une attitude qui infiltre et éclipse la parole et les événements évoqués avec humour ou ironie. C'est ce qui donne aux mises en scène de Jossi Wieler, même avec des textes chargés de sens comme *Wolken. Heim.* ou *Rechnitz*, une légèreté inattendue, un esprit qui les dépasse. Décrire cet effet ainsi est peut-être insuffisant. Un détail concret devrait permettre de mieux saisir : lorsque les veuves des pilotes rendent hommage à leurs maris morts, pendant le chœur « Nous sommes chez nous », on entend soudain la voix lointaine, mais dérangement, d'un muezzin. Le silence, l'irritation, l'agitation qu'elle provoque, les femmes qui écoutent puis se détournent : il en naît une situation comique qui dissout dans l'air une monstruosité conceptuelle telle que « Umvolkung », mais fait peser encore plus fortement sa présence menaçante dans la pensée et le ressenti des femmes. Seul le théâtre permet une telle intensification de l'ambiguïté. Et cette intensification ne réussit qu'avec un artiste qui – et ici sa suissitude se révèle peut-être déterminante – n'a jamais eu l'ambition de devenir un géant et n'a jamais été un fou furieux de la mise en scène, mais est toujours resté un être humain percevant ses semblables et le monde avec acuité et les transformant, dans un processus de création collective, en imagination théâtrale.



Hans Kremer, Hildegard Schmahl, Steven Scharf, Katja Bürkle und André Jung als Boten in Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*, Münchner Kammerspiele, November 2008

Hajo Kurzenberger

Jossi Wieler: il team player

Il nome di Jossi Wieler appare per la prima volta nelle statistiche dei successi teatrali di lingua tedesca nel 1986, quando la sua messinscena dell'*Anfitrione*¹ di Heinrich von Kleist, realizzata per il Teatro di Bonn, è invitata agli Incontri Teatrali di Berlino. A soli sei anni di distanza dal suo debutto sulle scene tedesche come assistente alla regia presso lo Schauspielhaus di Düsseldorf raggiunge dunque l'Olimpo di quello che allora veniva ancora definito «teatro di prosa in lingua tedesca».

Fino al 2005 scalerà altre tre vette nell'ambito dello stesso festival: con *Wolken. Heim. (Nuvole. Casa.)*² di Elfriede Jelinek, *Alceste*³ di Euripide e *Crisi di mezzogiorno*⁴ di Paul Claudel. Inoltre, nel 1994, la giuria della prestigiosa rivista *Theater heute* assegna il titolo di «Messinscena dell'anno» a *Wolken. Heim*. Con questa produzione dello Schauspielhaus di Amburgo il regista ha trovato una delle sue principali tematiche per la scena: la memoria collettiva inerente agli anni bui della storia ebraico-tedesca, alla frattura della civiltà occidentale rappresentata dall'Olocausto. Da questo momento in poi Jossi Wieler verrà considerato a giusta ragione uno specialista di Jelinek, trasformando le sue parole serpeggianti in personaggi unici. In *Rechnitz (Der Würgeengel) – Rechnitz (L'angelo sterminatore)*⁵ – si tratta di messaggeri che

1 Debutto: il 28 settembre 1985 presso il Teatro di Bonn.

2 Debutto: il 23 ottobre 1993 presso il Deutsches Schauspielhaus di Amburgo.

3 Debutto: il 17 novembre 2001 presso i Kammerspiele di Monaco.

4 Debutto: il 3 aprile 2004 presso i Kammerspiele di Monaco.

5 Prima mondiale: il 28 novembre 2008 presso i Kammerspiele di Monaco.

rievocano in modo discutibile un atroce crimine perpetrato nell'ultima fase della Seconda guerra mondiale. Tramite affermazioni e spiegazioni ambigue fanno rivivere, per poi relegare di nuovo nell'oblio, la fucilazione di 200 lavoratori forzati ebrei a Rechnitz, nella regione austriaca del Burgenland. Ed è proprio con questa messinscena, questa «fossa comune della lingua», come la definisce la *Süddeutsche Zeitung*, che Jossi Wieler, nel 2009, si aggiudica il prestigioso riconoscimento austriaco Nestroy nella categoria «Miglior spettacolo in lingua tedesca»⁶.

All'inizio del nuovo millennio viene coronato dal successo anche un secondo filone del percorso artistico di Jossi Wieler. Nel 2001 la rivista specialistica *Opernwelt* seleziona infatti la sua *Arianna a Nasso*⁷ di Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal come «Spettacolo dell'anno» e attribuisce a Jossi Wieler e al suo consulente drammaturgico Sergio Morabito il titolo di «Team di regia dell'anno». Da quel momento le distinzioni si susseguiranno a ritmo serrato in entrambe le discipline: il teatro di prosa e l'opera lirica.⁸ Nel 2016 l'Opera di Stato di Stoccarda, diretta da Wieler, è nominata «Teatro d'Opera dell'anno» dalla rivista *Opernwelt* – e questo è senza dubbio il riconoscimento più gratificante per Jossi in quanto premia una creazione artistica collettiva, peraltro tipica del genere operistico. In seguito, nel 2019, ottiene il Premio alla Cultura del Canton Turgovia, suo cantone d'origine, e ora, nel 2020, è insignito del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart. Questi due ultimi trofei offrono anche l'occasione per riflettere sull'influsso delle origini elvetiche e sul fondamento artistico del suo particolare modo di fare teatro.

Team player in un collettivo di artisti

Al termine dell'era Wieler, l'Opera di Stato di Stoccarda ha pubblicato un elegante volume rilegato in lino rosso, in cui numerosi collaboratori e collaboratrici prendono la parola passando in rassegna le sette stagioni sotto la sua direzione.⁹ L'immagine di Jossi Wieler che ne risulta è al contem-

6 Christine Dössel, «Im Massengrab der Sprache», in: *Süddeutsche Zeitung*, 1^o dicembre 2008.

7 Debutto: il 18 agosto 2001 presso i Salzburger Festspiele.

8 La lista completa dei riconoscimenti ottenuti da Jossi Wieler è riportata in appendice al presente volume di *MIMOS*, p. 333 sg.

9 Sergio Morabito (a cura di), *Verwandlungen. Oper Stuttgart 2011/12 bis*

po affascinante e azzeccata, perché l'artista viene caratterizzato dalle angolazioni più diverse: il tenore apprezza le sue direttive chiare e garbate nel corso del processo creativo, la collega regista le sue critiche costruttive durante le prove generali, la direttrice del laboratorio di pittura ama che i co-registi Wieler / Morabito le spieghino sempre nel dettaglio il concetto di ogni messinscena, il percussionista si rallegra che il suo spirito d'iniziativa venga incoraggiato, la responsabile dell'ufficio stampa ne elogia la capacità di ascolto e di articolarsi in modo tanto meticoloso sia oralmente che per iscritto da avere modificato la comunicazione dell'intera istituzione. Solo l'assistente personale del direttore si lamenta di quanto sia difficile alleviarlo dei suoi oneri dirigenziali, «perché vuole sempre essere coinvolto personalmente in tutto.»¹⁰

La definizione più bella e quella più succinta si devono rispettivamente ad Anastasia Koulakidou, una donna delle pulizie del teatro, e al ministro presidente del Baden-Württemberg, Winfried Kretschmann, che da buon amante della lirica è un assiduo frequentatore dell'Opera di Stato di Stoccarda. La signora Koulakidou rivela:

La serenità del signor Wieler è contagiosa. Quando arriva la mattina è raggianti, passa di ufficio in ufficio e augura a tutti il buongiorno. Mi stringe sempre la mano, non importa se ho i guanti o no. Sorride con cordialità, chiede come sono andate le vacanze o come stanno i bambini. Tratta tutti allo stesso modo. Non guarda nessuno dall'alto in basso. Questa è una finezza che non tutti i capi hanno. E ogni anno, al termine della pausa fra una stagione teatrale e l'altra, lascia sempre un piccolo regalo sulla scrivania di ogni collaboratore e collaboratrice.¹¹

Winfried Kretschmann scrive:

Con Wieler, l'Opera di Stato di Stoccarda perde un lavoratore infaticabile, un artista d'eccezione, un perfezionista e un team player.¹²

Si potrebbe tuttavia dubitare della veridicità di quanto afferma il ministro presidente, se si prendono in considerazione le parole di Helene Schneiderman, mezzo soprano e

2017/18: *Sieben Spielzeiten unter der Intendanz von Jossi Wieler*, Stoccarda: avedition 2018.

¹⁰ Monika Weng-Gebhardt, in: Morabito (a cura di), *Verwandlungen*, op. cit., p. 323. [Traduzione italiana di questa e delle seguenti citazioni di Paola Gilardi].

¹¹ Anastasia Koulakidou, idem, p. 17.

¹² Winfried Kretschmann, idem, p. 403.

da decenni membro della compagnia stabile dell'Opera di Stato di Stoccarda, sul cosiddetto «lavoro» con l'infaticabile Jossi Wieler:

Con lui si stabilisce subito un'intesa [...]. Il nostro comune denominatore è ad esempio Stanislavski, perché ho studiato teoria della recitazione al College. Dico sempre a Jossi: «Cosa direbbe Stan?» - È la nostra *running gag* durante le prove. «Helene, hai parlato al telefono con Stan ultimamente?» - «No, è un secolo che non lo sento.» Jossi: «Ho parlato con lui ieri e vuole davvero che canti quell'aria sdraiata per terra, nuda sotto una pelliccia.»¹³

In generale, le prove delle sue messinscena sembrano avere una dimensione frivola e perfino anarchica. Nel volume che riassume l'era Wieler a Stoccarda, il direttore in persona formula, con la dovuta ironia, dieci motivi per cui il Coro dell'Opera di Stato debba essere messo in catene. Il primo s'intitola «Scatenamento» e descrive la sua paura di uno «scatenarsi incontrollato della creatività collettiva.»¹⁴ Qui si rischia l'esautorazione, il divampare di una «pericolosità emotiva»¹⁵ delle masse! «Con le loro arti della manipolazione», scrive Jossi Wieler, «soprattutto le cantanti del coro femminile non si fermano davanti a nulla. Una volta mi hanno addirittura fatto una sciarpa a maglia!»¹⁶ E al capitolo VII definisce questo genere di sovversione femminile un «tentativo di guadagnarsi la fiducia in modo subdolo»¹⁷. Ma a dire il vero si è ficcato da sé in questo intrico. Una volta, mentre ero al ristorante con Jossi dopo un concerto del Coro dell'Opera di Stato di Stoccarda presso il Festspielhaus di Baden-Baden¹⁸, non appena le coriste hanno iniziato a entrare nel locale, la speranza di poter proseguire la nostra conversazione è svanita nel nulla. L'attenzione di Jossi era tutta rivolta a loro. E ora vorrebbe mettere il coro in catene! Un tale proposito è uno dei paradossi della sua esistenza. Riassumiamo queste assonanze e dissonanze alla voce «competenza sociale», che Jossi Wieler ovviamente possiede in abbondanza. Ed è anche - come si può immaginare - il presupposto fondamentale per la forma artistica collettiva

13 Helene Schneiderman, idem, p. 65.

14 Jossi Wieler, «Zehn Gründe, warum der Staatsopernchor an die Kette gehört», in: Morabito (a cura di), *Verwandlungen*, op. cit., pp. 442-445, qui p. 442.

15 Idem, p. 444.

16 Idem.

17 Idem.

18 Festival di Pasqua di Baden-Baden 2015, versione concertante della *Damnation de Faust* di Hector Berlioz per la regia di Andrea Moses.

del teatro, a cui Jossi si dedica con tanta passione e tenacia. Questa peculiarità risalta con particolare evidenza nei suoi cori operistici, che spesso sono dei veri e propri capolavori di integrazione e diversità, poiché ogni corista è visibile all'interno del collettivo artistico. Nessuno scompare in una massa corale sottomessa alla volontà del regista. Una giornalista parla di un'«ironica individualizzazione scenica del collettivo»¹⁹, in riferimento al modo in cui Jossi Wieler, nella sua messinscena della *Sonnambula*²⁰ di Vincenzo Bellini, ambientata presumibilmente in un villaggio svizzero, sia riuscito a trasformare cantanti provenienti da Bulgaria, Cile, Cina, Corea, Costa Rica, Croazia, Georgia, Germania, Giappone, Israele, Messico, Moldavia, Polonia, Russia, Serbia, Svizzera, Tasmania, Ungheria, USA e Galles in svizzere e svizzeri fittizi, precisamente della regione dell'Appenzello, ognuno dei quali caratterizzato in modo nettamente distinto dagli altri. L'abbigliamento e il trucco di questi «autentici svizzeri» sono in realtà, come mi ha rivelato Jossi Wieler, ispirati alle foto dei defunti che la scenografa e costumista Anna Viebrock aveva visto in un cimitero romano.²¹ Ecco un bell'esempio di come l'opera lirica contemporanea riesca a riflettere in modo intelligente sulla questione identitaria ed essere al contempo un puro piacere da guardare e ascoltare, benché *La sonnambula* parli della comunità chiusa ed egoista di un villaggio.²²

L'influsso della famiglia

Non è facile stabilire in che misura le origini elvetiche di Jossi Wieler abbiano influito sul suo particolare modo di fare teatro. «Qui [sottintendendo l'intera regione del Lago di Costanza] mi sento a casa, sia in termini di paesaggio che di storia familiare»²³, afferma egli stesso. «Storia familiare»! La famiglia teatrale che Jossi Wieler, grazie a un'intensa col-

19 Susanne Benda, «Irgendeine Zukunft gibt's immer», in: *Stuttgarter Nachrichten*, 29 gennaio 2018.

20 Debutto: 22 gennaio 2012, Opera di Stato di Stoccarda.

21 A tale proposito, si vedano anche l'intervista di Malte Ubenauf ad Anna Viebrock e le pagine tratte dai suoi quaderni di lavoro riprodotte nel presente volume di *MIMOS*, pp. 207-215 e pp. 173-188.

22 In merito alla messinscena di Jossi Wieler della *Sonnambula* belliniana si rimanda anche al contributo della soprano Ana Durlovski in questa edizione di *MIMOS*, p. 275-283.

23 La citazione è tratta da un'intervista inedita a Jossi Wieler, realizzata da Hajo Kurzenberger nell'estate del 2019.

laborazione creativa e al dialogo, instaura ovunque lavori e assunta delle responsabilità, non è forse riconducibile alla propria famiglia, alla famiglia Wieler di Kreuzlingen?

Una decina d'anni fa, mentre Jossi Wieler ed io stavamo lavorando a un libro sulla sua persona e le sue forme teatrali²⁴, abbiamo constatato con stupore la frequenza con cui porta in scena dei quadretti familiari. Abbiamo quindi deciso d'inserire una foto autentica della famiglia Wieler – con sua madre, sua sorella, suo fratello e Jossi da bambini – tra le immagini dei numerosi quadretti familiari riscontrati nelle sue produzioni.²⁵

Nella sua messinscena di *Nathan il saggio* di Gotthold Ephraim Lessing, realizzata nel 1991 a Basilea, Jossi Wieler ha stabilito un nesso ancora più esplicito con la sua famiglia. Norbert Schwientek, nel ruolo di Nathan, entra in scena con le valigie porta-campionari originali del padre di Jossi, Robert Wieler. Questa analogia visiva aveva una ragione profonda.

Il figlio ha infatti imparato dal padre, che fu direttore della ditta Wieler e presidente della comunità israelita di Kreuzlingen proprio durante gli anni più difficili del Ventesimo secolo, fra il 1941 e il 1952, lo spirito ebraico-liberale e l'importanza di rimboccarsi le maniche. Occuparsi del prossimo, darsi da fare per la propria comunità e contribuire alla sua coesione erano cose ovvie in casa Wieler.

Dopo la guerra – ricorda Jossi, il più giovane della famiglia – i genitori hanno parlato ai figli degli orrori di quel periodo e dei crimini della Germania nazista. Il figlio ricorda però anche «gente strana» che aveva trovato rifugio presso i Wieler: un medico ungherese, ad esempio, alcuni anziani della casa di riposo o un signore che al piccolo Jossi sembrava un incrocio fra Albert Einstein e Albert Schweitzer.²⁶ Il suo occhio per i personaggi teatrali e le loro caratteristiche si era forse affinato già allora?

24 Hajo Kurzenberger (a cura di), *Jossi Wieler – Theater*, Berlino / Colonia: Alexander Verlag, 2011.

25 Questo collage d'immagini si trova in Kurzenberger (a cura di), op. cit., pp. 36-37. Oltre alla foto della madre di Jossi Wieler con i tre figli, vi sono riprodotte foto di quadretti familiari delle seguenti messinscene: *Angst* (Salisburgo, 2010); *Josephs Töchter* (Amburgo, 1994); *Alceste* (Monaco, 2001); *Macht nichts* (Zurigo, 2001); *Pelléas et Mélisande* (Hannover, 2003); *Yotsuya Ghost Story* (Tokio, 2005); *Alceste* (Stoccarda, 2006); *Ulrike Maria Stuart* (Monaco, 2007).

26 Questa affermazione di Jossi Wieler è tratta dall'intervista inedita menzionata alla nota 23.

Quando Jossi Wieler parla della sua famiglia, cosa che fa solo se gli viene chiesto espressamente, e dei suoi parenti che non si erano trasferiti da Costanza a Kreuzlingen all'inizio del Ventesimo secolo e sono quindi stati costretti a emigrare oppure sono morti nei campi di sterminio, ci si sente come il cavaliere della ballata seicentesca che attraversa il lago di Costanza gelato senza rendersene conto. Cosa sarebbe successo se? Facile e difficile immaginarlo al contempo!

In seguito, la famiglia Wieler ha realizzato il suo sogno sionista emigrando a tappe, negli anni Sessanta e Settanta, in Israele. Jossi, tuttavia, attirato dalla scena teatrale tedesca, rientra nel 1980 e, da allora, con le sue regie teatrali dimostra come sia possibile combattere l'ottusità, l'accecaimento ideologico e il fanatismo disumano: ascoltando e osservando attentamente, articolando in modo preciso e con una buona dose di giocosa ironia, di cui abbiamo bisogno sia nella vita che nel teatro.

L'analista della coscienza storica tedesca

Le peculiarità elencate più sopra non caratterizzano solo l'atteggiamento di Jossi Wieler verso il mondo, ma influenzano in modo determinante anche il processo creativo da cui nasce la sua particolare estetica teatrale.

Le due produzioni grazie alle quali il suo nome rimarrà inciso nella storia del teatro – le già menzionate messinscene di *Wolken. Heim.*²⁷ e *Rechnitz (Der Würgeengel)*²⁸ – sono sofisticate costruzioni teatrali della realtà che portano alla luce aspetti passati, tabuizzati, repressi e volutamente distorti della funesta storia tedesca e austriaca del Ventesimo secolo. Jossi Wieler riesce nel suo intento tramite un attento ascolto, osservando da vicino e – fatto che stupisce data la tematica – anche con una vena d'ironia. Ma la cosa più sorprendente è che a 28 e 13 anni di distanza dalla prima, rispettivamente allo Schauspielhaus di Amburgo e presso i Kammerspiele di Monaco, queste due messinscene sono più attuali che mai. Ciò è dovuto all'inquietante sviluppo politico a cui si assiste in tutt'Europa, all'ascesa dei partiti populistici di estrema destra e in particolare all'ingresso dell'Alternativa per la Germania (AfD) nel Bundestag tedesco con il 12,6% dei voti nel 2017. L'intenzione di riportare *Rechnitz*

27 Debutto: il 23 ottobre 1993 al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo.

28 Prima mondiale: il 28 novembre 2008 presso i Kammerspiele di Monaco.

in cartellone ci sembra dunque appropriata e intelligente. Ed è un gran peccato che la ripresa prevista nel marzo del 2020 al Teatro di Stoccarda abbia dovuto essere annullata a causa della pandemia di coronavirus, in quanto il potere pronostico di entrambe le produzioni è ancora più evidente oggi che al momento del debutto.

In nessuna delle due pièce Elfriede Jelinek e Jossi Wieler elaborano o portano in scena un dramma storico argomentativo. Terreno teatrale di osservazione, d'indagine e di gioco è piuttosto il modo in cui le persone si confrontano con eventi storici, con le relative implicazioni ideologiche e quindi anche linguistiche nel presente. Si tratta di analizzare il modo in cui le persone ricordano, cosa ricordano e l'influsso che questa memoria, che è sempre una ricostruzione del passato, ha sul loro comportamento e sulla loro coscienza.

A tale scopo, Elfriede Jelinek in *Rechnitz (Der Würgeengel)* inventa dei «messaggeri» che rievocano l'assassinio di 200 lavoratori forzati ebrei al confine austro-ungarico nella notte fra il 24 e il 25 marzo 1945, senza tuttavia poter essere identificati come i carnefici. In scena, i «messaggeri» di Jelinek e Wieler distorcono le parole e la verità. Deformano e offuscano i fatti che narrano e commentano. Fanno rivivere questa vicenda raccapricciante tramite formulazioni e giustificazioni confuse, per poi farne sparire di nuovo ogni traccia nel nulla. I messaggeri di *Rechnitz* sono prestigiatori e giocolieri del linguaggio, si sbagliano continuamente di registro e usano parole inappropriate, presentando un'immagine della storia tanto ambigua quanto i loro discorsi, che rivelano più su di loro che sui fatti accaduti.

Anche gli esponenti di spicco dell'AfD pensano e parlano in pubblico in questo modo. «Noi tedeschi siamo il solo popolo al mondo ad aver piantato un monumento della vergogna nel cuore della propria capitale»²⁹, ha proclamato il presidente dell'AfD della Turingia, Björn Höcke, il 17 gennaio del 2017 di fronte ai suoi sostenitori presso il Ballhaus Watzke di Dresda, sostenendo subito dopo, in seguito al polverone d'indignazione sollevato dai suoi critici, di non avere definito il monumento commemorativo dell'Olocausto, bensì l'Olocausto stesso una vergogna.³⁰ «Hitler

29 Questo discorso di Björn Höcke è disponibile online al sito: <https://www.youtube.com/watch?v=stj51c8abaw> (consultato il 07.12.2020).

30 Una sintesi delle reazioni e la presa di posizione di Björn Höcke si trovano ad esempio sul sito Internet del Mitteldeutsches Rundfunk: <https://www.mdr.de/thueringen/hoecke-kritik-holocaust-reaktionen-100.html> (consultato il 07.12.2020).

e i nazisti sono solo una cacca di uccello rispetto alla millenaria storia tedesca coronata di successi»³¹, ha annunciato il presidente onorario Alexander Gauland il 2 giugno 2018, nell'ambito del raduno nazionale delle giovani leve dell'AfD a Seebach, in Turingia. «Abbiamo una storia gloriosa che, cari amici, è durata più di quei maledetti 12 anni»³², ha dichiarato nel presunto intento di ammettere la responsabilità dei tedeschi per i crimini del nazionalsocialismo nel periodo fra il 1933 e il 1945.

Durante un'intervista televisiva il nuovo co-presidente del partito, Tino Chrupalla, ha negato di aver parlato di «Umvolkung», cioè di «mutamento etnico forzato», benché in precedenza avesse usato questo termine in pubblico, sottolineando al contempo di non ritenere che «Umvolkung» sia un concetto di estrema destra.³³ Ambivalenza e ambiguità non sono solo un modo per dissimulare, ma il veleno verbale che accelera il divampare dell'incendio.

Le analogie e a tratti l'identica retorica dei reali populistici di estrema destra e dei personaggi fittizi di *Wolken. Heim. e Rechnitz* sono palesi e inquietanti al contempo. Quando in *Wolken. Heim.*, nell'ora teatrale degli spiriti, le vedove dei piloti scendono nel regno dei mariti morti-viventi della Seconda guerra mondiale e nella tomba-bunker inventata da Anna Viebrock si sentono unite pronunciando all'unisono: «Siamo fra di noi.»³⁴

Si tratta allo stesso tempo della formula rituale contro la minaccia degli stranieri e dell'invocazione del popolo e della patria.

Björn Höcke vede se stesso e il suo «Flügel» («Ala») come i «coraggiosi difensori» della cultura tedesca, che corrobberebbe il rischio di essere annientata dall'immigrazione. Durante il cosiddetto Incontro di Kyffhäuser, «la più importante festa patriottica dell'AfD»³⁵, i partecipanti scendono simbolicamente nelle profondità dell'omonimo monte della Turingia dove, secondo la leggenda, l'imperatore Barbarossa

31 Il discorso di Alexander Gauland è disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=78spEzkbUAM> (consultato il 07.12.2020).

32 Idem.

33 Si veda l'intervista a Tino Chrupalla nell'ambito del notiziario televisivo ZDF *heute* del 2 dicembre 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=krVSXzEcoAc> (consultato il 07.12.2020).

34 Elfriede Jelinek, *Wolken. Heim.*, Göttingen: Steidl, 1990, p. 12.

35 Il discorso tenuto da Björn Höcke durante l'Incontro di Kyffhäuser nel 2018 è disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=3YrpI3BITpA> (consultato il 07.12.2020)

dormirebbe fino al momento in cui verrà chiamato a riunificare la Germania. In realtà, l'incontro si svolge ai piedi di un monumento equestre dell'imperatore Guglielmo I.

Gli incontri di Kyffhäuser organizzati dall'«Ala» non si svolgono in un teatro, benché offrano all'AfD una platea politica e facciano riferimento a un mito per conferire più forza all'ideologia del partito: «Vedo una comunità! Vedo un popolo che vuole avere un futuro! Noi siamo il popolo!»³⁶, ha sentenziato il messaggero Björn Höcke il 30 settembre del 2015 durante una manifestazione di protesta a Erfurt. Anche in questo caso, tuttavia, la differenza fondamentale consiste nel fatto che il suo discorso non è reso trasparente dalla rappresentazione, ma rimane al contrario invischiato nel proprio pathos. Il contesto teatrale conferisce (di regola) a quanto viene mostrato in scena un carattere analitico. Ciò vale a maggior ragione per i giochi di parola riflessivi di Elfriede Jelinek e per la trasposizione scenica da parte di un regista che li amplifica in modo realistico e al contempo fantasioso. Tuttavia, il termine «analitico» è troppo vago per definire la specificità delle messinscene di Jossi Wieler. Benché non sia errato identificare il revisionismo storico, il razzismo e l'antisemitismo come i temi centrali, questi concetti astratti non ne colgono l'essenza. Descriverla è un compito arduo, in quanto si tratta di un amalgama. L'ambiente e il clima di un teatro, la riuscita delle prove, la capacità del regista di ascoltare e porre domande, di scoprire nuovi aspetti dei propri attori anche dal punto di vista biografico, di inventare e caratterizzare insieme a loro i vari personaggi, nonché il contesto situazionale scenico: tutto ciò e non da ultimo l'atmosfera familiare delle prove ne costituiscono gli ingredienti essenziali.

Come illustrato più sopra, è evidente che uno dei punti di forza di Jossi Wieler risiede nel campo della comunicazione e dell'ascolto reciproco. Altri punti di forza si devono alla sua indole: la tendenza a tastare il terreno con prudenza, l'irritabilità, i toni mai troppo forti, lo spiccato senso dell'umorismo, l'arguzia ebraica di stampo svizzero, a cui si aggiunge un'immaginazione che spazia dal realismo al surrealismo sono elementi che si ritrovano in ognuno dei suoi spettacoli. In *Wolken. Heim. e Rechnitz* sono particolarmente sviluppati ed evidenti, anche in una doppiezza a tratti

36 Questo discorso di Björn Höcke è disponibile online: <https://www.youtube.com/watch?v=NRcc7p7HS2U> (consultato il 09.12.2020).

destabilizzante per il pubblico. A causa delle sue origini e della sua storia familiare Jossi Wieler percepisce infatti le parole e il pensiero (falso) dei personaggi in modo del tutto personale. Stimola le loro insicurezze e paure nella stessa misura in cui vive sulla propria pelle e spiega a se stesso i loro lapsus e meccanismi di rimozione.

Tuttavia, questo è solo un lato della medaglia. D'altro canto, insieme ai suoi interpreti, adotta a più riprese una posizione che tende a connotare parole e azioni d'ironia e a trascenderne il significato. Ciò conferisce alle messinscene di Jossi Wieler, anche nel caso di testi che trattano tematiche spinose come *Wolken. Heim. o Rechnitz*, una leggerezza e un'arguzia inattese. A titolo d'esempio, per comprendere meglio tale descrizione, per quanto vaga essa sia: In *Wolken. Heim.*, proprio nel momento culmine del «Siamo fra di noi», la commemorazione funebre delle vedove degli aviatori è interrotta dalla voce lontana di un muezzin. Il silenzio, l'irritazione, l'inquietudine che provoca, l'ascolto e il tapparsi le orecchie delle donne sfociano in una situazione comica che dissolve nel nulla un obbrobrio come «Umvolkung», facendone al contempo sentire in maniera ancora più pesante la presenza minacciosa nei pensieri e sentimenti delle donne.

Solo a teatro è possibile raggiungere un tale grado d'intensità polisemica. E in questo intento riesce solo un artista che – e qui forse fa capolino il lato svizzero della sua personalità – non aveva l'ambizione di diventare un gigante delle arti sceniche e non è mai stato un regista impetuoso, bensì un uomo che osserva con attenzione i suoi simili e il mondo che lo circonda, trasformandoli con la sua fantasia e insieme ad altre persone in teatro.

Hajo Kurzenberger

Jossi Wieler – The Team Player

Jossi Wieler's name first appeared in the success statistics of German-language theatre in 1986. His Bonn production of Heinrich von Kleist's *Amphitryon*¹ was invited to the Berlin Theatertreffen. Six years after his German stage debut as assistant director at Schauspielhaus Düsseldorf, he had reached the pinnacle of what was then known as German-language spoken theatre. By 2005, he had conquered three additional peaks at the same place and same festival with his stagings of Elfriede Jelinek's *Wolken. Heim.*,² Euripides' *Alceste*³ and Paul Claudel's *Break of Noon*.⁴ In 1994, his Hamburg interpretation of Jelinek's *Wolken. Heim.* was voted Production of the Year by *Theater heute* magazine. With this work, Jossi Wieler had found one of his key themes for the stage: the collective act of remembering the calamitous era of Jewish-German history, the breakdown of civilisation that was the Holocaust. From then on, and rightly so, he has also been considered a Jelinek specialist and has transformed her meandering language into unique dramatic characters. In *Rechnitz (The Exterminating Angel)*⁵ they are messengers relaying a problematic legacy of the last phase of the Second World War who – hiding behind obscure formulations and justifications – revive and then immediately conceal the gruesome event of the execution of 200 Jewish

1 Premiere: 28 September 1985, Bühnen der Stadt Bonn.

2 Premiere: 23 October 1993, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

3 Premiere: 17 November 2001, Münchner Kammerspiele.

4 Premiere: 3 April 2004, Münchner Kammerspiele.

5 World Premiere: 28 November 2008, Münchner Kammerspiele.

forced labourers in Rechnitz, in the Austrian province of Burgenland. Ironically, this Jossi Wieler production won the Austrian Nestroy Theatre Prize in 2009, in the category of Best German-Language Performance, with *Süddeutsche Zeitung* calling it a “mass grave of language”.⁶

A second dimension in Wieler’s success story was already underway at the turn of the millennium. In 2001, *Opernwelt* magazine selected his staging of Richard Strauss and Hugo von Hofmannsthal’s *Ariadne on Naxos*⁷ as Performance of the Year, also naming Jossi Wieler and his dramaturg Sergio Morabito as Director Team of the Year. From then on, the awards started to pour in – and that in two genres, drama and opera.⁸ In 2016, the Stuttgart State Opera with Jossi as artistic director was named Opera House of the Year by *Opernwelt* magazine, the prize certain to have pleased Jossi the most, as it honoured overall artistic achievement, which is what opera as a genre embodies. After this: the 2019 Thurgau Culture Prize – and now, in 2020, the most important theatre prize in Switzerland, the Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring. The latter two prizes provide occasion to reflect on what part Jossi Wieler’s Swiss origins play in his theatrical art and what its artistic foundation is.

Team Player in an Artistic Collective

At the end of Wieler’s tenure, the Stuttgart State Opera compiled his seven seasons into a sumptuous, red cloth-bound volume, in which several colleagues were invited to reflect on their experience working with him.⁹ The portrait of Jossi Wieler that emerges is as accurate as it is charming, for he is seen and portrayed from a wide variety of perspectives: the tenor appreciates Jossi Wieler’s clear and polite communication on scene; the fellow director highlights his constructive criticism during final rehearsals; the head of scene painting lauds the Wieler/Morabito duo for their detailed

6 Christine Dössel, “Im Massengrab der Sprache”. In: *Süddeutsche Zeitung*, 1 December 2008.

7 Premiere: 18 August 2001, Salzburg Festival.

8 The complete list of Jossi Wieler’s awards and prizes can be found in the appendix of this *MIMOS* volume, pp. 333 f.

9 Sergio Morabito (ed.), *Verwandlungen. Oper Stuttgart 2011/12 bis 2017/18: Sieben Spielzeiten unter der Intendanz von Jossi Wieler*. Stuttgart: avedition 2018.

explanations of a production's concept; the percussionist in the State Orchestra pays tribute to how the artistic director encouraged him to follow his own instincts; the head of the press and communications department praises Wieler for listening carefully to her and for expressing himself in such meticulous detail both in conversations and in writing that a change in communication style was felt throughout the house. The only complaint came from Wieler's personal assistant, who pointed out that it was very difficult to relieve him of his artistic duties "because he always wants to be personally involved."¹⁰

The most touching and succinct character portrayals come from Anastasia Koulakidou, a cleaner at the theatre, and Winfried Kretschmann, Minister-President of Baden-Württemberg, who, as an opera lover, was a frequent visitor to Stuttgart's theatre. Ms. Koulakidou says:

Mr Wieler's easy-going nature is contagious. When he arrives in the morning, he beams and goes from door to door wishing everyone a good morning. Regardless of whether I'm wearing rubber gloves or not, he immediately squeezes my hand. He has a hearty laugh, asks how my holiday was or how the children are doing. He treats everyone equally. He doesn't look down on anyone. This is a fine quality that not all bosses have. And at the beginning of each new season, he places a little gift on everyone's desk, even after all these years.¹¹

Mr Kretschmann writes:

With Wieler now leaving the Stuttgart Opera, we are losing an indefatigable hard worker, an outstanding artistic personality, a perfectionist and a team player.¹²

However, doubts as to the accuracy of the Minister-President's statement regarding "hard-working" might be had if reports by Helene Schneiderman, a long-standing Stuttgart ensemble member, about rehearsals with Wieler are considered:

It's really easy to reach a level of understanding with him [...]. In my case, we had Stanislavski as our common denominator, as I studied acting theory at college. I always say to Jossi: "What would Stan say?" That's our running gag at rehearsals. "Helene,

10 Monika Weng-Gebhardt. In: Morabito (ed.), *Verwandlungen*, op. cit., p. 323.

11 Anastasia Koulakidou, *ibid.*, p. 17.

12 Winfried Kretschmann, *ibid.*, p. 403.

have you chatted to Stan on the phone recently?” – “No, not for ages”. So Jossi says: “I spoke to him yesterday. He insists that you sing that aria lying on the floor, naked under a fur coat.”¹³

Indeed, at Wieler’s rehearsals, the mood seems not only to be frivolous, but also anarchic. In the Stuttgart compilation volume, he lists – with due irony – ten reasons why the State Opera Chorus should be chained up. He entitles the first reason “Unleashing” and describes every director’s fear of the “complete unleashing of collective creativity.”¹⁴ This would threaten a director’s authority, and the “emotional menace”¹⁵ of the masses would flare up! “In their manipulations,” Wieler writes, “the singers of the ladies’ chorus in particular stop at nothing. Once they even knitted me a scarf!”¹⁶ This type of female subversion is marked with Roman numeral VII as “a ploy to obtain trust”¹⁷. But he has no one but himself to blame for his difficulties. When I was sitting with Jossi in the restaurant of the Festspielhaus Baden-Baden,¹⁸ where the Stuttgart State Opera Chorus had a guest performance, and the chorus members slowly started to trickle in, there was no chance of having the conversation I had hoped for. Jossi had a kind word for each and every person who came through the restaurant. And he’s the one who wants to chain the chorus up! This anecdote points to the paradoxes of his personality but, for simplicity, let’s bundle these consistencies and inconsistencies under the label of “social competence”. Jossi Wieler obviously possesses this quality in abundance. It’s also, as one can imagine, the basic prerequisite for achieving the social artform of theatre that he practises so devotedly and with such determination and skill. This becomes most apparent in his opera choruses, which are often a wonderfully triumphant mix of diversity and integration, as each individual choir member is made visible in the artistic collective. With Jossi, no-one is eclipsed in a director-steered choral anonymity. This is why one critic speaks of a “tongue-in-cheek scenic individualisation of the collective”.¹⁹ And by

13 Helene Schneiderman, *ibid.*, p. 65.

14 Jossi Wieler, “Zehn Gründe, warum der Staatsopernchor an die Kette gehört”. In: Morabito (ed.), *Verwandlungen*, op. cit., p. 442–445, here p. 442.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 Easter Festival 2015, concert performance of *La Damnation de Faust* by Hector Berlioz (Director: Andrea Moses).

19 Susanne Benda, “Irgendeine Zukunft gibt’s immer”. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 29 January 2018.

that she means how the director of Vincenzo Bellini's opera *La sonnambula*,²⁰ supposedly set in a Swiss village, succeeds in transforming singers from Bulgaria, Chile, China, Costa Rica, Germany, Georgia, Israel, Japan, Korea, Croatia, Mexico, Moldova, Poland, Russia, Serbia, Switzerland, Tasmania, Hungary, the USA and Wales into fictitious Swiss citizens, ostensibly Appenzellers, each and every one of them quite individual. In fact, as Jossi Wieler told me, these "genuine" Swiss are dressed by Anna Viebrock in costumes inspired by photos of gravestones in a Roman cemetery.²¹ This is how clever modern opera can be in inspiring reflections on identity and at the same time be pure pleasure to watch and listen to, despite the fact that the work tells the story of a narrow-minded and egotistic village community.²²

Influence of Family Background

The question of how much Jossi Wieler's Swiss origins contribute to his signature style of theatre-making is not easily answered. "I feel safe there [meaning the entire Lake Constance region], both in terms of the natural surroundings and my family history," he says.²³ Family history! Could there be a path that leads from his theatre family – the family that Jossi Wieler creates through his artistic collaborations, through engaging in dialogue with everyone wherever he works and is in charge – that leads logically back to his own family, to the Wieler family in Kreuzlingen? When Jossi Wieler and I were working on a book about him and his theatre forms a good ten years ago,²⁴ we were amazed to discover how often he arranges family members in his scenes. As a result, we placed an authentic Wieler family portrait, namely his mother, himself and his siblings as children, among the many portraits of theatre families he had realised in his productions.²⁵

20 Premiere: 22 January 2012, Stuttgart State Opera.

21 See also the interview with Anna Viebrock and the collage from her workbooks in this *MIMOS* volume, pp.216–223 and pp.173–188.

22 On Jossi Wieler's production of Bellini's *La sonnambula*, see also the article by singer Ana Durlovski in this *MIMOS* volume, pp.275–283.

23 The quote is taken from an unpublished conversation by Hajo Kurzenberger with Jossi Wieler in summer 2019.

24 Hajo Kurzenberger (ed.), *Jossi Wieler – Theater*. Berlin/Köln: Alexander Publishing 2011.

25 The picture collage mentioned can be found in: Kurzenberger (ed.),

It was a direct reference to his family that director Jossi Wieler chose to employ in his 1991 production of Gotthold Ephraim Lessing's *Nathan the Wise* in Basel. Norbert Schwientek appeared on stage as Nathan carrying samples suitcases, belonging to Jossi's father, Robert Wieler. There was a deeper reason for the external visual parallel. Jossi had learned liberal Jewish thought from his father, who worked as commercial director of the Wieler company and who, from 1941 to 1952 – the hardest years of the 20th century – was president of the Kreuzlingen Israelite community. From his father's example, Jossi saw and experienced what direct action means. The notion of looking out for your fellow human beings, and taking care of the community and its cohesion, was a given in the Wieler household.

After the war, Jossi, the youngest in the family, recalls his parents telling him and his siblings about the horrors of the time and the crimes of Nazi Germany. But he also remembers “odd people” who were given refuge in the Wieler house at that time: a doctor from Hungary, for example, elderly members of the old people's home, a gentleman who reminded young Jossi of a mix between Albert Einstein and Albert Schweitzer.²⁶ Were these experiences formative for his later work, sharpening his eye for dramatic characters and their peculiarities?

Only when prompted does Jossi speak of his family and about his relatives who didn't relocate from Constance to the safety of Kreuzlingen at the beginning of the 20th century – and who were either forced to emigrate or died in concentration camps. These narratives conjure up images of the ballad of the horseman who inadvertently rode over a frozen Lake Constance. What would have been, if? Easy and difficult to imagine at the same time.

The Wieler family made their Zionist dream reality in the 60s and 70s and, over time, moved to Israel. But Jossi Wieler, lured by the German theatre scene, returned to Europe and has since used his theatre work to demonstrate what can be done to combat bigotry, ideological delusion

op. cit., pp. 36–37. In addition to the private photo of Jossi Wieler's mother with the three children, family scenes from the following productions can be seen: *Angst* (Salzburg, 2010); *Josephs Töchter* (Hamburg, 1994); *Alcestis* (Munich, 2001); *Macht nichts* (Zurich, 2001); *Pelléas et Mélisande* (Hannover, 2003); *Yotsuya Ghost Story* (Tokio, 2005); *Alceste* (Stuttgart, 2006); *Ulrike Maria Stuart* (Munich, 2007).

²⁶ Jossi Wieler in the above-mentioned unpublished conversation with Hajo Kurzenberger, cit.

and barbaric fanaticism: listen, look closely, articulate with precision – and all with a pinch of playful humour that is so essential to theatre and to life itself.

Analyst of German Historical Consciousness

These skills are doubly effective: not only do they inform Jossi Wieler's general attitude to the world, they also shape the processes behind his particular theatrical aesthetic.

The two productions with which he wrote theatre history – the aforementioned stagings of *Wolken. Heim.*²⁷ and *Rechnitz (The Exterminating Angel)*²⁸ – are sophisticated theatrical constructs of reality that bring to light all the past, suppressed, taboo and wantonly distorted aspects of the disastrous episode in 20th century German-Austrian history. And they do so from a basis of careful listening and observation and, astonishingly – given the nature of these subjects – of light-hearted humour. But what is most astounding is that 28 and 13 years respectively after first being performed at Hamburg Schauspielhaus and Munich Kammerspiele, they are – due to threatening political developments in Europe, the rise of right-wing populist parties and the entry of the Alternative for Germany (AfD) party into the German Bundestag in 2017 after winning 12.6% of the votes – as topical as ever.

It was therefore appropriate and wise to put *Rechnitz* back on the programme in 2020. And it is more than regrettable that the revival planned for March at Schauspiel Stuttgart fell victim to measures to control the coronavirus pandemic, for the prognostic power of both productions has proven even stronger today than at their premieres. In neither play do Elfriede Jelinek and Jossi Wieler develop and perform historical dramas to argue a cause. The fields of observation, enquiry and activity used in theatre productions serve to demonstrate how people deal with historical events and the ways in which these events impact the present day in ideological and therefore linguistic terms. It's how people remember and it's what happens in their behaviour and in their consciousness when they perform the act of remembering that renders it present in the here and now. There-

27 Premiere: 23 October 1993, Deutsches Schauspielhaus Hamburg.

28 World premiere: 28 November 2008, Münchner Kammerspiele.

fore, in *Rechnitz (The Exterminating Angel)*, Jelinek invents “messengers” who talk about the murder of Jewish forced labourers on the night of 24–25 March at the Austro-Hungarian border. However, Jelinek’s, and also Wieler’s, “messengers”, cannot be accused of being the perpetrators: practising the art of twisting words and truth on stage, they deform and disguise what they report and comment on. They make the gruesome events come to life and then vanish again with obfuscations and justifications. The *Rechnitz* messengers snatch and juggle language, they abuse the laws of tone and wording. In doing so, they present their audience and listeners with a version of history that is as ambiguous as their speech and that ultimately reveals more about themselves than about what actually happened.

But this is also what the current AfD leaders think in secret and say in public. “We Germans, that is, our people, are the only nation in the world that has planted a monument of shame in the heart of its capital city,”²⁹ as Thuringian AfD leader Björn Höcke announced to his supporters at the Ballhaus Watzke restaurant in Dresden on 17 January 2017, only to immediately claim, after a storm of indignation from his critics, that it was not the Holocaust commemoration but the Holocaust itself that he had described as a disgrace.³⁰ “Hitler and the Nazis are just a blip in over 1000 years of successful German history,”³¹ proclaimed honorary chairman Alexander Gauland on 2 June 2018, at the national congress of the AfD junior organisation Junge Alternative in Seebach, Thuringia. “We have a glorious history – and, dear friends, it goes far beyond the 12 damned years,”³² is his would-be acknowledgement of the Germans’ responsibility for National Socialism from 1933 to 1945. During a television interview, the new co-chairman of the party, Tino Chrupalla denied having spoken of “Umvolkung,” (ethnic replacement) although he had already used the term publicly. At the same time, he also emphasised that he didn’t consider the term “Umvolkung” to be extreme right-wing.³³ The ambivalence

29 This speech by Björn Höcke is available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=stj51c8abaw> (last accessed: 07.12.2020).

30 This speech by Björn Höcke is available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=stj51c8abaw> (last accessed: 07.12.2020).

31 This speech by Alexander Gauland is available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=78spEzkbUAM> (last accessed: 07.12.2020).

32 Ibid.

33 See the short interview with Tino Chrupalla in the news programme *ZDF heute* from 02.12.2019: <https://www.youtube.com/watch?v=krV5XzEcoAc> (last

and ambiguity here serve not only to conceal: they are also the verbal toxin that fuels incendiary behaviour.

The analogies, indeed the partly identical use of language by real-life right-wing populists and the fictional characters in *Wolken. Heim.* and *Rechnitz* are as clear as they are disturbing. In the witching hour scene in *Wolken. Heim.*, the airmen's widows enter the netherworld of their undead husbands who fought in World War II – the tomblike bunker created by Anna Viebrock – where they are united in their chorus: “Wir sind bei uns.” (We are amongst our own).³⁴ This is both the defensive formula used ritually against threatening foreigners and an invocation of people and fatherland at the same time. Höcke sees himself and his “wing” as “courageous defenders” of German culture, which is ostensibly being destroyed by immigration. At the so-called Kyffhäuser meeting, “the AfD’s largest patriotic festival”,³⁵ participants symbolically enter into the depths of the eponymous Thuringian mountain, where, according to legend, the German emperor Barbarossa slumbers until his time has come to unite Germany again. In reality, they gather at the foot of the monumental Wilhelminian statue on which Kaiser Wilhelm I sits on horseback.

Although the Kyffhäuser meeting of the “wing” takes place neither on stage nor in a theatre, it nevertheless creates a political stage and employs myth to reinforce its own ideology: “I see a community! I see a people that wants a future! We are the people!” messenger Höcke prophesied at a demonstration in Erfurt on 30 September 2015.³⁶ But here, too, we can identify an essential difference: this speech is not made transparent through a theatrical production: rather, it sinks in its own pathos. When something is depicted in the context of theatre, the framing alone (generally) has an analytical quality. Even more so with Jelinek’s reflexive language games and their subsequent staging by a director who sets them in scene in a way that is realistic and imaginative at the same time. The term “analytical”, however, fails to accurately capture the specific nature of these Wieler productions. And although it is not wrong to say that their

accessed: 07.12.2020).

34 Elfriede Jelinek, *Wolken. Heim.*, Göttingen: Steidl 1990, p.12.

35 Björn Höcke’s speech at the Kyffhäuser Meeting 2018 is available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=3YrpI3BITpA> (last accessed: 07.12.2020).

36 This speech by Björn Höcke is available online at: <https://www.youtube.com/watch?v=NRcc7p7HS2U> (last accessed: 09.12.2020).

subjects or themes encompass historical revisionism, racism, and anti-Semitism, these abstract terms fall short of defining their actual character.

This character is not easy to describe, because it is an amalgam composed of various factors: the environment and spirit of a theatre, the successful creative process, the director's ability to listen and to ask questions, to discover his actors' personal biography, to find and invent their assigned characters in dialogue with the performers and the situational theatrical context. This complex blend – and not least the intimate rehearsal atmosphere – are all important ingredients. That Jossi Wieler's particular strengths lie in this form of communication and in reciprocal perception is evident, as has already been shown. But they are also rooted in his personality itself: the way in which he cautiously explores, perturbs others, is never too loud, and is always humorous. This, coupled with his Swiss-inflected Jewish mischievousness and an imagination that shifts from the real to the surreal, are all traits that feed into every one of his performances. In *Wolken. Heim.* and *Rechnitz*, they are particularly developed and apparent. And this in a doubled form that sometimes disturbs the audience. Why? Because the director, with his origins and family history, takes great personal interest in the (false) words and thoughts of his characters. He kindles the audience's insecurities and fears in the same way that he experiences, and explains to himself, their slips of tongue and repressive behaviours.

But this is only one side. The other is that he and his actors repeatedly succeed in adopting a position that humorously undermines or ironically skims over language and events. This lends Jossi Wieler's productions, even with weighty texts like *Wolken. Heim.* or *Rechnitz*, an unexpected lightness, a wit that transforms them. An example of this – inadequate, to be sure, but with one small aspect offering some proof and serving as an illustration – is in the funeral scene with the airmen's widows. Their communal chant of "We are amongst our own" is unexpectedly interrupted by the distant voice of a muezzin. The silence, the confusion, the restlessness this triggers, the way in which the women listen and turn away lends the scene a comic touch, thus dissolving even a monstrous concept like "Umvolkung" into thin air while nonetheless causing its threatening presence to be felt more strongly in the women's thoughts and feelings. Only the art of theatre is capable of rendering such

heightened forms of ambiguity. And it only succeeds with a stage artist who – and this could be the Swiss in him – never aspired to become a giant among directors, nor was ever a beserker of a director, but always a human being who is keenly conscious of other humans and of the world, and who engages with others to transform it into imaginative theatre.

Andreas Klaeui

**Ein künstlerischer
Kosmos, der sich
wechselseitig inspiriert**

Werkstattgespräch mit Jossi Wieler

92–101

**Un cosmos artistique
dans lequel l'inspiration
est mutuelle**

Entretien avec Jossi Wieler

104–113

**Un cosmo artistico ali-
mentato dall'ispirazione
reciproca**

Incontro con Jossi Wieler

114–123

**An Artistic Cosmos
Prospering from Mutual
Inspiration**

In Conversation with Jossi Wieler

125–134

Andreas Klaeui

Ein künstlerischer Kosmos, der sich wechselseitig inspiriert

Werkstattgespräch mit Jossi Wieler

«Ich liebe am Theater die Verwandlung.» Jossi Wieler äussert sich über seine Arbeit, Welthaltigkeit und Fiktion, Theatererzählungen und wie sie im kollektiven Kurationsprozess entstehen, und eine letzte Ungewissheit, die bleiben muss. Das Gespräch fand am 4. September 2020 im Deutschen Theater Berlin statt.

Andreas Klaeui: Jossi Wieler, wir treffen uns direkt neben der Probenbühne, auf der Sie das neue Stück von Peter Handke, *Zdeněk Adamec*¹, inszenieren. Wo stehen die Proben gerade?

Jossi Wieler: Wir proben erst seit fünf Tagen. Eigentlich sind es sechs Schauspieler*innen, aber in diesen ersten Tagen waren wir wegen Corona-Verdachts nur in reduzierter Besetzung. Wir haben uns zunächst mit dem Umfeld des Stücks beschäftigt: weiterführende Texte von Handke gelesen, Filme geschaut, geredet. Jetzt sind wir in der Phase, in der wir noch am Tisch sitzen und das Stück intensiv lesen, uns darüber austauschen und ich das Konzept der Inszenierung so zu vermitteln versuche, dass es in den Schauspieler*innen etwas triggert: dass es sie inspirieren möge, dass es ihre Phantasie in die Richtung lenkt, in die wir erzählend gehen wollen.

1 Peter Handke, *Zdeněk Adamec. Eine Szene*. Berlin: Suhrkamp 2020.

AK: Das heisst, Sie haben Ihr Konzept im Voraus schon vorbereitet und den Text auch bereits auf Sprecherstimmen aufgeteilt? Handke schreibt ihn ja keinen definierten Figuren zu.

JW: Das Konzept, und damit auch der Raum und die Rollenverteilung, entstanden schon Anfang dieses Jahres in gemeinsamen Gesprächen mit dem Dramaturgen Bernd Isele vom Deutschen Theater, dem Bühnenbildner Jens Kilian und dem Dramaturgen Tilman Raabke, mit dem ich schon am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg und an den Münchner Kammerspielen zusammen gearbeitet habe. Da ging es zuerst einmal um Fragen an den Text und ans Theater: Was braucht das Stück, damit es überhaupt zu einer Theater-Inszenierung werden kann? Der Text von Handke definiert keine Figuren für die gesprochenen Sätze. Daher stellt sich eine grundlegende Frage: Wer sind die Sprechenden? Was sind das für Sätze? Sind es Sätze, die eine Figur aus sich heraus, in Identität mit sich selbst, spricht? Oder ist das, was eine Figur sagt, nur etwas Angelesenes, etwas bloss äusserlich Recherchiertes? Auch damit spielt Handke. Was bedeuten die Ambivalenzen und Widersprüche im Text, was bedeuten sie für die Sprechenden? Es geht um eine Versinnlichung dessen, was Literatur in erster Linie ist: reine Sprache. Aber mehr noch: ein «Sich über die Sprache an einen Gegenstand Annähern», ein «Sich an die Welt Annähern»; aber gleichzeitig auch ein «Diese Annäherung sogleich wieder in Frage stellen» – wie wir das von Handkes Werk kennen. Mit Tilman Raabke habe ich dann eine Bühnenfassung erstellt. Wir haben den Text auf sechs Figuren verteilt, mit den Berliner Schauspieler*innen schon im Kopf. Die Sprache hätte an Bedeutung verloren, wenn man sie auf noch mehr Leute verteilt hätte. Bei dieser Anzahl von Sprechenden ergaben sich gewisse Charaktere und Geschichten, die man in den Text hinein und aus ihm heraus interpretieren könnte.

AK: Und mitten in der Konzeptionsarbeit kam der Lockdown wegen der Corona-Pandemie...

JW: Da stellte ich mir zuerst die Frage, ob das Konzept noch stimmig sei. Würde es noch aufgehen, wenn die Produktion, falls überhaupt, erst im Oktober herauskäme? Dann fand ich, dass es gerade wegen der Titelfigur passt. Zdeněk Adamec erscheint in Handkes Stück nicht selber, er tritt als

handelnde Figur nicht auf. Es wird nur über ihn geredet. In diesem Gespräch geht es um seinen Tod, einen Selbstmord, eine Selbstverbrennung. Darüber hinaus aber auch darum, was sein Tod für Sinnfragen stellt an diejenigen, die darüber reden. Und das hören wir heute in einer Zeit, in der uns unsere Endlichkeit so unversehens neu bewusst geworden ist: unsere Sterblichkeit, die wir so gern verdrängen, indem wir lieber über Selbstoptimierung reden und über möglichst langes Fitbleiben. Dennoch ist es bekanntlich bisher keinem gelungen, dem Tod zu entkommen. Das hat mich in diesem Frühjahr noch einmal ganz neu beschäftigt: wie wir das Thema Tod neu reflektieren und neu über Trost nachdenken müssen. Dass wir Zuwendung paradoxerweise nur zeigen können, indem wir rücksichtnehmend auf Distanz bleiben. Dass zum Beispiel Grosseltern ihre Enkelkinder nicht sehen können. Dass aber auch Menschen, wenn sie sterben, unge-tröstet sterben, einsam und vielleicht nur von Pflege-Robotern umgeben. Noch vor hundert Jahren war es in unserer Gesellschaft selbstverständlich, dass man im Kreis der Familie und vielleicht noch mit dem Trost eines Geistlichen starb. Dieses Ausquartieren des Todes stellt auch Fragen an das Leben, an die Lebensmöglichkeiten und die Lebensqualität. Fragen nach dem Sinn des Lebens und nach dem Sinn des Sterbens und nach der Bedeutung des Todes.

AK: Welche Position hat in alledem Zdeněk Adamec, der Student, der sich 2003 aus Verzweiflung über den korrupten Zustand der Welt auf dem Wenzelsplatz in Prag verbrannt hat?

JW: Er ist das unsichtbare Zentrum. Sein unverstän-dlich scheinender Selbstmord ist die in die Welt fallende Beun-ruhigung, die die Figuren herausfordert, eine Haltung zu beziehen. Bei uns ist die Grundsituation anders als Handke sie in seiner impressionistischen Szenenanweisung einer «weiträumige[n] Szene [...] mit Feierabendleuten»² be-schreibt. Diese Vorgabe hat uns nicht genügt: Sie bietet zu wenig Anlass, um mit dem Reden anzufangen. Bei Handke geschieht dieses Reden einfach. Er hat einen solchen Vor-gang im Programmheft zur Salzburger Uraufführung³

2 Vgl. Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, a.a.O., S. 7.

3 Die Uraufführung von *Zdeněk Adamec* fand am 2. August 2020 im Rahmen der 100. Salzburger Festspiele unter der Regie von Frederike Heller statt.

beschrieben: Wie er einmal in Dubrovnik in einer Bar erlebt habe, dass es plötzlich still wurde und aus der Stille ein unverhofftes Gespräch entstanden sei. Das ist ein schöner Augenblick, der uns aber für das Thema dieses Stücks nicht ausreichend erschien. Da gibt es zu wenig Widerstand, zu wenig Dringlichkeit, keinen existenziellen Grund, um über den Tod zu reden. Diesen Grund mussten wir suchen und erfanden ihn in einer Setzung, in der die Figuren auch eine gewisse Verbindung untereinander haben. Es sind an einem ihnen fremden Ort gestrandete Orchestermusiker*innen, möglicherweise in Tschechien, irgendwo in einem – von Handke erwähnten – Refektorium eines Klosters, wo seltsamerweise auch eine Jukebox steht, die sie mit spookigem Eigenleben irritiert, so wie auch der geschlossene Raum auf sie zunehmend verunsichernder wirkt in seiner langsamen, magischen Öffnung.

AK: «Unsere Spielernamen? – Sind die Namen von uns Spielern»⁴, schreibt Handke in den Regieanweisungen.

JW: So ist es bei uns nicht. Dass Schauspieler*innen sich selber spielen, interessiert mich nicht auf der Bühne. Ich liebe am Theater die Verwandlung, das Spiel. Und dass man über das Spiel die Welt darstellt.

AK: Aber immer an einem Ort, der durch Fiktion abgesondert ist von der Welt?

JW: Immer an einem Ort, der etwas über unsere Welt erzählt. Die Fiktion erzählt etwas über unsere Welt, indem sie uns in der Kunst ein Spiegelbild zur Welt zeigt. Auch die Schauspieler*innen oder Sänger*innen leben doch davon, dass sie sich eine ganz andere Person erspielen. Angefüllt mit allem persönlichen Material, was man zur Gestaltung einer Figur benutzen kann im Sinne von Lee Strasbergs *Method Acting* und Techniken wie *Sense Memory* und *Emotional Memory*.⁵ Aber immer: um eine andere Person darzustellen. In der Oper ist das selbstverständlich, allein dadurch,

4 Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, a. a. O., S. 8.

5 Eine gute deutschsprachige Einführung in Strasbergs *Acting Method* bietet z. B. den Sammelband Lee Strasberg, *Schauspielen und das Training des Schauspielers. Beiträge zur «Method»*. Herausgegeben von Wolfgang Wermelskirch. Berlin: Alexander 2001 (5. Auflage).

dass man im Alltag keine Arien singt. Aber auch weil Sänger*innen eine festgeschriebene Komposition mit ihrem Instrument, der Stimme, füllen müssen – und nicht mit ihrer persönlichen Befindlichkeit. Es geht um die Interpretation von etwas, das komponiert ist. So lese ich auch das gesprochene Drama.

AK: Bedeutet das, dass ein Text etwas Fixes ist?

JW: Der Text ist eine fixe Vorgabe. Er ist Literatur, Schrift. Darüber hinaus definiert aber nicht der Text allein die Figuren, sondern mindestens so entscheidend ist auch ihre non-verbale Sprache.

AK: Sie gelten als ein Regisseur, der die Textgestalt kaum verändert.

JW: Das stimmt nicht. Zum Beispiel bei den Inszenierungen von Elfriede Jelineks Stücken haben wir viel gestrichen und umgestellt, manches auch jetzt bei Peter Handke. Es kam manchmal auch vor, dass wir zu einem Text einen Fremdtex hinzunahmen, etwa aus Jean-Luc Godards Film *Le mépris* von 1963 bei Leonora Carringtons *Das Fest des Lamms* an den Münchner Kammerspielen 2003. Das gibt's schon auch – aber ich bin selbst kein Autor. Ich habe grössten Respekt vor dem, was jemand geschrieben hat und was ich zum Klingen bringen möchte. Da horche ich erstmal hinein in einen Stücktext oder in der Oper in eine Partitur. Und diese Vorgabe versuche ich auf eine Weise zum Klingen zu bringen, die für mich und unsere Gegenwart relevant ist. Dafür erfindet man ein Konzept.

AK: Ein Konzept ist eigentlich eine Erzählung?

JW: Man könnte sagen, dass das Konzept die Erzählweise bestimmt. Es ist jedenfalls nichts Abstraktes; es ist immer konkret. Es kann aus vielerlei Konkretionen zusammengewürfelt sein. Wichtig dafür sind auch die Räume, die für sich nicht realistisch oder gar naturalistisch sein müssen, aber in meinen Inszenierungen immer eine gewisse Konkretion behalten. In der Zusammenarbeit mit Anna Viebrock geschieht dies in idealer Weise, auch wenn sie sich vielleicht dabei manchmal vom vermeintlichen «Viebrock-Stil» entfernt. Zum Beispiel hat sie 1998 bei unserer Stuttgarter

Inszenierung von Georg Friedrich Händels *Alcina* die Erotik dieser verführerischen Zauberin in einer Fülle von eleganten Designer-Kleidern gezeigt.

AK: Sie nehmen sich jeweils viel Zeit, um ein Inszenierungskonzept im Austausch mit den Dramaturg*innen und Bühnen- und Kostümbildner*innen zu ersinnen?

JW: Das ist wichtig. Wenn wir anfangen, über ein Stück nachzudenken, lesen wir den Text, hören die Musik, lesen das Libretto, nehmen andere Texte hinzu, hören andere Werke, beschäftigen uns mit verwandten Stoffen: immer gemeinsam. Das ist ein offenes, fließendes Gespräch an mehreren gemeinsam verbrachten Wochenenden oder in Retraiten. Im Sommer, zum Beispiel, waren wir für die zukünftige Wiener Produktion von Hans Werner Henzes Oper *Das verratene Meer*⁶ drei Tage bei Anna Viebrock in der Eifel. Es ist schön und für mich unabdingbar, sich diese Zeit zu nehmen und nicht bloss «effizient» eine Videokonferenz zu führen. So etwas ist für jede kreative, künstlerische Arbeit Gift. Es braucht die Momente, in denen man sagt: «Jetzt kommen wir nicht weiter, jetzt gehen wir einen Kaffee trinken oder kochen uns was Schönes.» Der kreative Prozess geht immer weiter als Dialog auf allen Ebenen, nicht nur intellektuell, sondern auch sinnlich beim Essen und Trinken und in der Wahrnehmung einer Umgebung. Das gehört dazu. Man mäandert und wandert in neue Regionen.

AK: Und geht dabei auch über Grenzen?

JW: Man überrascht sich immer wieder und stimuliert sich gegenseitig. Das ist mit ein Grund, warum ich mit Sergio Morabito so eng zusammenarbeite in der Oper. Das hat sich zu Beginn einfach so ergeben, aber wir merken, dass neue Wege entstehen, wenn wir – im grössten gegenseitigen Vertrauen – den Schutz fallen lassen können. Das ist manchmal hart, der andere sticht direkt in die eigenen wunden Stellen. Dann schreit man auch mal auf, wenn man spürt, dass eine eigene Idee vielleicht doch keinen Bestand hat und man sich, im Sinne eines gemeinsam erdachten Kon-

⁶ Die Premiere wurde am 14. Dezember 2020 von der Wiener Staatsoper live gestreamt (Anm. d. Red.).

zepts, von ihr verabschieden muss. Heilsam auch für den eigenen Narzissmus!

AK: Liegt nicht auch eine Gefahr darin, gerade bei so langjährigen Partnerschaften, dass man sich zu gut kennt und einander ausweicht? Wie lässt sich das verhindern?

JW: Ja, das ist eine gute Frage. Wie lässt es sich verhindern? Vielleicht, indem man eigens ein Bewusstsein dafür entwickelt, sich eben nicht auszuweichen. Dass man über die Jahre wohl auch eine Lust erfahren hat, sich dennoch vom Gegenüber immer wieder überraschen zu lassen. Das ist jetzt etwas allgemein gesprochen, aber ich könnte es an vielen Beispielen zeigen – die mir jetzt alle nicht einfallen.

AK: Eines fällt Ihnen bestimmt ein!

JW: Bei unserer Inszenierung von Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* am Grand Théâtre de Genève im Februar 2020 war es so: Anna Viebrock besitzt ein enormes Filmwissen und lässt sich immer wieder davon inspirieren. Das geschieht auf eine sehr assoziative Weise. Plötzlich kommt ihr ein Bild oder eine Szene aus einem Film in den Sinn. In diesem Fall war es *Intolerance* von D.W. Griffith aus dem Jahr 1916. Und die Beschäftigung damit hat unser Konzept sowohl inhaltlich als auch ästhetisch zweifelsfrei bereichert. Genau solche Assoziationen muss man zulassen. Weil die Erfahrung zeigt, dass gerade aus solchen Ideen, aus solchem assoziativen Wissen ein neuer Gedanke entstehen kann.

AK: Der Gedanke nämlich, der dann Ihre Genfer Inszenierung stark geprägt hat, dass die romantische Grand-Opéra vergleichbar ist mit einem Hollywoodschinken?

JW: Das Stück ist ja absolut verrückt. Man meint immer, Meyerbeers Oper sei ein dokumentarisches Werk über das Massaker an den französischen Protestant*innen, das in Paris während der Bartholomäusnacht 1572 stattfand, aber ausser der Königin Marguerite, die es wirklich gegeben hat, sind alle Figuren frei erfunden! Es kommt mir vor wie eine Mischung aus *Game of Thrones* und *House of Cards*. Es mutet so «echt» an, hat aber alles so nicht stattgefunden.

AK: Dass assoziatives Wissen eine unbewusste Wahrheit zutage fördert, ist im Grunde die Methode der Psychoanalyse. Ist diese Denkweise ein für Sie bestimmender Zugriff auf einen Text?

JW: Das würde ich nicht unbedingt sagen. Das Assoziative ist das eine, eine breit angelegte Rechercharbeit von dramaturgischer Seite ist das andere. Die Vorstellungen, die ich einbringe, sind zwar tatsächlich überwiegend psychologischer Natur. Aber Sergio Morabito kommt dann meist mit weiterführenden oder gar entgegengesetzten Texten, die etwas ganz Neues auslösen im Blick auf ein Werk.

AK: Und die Aufgabe von Ihnen als Regisseur besteht dann darin, alle diese Assoziationen und Querverbindungen zu einer Erzählung zusammenzufügen?

JW: Die Aufgabe von mir als Regisseur besteht rein handwerklich darin, das Konzept, das man für die Inszenierung erarbeitet hat, dergestalt zu vermitteln, dass es bei den Darsteller*innen in ihrer spielerischen Fantasie etwas auslöst, damit sie selber weiterdenken und weitererfinden können. Ich versuche, einen Raum bzw. eine Arbeitsatmosphäre zu schaffen, in der dies möglich ist. Das ist mir ein grosses Anliegen. Es sind Künstlerinnen und Künstler, mit denen ich zu tun habe, keine Befehlsempfänger*innen. Ich will auch nicht nur meine Ideen durchsetzen. Es ist zwar mehr als ein Angebot, was ich mitbringe – ich muss mich vorher vorbereitet haben, es gibt schon Bauproben Monate im Voraus und so weiter – aber ich will meine Darsteller*innen zu einem Punkt hinführen, von dem aus sie selbst die Erzählung weiterentwickeln können.

AK: Wie geht das konkret?

JW: Wir sitzen erstmal einfach zusammen und tauschen unsere Gedanken aus. Jeden Tag und bei jeder Szene immer wieder neu, eine halbe Stunde oder eine Stunde lang. Da beschreiben wir einfach, was für innere oder äussere Räume sich für eine Situation oder eine Figur öffnen könnten. Und ich erlebe eigentlich immer, dass das, was die Sänger*innen auf diese Weise erfinden, viel mehr ist, als was ich mir als Regisseur allein je hätte ausdenken können. Darüber

entsteht, im besten Fall, ein organisches Ganzes. Das ist es, wonach ich suche.

AK: Und im Schauspiel?

JW: Da mache ich es ähnlich, aber der Unterschied liegt darin, dass ich als Regisseur hier selber sozusagen der «Komponist» bin. Es gibt keine durchkomponierte Partitur: Dasselbe Handke-Stück kann in einer Inszenierung drei Stunden dauern, in einer anderen nur neunzig Minuten. Auch im Schauspiel versuche ich, Situationen zu beschreiben und zu vermitteln, damit ohne die Vorgabe einer musikalischen Struktur in grösstmöglicher Freiheit die Komposition der Inszenierung entstehen kann.

AK: Was Ihre Inszenierungen auch auszeichnet, ist eine erzählerische Individualisierung bis in kleinste Rollen, zum Beispiel auch im Chor.

JW: Das geschieht nicht in jeder Produktion gleichermaßen ausdifferenziert. Aber ich kann Ihnen eine Anekdote dazu erzählen: Bei unserer Stuttgarter Inszenierung von Vincenzo Bellinis *La sonnambula*, die im Januar 2012 zur Premiere kam, haben sich die Sängerinnen und Sänger des Staatsopernchors bei der Klavierhauptprobe – also das erste Mal in Kostüm und Maske – zum Teil gegenseitig nicht erkannt, weil jede Figur so individuell gestaltet war. Das hat bei allen eine ungeahnte kreative Energie freigesetzt: Sie haben sich im Stil der Aufführung eine szenische Freiheit erspielt, die enorm reichhaltig, aber immer stimmig im Sinn der Inszenierung war.

AK: Wie fügt sich eine solche Arbeitsweise, die auf kollektive Strukturen und die Kreativität setzt, die daraus erwächst, in einen institutionellen Theaterbetrieb ein, der doch immer noch stark hierarchisch aufgestellt ist?

JW: Der Theaterbetrieb ist tatsächlich hierarchisch strukturiert. Ich vermute, dass es auch gar nicht anders geht. Manche Entscheidungen, auch unliebsame, müssen von einer Person getroffen werden. Hierarchie muss an sich nicht etwas Schlechtes sein. Worauf es ankommt, ist die Art und Weise, wie man in einer solchen Struktur miteinander

arbeitet. Da kann ich nur von mir reden: Ich war schon als Kind nie gut, wenn ich Druck ausgesetzt war. Dann habe ich versagt. Deswegen versuche ich, eine Atmosphäre mit möglichst wenig Druck zu schaffen. Als Regisseur oder auch als Intendant eines Opernhauses liegt das in meiner Hand. Was braucht es dafür? Wir haben bereits über meine – unsere – Methode gesprochen, sich einem Stoff anzunähern, und über die langjährigen Künstler*innen-Partnerschaften, die meine Arbeit prägen: Bei Anna Viebrock sind es bald vierzig Jahre, bei Sergio Morabito bald dreissig. In den ersten Produktionen hatten wir uns noch in «Regie Wieler» und «Dramaturgie Morabito» aufgeteilt. Schnell haben wir allerdings bemerkt, dass dies nicht stimmt, nicht wirklich unserer Arbeitsweise entspricht. Unser Dialog ist dermassen intensiv, dass ich die «Credits» für die Regie nicht für mich allein beanspruchen kann. Auch wenn wir rein handwerklich den jeweiligen Beruf erlernt haben. Aber um auf die Hierarchien zurückzukommen: Ich glaube, es gibt einen grossen Unterschied zwischen Autoritär-sein und Autorität-haben. Man sollte Autorität haben, ohne autoritär sein zu müssen. Für mich ist es jedenfalls so: Es würde mir keiner glauben, wenn ich anfangen würde, herumzuschreiben. Zentral ist – und das habe ich von den Menschen im Theater gelernt, die für meinen Weg wichtig waren, wie etwa Frank Baumbauer oder Klaus Zehelein – Künstlerinnen und Künstler zusammenzuführen, die auf ihrem Gebiet mehr können als ich, und dies auch so stehenzulassen. So dass ich auf einer Probe auch mal sagen kann: «Ich weiss es nicht. Lasst uns abrechnen, oder lasst uns drüber schlafen», ohne dass dies meine Autorität in Frage stellen würde. Das ist ein wesentlicher Punkt: Dass alle beteiligten Künstler*innen eine Stimme haben und nicht ich als Regisseur oder als Intendant das alleinige Sprachrohr bin. Damit ein gemeinsamer künstlerischer Kosmos entsteht, der sich wechselseitig inspiriert.



Regine Zimmermann, Marcel Kohler, Linn Reusse, Lorena Handschin, Felix Goeser und Bernd Moss in Peter Handkes *Zdeněk Adamec*, Deutsches Theater Berlin, Oktober 2020



Un cosmos artistique dans lequel l'inspiration est mutuelle

Entretien avec Jossi Wieler

« Ce que j'aime au théâtre, c'est la transformation » : dans un long entretien réalisé le 4 septembre 2020 au Deutsches Theater de Berlin, Jossi Wieler explique son travail, l'ancrage dans la réalité et la fiction, les récits au théâtre, le processus de création collective et une incertitude finale qui doit subsister.

Andreas Klaeui : Jossi Wieler, nous nous trouvons à côté de la scène où les répétitions de votre dernière mise en scène, *Zdeněk Adamec*¹ de Peter Handke, ont lieu. Où en est le travail ?

Jossi Wieler : Nous n'avons commencé les répétitions qu'il y a cinq jours. La troupe compte en réalité six acteur·trice·s, mais nous travaillons actuellement en composition réduite en raison d'un soupçon de covid. Nous nous sommes d'abord penché·e·s sur le contexte entourant la pièce : nous avons lu d'autres textes de Peter Handke, visionné des films, discuté. Dans la phase actuelle, nous en sommes encore à être assis·e·s autour d'une table et à lire intensément la pièce, à en parler. J'essaie d'expliquer le concept de la mise en scène de façon à ce qu'il suscite un déclic chez les acteur·trice·s : qu'il les inspire, qu'il dirige leur imagination dans la direction où nous souhaitons aller, en racontant.

1 Peter Handke, *Zdeněk Adamec. Eine Szene*, Berlin: Suhrkamp, 2020.

AK : Cela veut dire que vous avez déjà élaboré le concept et subdivisé le texte en tenant compte de plusieurs voix ? Peter Handke ne l'attribue pas à des personnages définis.

JW : Le concept et, avec lui, le décor et la répartition des rôles ont été définis au début de l'année déjà, lors de discussions avec le dramaturge Bernd Isele, du Deutsches Theater, avec le scénographe Jens Kilian et le dramaturge Tilman Raabke, avec qui j'avais déjà travaillé au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg et aux Kammerspiele de Munich. Dans un premier temps, nous avons abordé des questions sur le texte et sur le théâtre. De quoi aurait besoin la pièce, pour devenir une mise en scène ? Le texte de Peter Handke ne prévoit aucun personnage pour les phrases de dialogue. Cela pose une question fondamentale : qui sont les personnes qui parlent ? Que sont ces phrases ? Est-ce qu'elles proviennent de l'intérieur des personnages, est-ce qu'elles sont prononcées en adéquation avec leur identité ? Ou bien est-ce que ce qu'un personnage dit n'est qu'une chose lue, une chose simplement recherchée à l'extérieur ? Peter Handke joue aussi avec cela. Que signifient les ambivalences et les contradictions dans le texte, que signifient-elles pour les personnages qui parlent ? Il s'agit de rendre tangible ce que la littérature est, en premier lieu : un pur langage. Mais aussi davantage : c'est « s'approcher d'un objet par la langue », « s'approcher du monde » ; en même temps c'est également « remettre ce rapprochement immédiatement en question » – comme le montre l'œuvre de Handke. Tilman Raabke et moi avons élaboré une version pour la scène. Nous avons réparti le texte entre sept personnages, ayant toujours en tête les acteur·trice·s de Berlin. La langue aurait perdu de sa force si nous l'avions répartie sur un plus grand nombre de voix. Avec le nombre choisi d'interlocuteur·trice·s, des personnages et des histoires sont nés, que l'on pourrait interpréter dans le texte ou à partir de celui-ci.

AK : Le confinement décidé pour lutter contre la pandémie de coronavirus est arrivé au milieu de ce travail de conception...

JW : A ce moment-là, je me suis demandé si le concept restait cohérent. Est-ce qu'il fonctionnerait encore, si la production – pour autant qu'elle voie vraiment le jour – n'était

présentée qu'en octobre ? A mon sens, c'était le cas, surtout en raison du protagoniste. Dans la pièce de Peter Handke, Zdeněk Adamec n'apparaît pas lui-même, il n'est pas un personnage agissant. On parle de lui. La discussion porte sur sa mort, qui est un suicide, une auto-immolation. Mais au-delà, le texte pose aussi la question du sens de sa mort aux personnes qui en parlent. Or nous écoutons ces réflexions aujourd'hui, à une époque où nous avons soudainement pris conscience de notre finitude : il s'agit de notre mortalité, dont nous refoisons si volontiers la pensée en préférant parler d'optimisation de nous-même, de ce que nous faisons pour nous maintenir en forme le plus longtemps possible. Mais, tout le monde le sait bien, personne n'a encore réussi à échapper à la mort. Au printemps, cela m'a à nouveau préoccupé, d'une façon différente : comment devons-nous lancer de nouvelles réflexions sur le thème de la mort et sur celui de la consolation. J'ai pensé que s'intéresser aux autres, paradoxalement, veut dire rester à distance, par respect pour eux. Que, par exemple, les grands-parents ne peuvent pas voir leurs petits-enfants. Que des êtres humains, aussi, lorsqu'ils meurent, meurent sans consolation, seuls et peut-être soignés par des robots. Il y a cent ans encore, il allait de soi de mourir dans le cercle familial et peut-être aussi avec le réconfort de la religion. La mise à l'écart de la mort pose aussi la question de la vie, des possibilités de la vie et de la qualité de la vie. Des questions sur le sens de la vie, sur le sens de la mort et sur la signification de la mort.

AK : Dans tout cela, quelle position occupe Zdeněk Adamec, l'étudiant qui s'est suicidé en s'immolant par le feu au centre-ville de Prague en 2003, désespéré par la corruption dans le monde ?

JW : Il est le centre invisible. Apparaissant comme incompréhensible, son suicide montre l'inquiétude saisissant le monde, une inquiétude qui pousse les personnages à adopter une certaine attitude. Chez nous, la situation de base est différente de ce que Handke décrit dans une didascalie impressionniste : « une scène spacieuse [...] avec des gens qui finissent leur journée de travail »². Cette indication ne nous a pas suffi : elle offrait trop peu de raisons pour que les

2 Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, op. cit., p. 7. [Traduction de la citation : Ariane Gigon].

personnages commencent à parler. Chez Handke, la discussion démarre, tout simplement. Il l'a expliqué dans le programme lors de la création à Salzbourg³ : il y relate comment, dans un bar de Dubrovnik, le silence s'est soudainement abattu sur l'assistance et comment, tout à coup, une conversation inattendue en est née. C'est un beau moment, mais il ne nous paraît pas suffisant pour aborder le thème de la pièce. Il n'y a pas assez de résistance, pas assez d'urgence, pas de raison existentielle pour parler de la mort. Nous devions la chercher, cette raison. Nous l'avons trouvée en imaginant une situation initiale qui lie, d'une certaine manière, les personnages entre eux. Cela se passe dans un lieu inconnu pour les personnages, les membres d'un orchestre, vraisemblablement en Tchéquie, quelque part dans le réfectoire d'un monastère – mentionné par Handke – abritant, étrangement, un jukebox doté de propriétés effrayantes qui irritent les musicien·ne·s. Dans le même temps, l'espace, qui s'ouvre lentement, comme par magie, renforce peu à peu leur incertitude.

AK : « Nos noms sur scène ? – Ce sont nos vrais noms, à nous, les interprètes »⁴, écrit Peter Handke dans ses indications pour la mise en scène.

JW : Ce n'est pas le cas chez nous. Cela ne m'intéresse pas de voir les acteur·trice·s jouer leur propre personne sur scène. Ce que j'aime au théâtre, c'est la transformation. Et que l'on puisse représenter le monde par le jeu.

AK : Cela doit toujours se passer dans un endroit que la fiction sépare du réel ?

JW : Toujours à un endroit qui raconte quelque chose sur notre monde. La fiction nous dit quelque chose en nous tendant, grâce à l'art, un miroir du monde. Les acteur·trice·s et les chanteur·euse·s vivent de ce qu'ils se plongent dans une personne totalement différente, en la remplissant avec le matériel de leur propre expérience, pour façonner un personnage, dans le sens de la *Méthode* de Lee Strasberg et des techniques comme celles du *Sense Memory* et de l'*Emotional*

3 La création de *Zdeněk Adamec* a eu lieu le 2 août 2020 dans le cadre du centenaire du Festival de Salzbourg mise en scène par Frederike Heller.

4 Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, op.cit., p.8. [Traduction de la citation : Ariane Gigon].

*Memory*⁵. Mais, c'est toujours pour représenter une autre personne. A l'opéra, cela va de soi, du seul fait que, dans la vie quotidienne, on ne chante pas d'arias. Mais aussi parce que les chanteur·euse·s doivent remplir une composition déjà disponible avec leur instrument, la voix, et non pas avec leur sensibilité personnelle. Il s'agit d'interpréter quelque chose qui est déjà composé. C'est aussi ainsi que je lis toute œuvre dramatique.

AK : Est-ce que cela signifie qu'un texte est quelque chose de fixe ?

JW : Le texte est une donnée fixe. Il est littérature, écriture. Mais au-delà, le texte lui-même ne définit pas, seul, les personnages. Le langage non-verbal est au moins aussi décisif.

AK : Vous avez la réputation d'un metteur en scène qui change à peine la forme du texte.

JW : Ce n'est pas exact. Pour la mise en scène des pièces d'Elfriede Jelinek, nous avons beaucoup retranché et transformé, et cela a aussi été le cas avec le texte de Peter Handke. Il arrive que nous complétions un texte avec un autre, qui n'a rien à voir, comme des passages du film *Le mépris* de Jean-Luc Godard, réalisé en 1963, que nous avons ajouté au texte de la pièce *La fête de l'agneau* de Leonora Carrington, pour notre mise en scène aux Kammerspiele de Munich en 2003. Cela arrive donc – mais je ne suis pas un auteur. J'ai le plus grand respect pour les mots écrits par quelqu'un d'autre, des mots que j'aimerais faire résonner. Je commence par écouter attentivement le texte ou, à l'opéra, la partition. Et j'essaye ensuite de les faire résonner sur scène d'une manière pertinente pour moi et pour notre époque. C'est dans ce but que nous élaborons un concept.

AK : Un concept est donc, en fait, un récit ?

JW : On pourrait dire que le concept détermine la manière dont le récit se déroule. En tout cas, cela n'est pas abstrait,

5 Les deux ouvrages suivants proposent une bonne introduction en français sur la *Méthode* : Lee Strasberg, Michèle Garène, *L'Actors Studio et la Méthode*, Paris : InterEditions, 1989 ; Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actors Studio*. Cours recueillis et présentés par H. Hethmon et traduits de l'américain par Dominique Minot, Gallimard, « Pratique du théâtre », 1986.

c'est toujours concret. Le concept peut résulter de plusieurs éléments que je nomme concrétions de nature différente. A cet égard, les espaces scénographiques sont importants. Dans mes mises en scène, ils ne doivent pas être, en soi, réalistes ou même naturalistes, mais toujours contenir une certaine concrétion. Cela se passe de façon idéale lorsque je collabore avec Anna Viebrock, même si elle s'éloigne peut-être, avec moi, du supposé « style Viebrock ». Par exemple, en 1998, lors de notre mise en scène d'*Alcina* de Georg Friedrich Händel à Stuttgart, elle a montré l'érotisme de la magicienne séductrice en l'habillant d'élégantes robes de haute couture.

AK : Consacrez-vous toujours beaucoup de temps à l'élaboration du concept de mise en scène avec les dramaturges et les responsables des costumes et du décor ?

JW : Oui, c'est important. Lorsque nous commençons à réfléchir à une pièce, nous lisons d'abord le texte, écoutons la partition musicale, lisons le livret, complétons avec d'autres textes, écoutons d'autres œuvres, nous nous penchons sur des matériaux proches : toujours ensemble. C'est un dialogue ouvert, fluide, se déroulant sur plusieurs week-ends de travail, ou lors de retraites. L'été dernier, par exemple, nous avons passé trois jours chez Anna Viebrock, dans la région de l'Eifel, pour notre mise en scène, à Vienne, de l'opéra *Das verratene Meer* de Hans Werner Henze. Il est pour moi indispensable, et très beau, de passer du temps ensemble au lieu de communiquer d'une façon « efficace » par le biais d'une vidéo-conférence. C'est un cadeau pour le travail créatif et artistique. Il faut des moments où l'on peut dire : « Nous sommes arrivés à un point où nous ne savons plus comment continuer, allons boire un café ou cuisinons quelque chose de bon. » Le processus créatif se poursuit, en tant que dialogue mené sur tous les plans, pas seulement intellectuel, mais aussi sensuel, lors d'un repas ou autour d'un verre, et dans la perception d'un environnement. Tout cela fait aussi partie du processus. Nous empruntons des méandres et explorons de nouvelles régions.

AK : S'agit-il aussi de franchir des frontières ?

JW : Nous nous surprenons et nous nous stimulons mutuellement. C'est l'une des raisons pour lesquelles je collabore

étroitement, à l'opéra, avec Sergio Morabito. Cela s'est passé très simplement, au début, mais nous avons remarqué que de nouvelles voies s'ouvraient lorsque nous pouvions baisser notre garde, en toute confiance. Le processus est parfois difficile – l'autre pique directement nos points sensibles. On crie parfois, lorsque l'on sent qu'une de nos idées n'est quand même pas très solide et qu'il faut l'abandonner pour demeurer dans le concept élaboré en commun. Un processus qui guérit de son propre narcissisme !

AK : Lorsque l'on travaille ensemble depuis longtemps, le danger n'est-il pas que l'on se connaît trop bien et que l'on finit par s'esquiver ? Comment l'empêcher ?

JW : Oui, c'est une bonne question. Comment l'empêcher ? Peut-être en prenant conscience qu'il ne faut justement pas s'esquiver. En se rappelant que, au fil des années, se faire régulièrement surprendre par l'autre a aussi été une source de plaisir. Je le dis d'une façon assez générale, mais je pourrais vous le démontrer avec beaucoup d'exemples, qui ne me viennent toutefois pas à l'esprit, en ce moment.

AK : Vous en retrouverez certainement un !

JW : Voilà ce qui s'est passé lors de notre mise en scène de la pièce *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer au Grand Théâtre de Genève, en février 2020 : Anna Viebrock est une cinéphile avertie et s'inspire toujours de films qu'elle a en mémoire. Cela se produit d'une façon très associative. Soudain, une image ou une scène vue dans un film lui vient à l'esprit. Dans ce cas-là, il s'agissait d'*Intolérance*, un film réalisé en 1916 par D.W. Griffith. Ces suggestions d'Anna ont sans aucun doute enrichi tant le contenu que la forme de notre concept. Il faut accepter ce type d'associations. L'expérience montre que c'est justement grâce à de telles idées, grâce à ce savoir né par association que de nouvelles pensées peuvent survenir.

AK : Comme la pensée qui imprègne fortement votre mise en scène genevoise, selon laquelle le grand opéra romantique est comparable avec des péplums hollywoodiens ?

JW : Cette pièce est absolument folle. On pense toujours que l'opéra de Meyerbeer est une œuvre documentaire sur le massacre des protestant-e-s lors de la nuit de la Saint-Barthélémy en 1572. Mais, excepté la reine Marguerite, qui a vraiment existé, tous les personnages sont fictifs ! Je trouve que c'est un mélange de *Game of Thrones* et de *House of Cards*. Tout semble très « réel », mais les choses ne se sont pas passées ainsi.

AK : Révéler une vérité inconsciente grâce au savoir associatif, c'est, fondamentalement, la méthode de la psychanalyse. Est-ce que cette manière de penser est déterminante, lorsque vous abordez un texte ?

JW : Je ne dirais pas ça. La pensée associative est un aspect, le travail de recherche dramaturgique à large visée en est un autre. Mes propres impulsions sont certes, effectivement, de nature principalement psychologique. Mais, la plupart du temps, Sergio Morabito propose des textes permettant d'aller plus loin ou dans une autre direction, des textes qui déclenchent quelque chose de tout à fait nouveau, en regard avec une œuvre.

AK : Et votre tâche, en tant que metteur en scène, consiste alors à transformer ces associations et ces liens transversaux en un récit ?

JW : Ma tâche en tant que metteur en scène est purement technique. Il s'agit de transmettre le concept qui a été développé de façon à ce qu'il déclenche quelque chose dans l'imagination de jeu des interprètes, afin qu'ils puissent poursuivre la réflexion et être eux-mêmes inventifs. J'essaie de créer un espace, respectivement une atmosphère de travail, où cela est possible. C'est une de mes grandes ambitions. Les personnes avec qui je travaille sont des artistes, pas des receveur-euse-s d'ordres. Je ne veux pas imposer seulement mes idées. Certes, ce que j'apporte est plus qu'une proposition. Je dois toujours me préparer en amont. L'élaboration du concept scénographique a lieu des mois à l'avance, et ainsi de suite, mais je veux amener mes acteur-trice-s à un point à partir duquel ils peuvent continuer à élaborer eux-mêmes le récit.

AK : Concrètement, comment cela se passe-t-il ?

JW : Nous commençons par nous asseoir tous et toutes autour d'une table et échangeons nos idées. Ce dialogue se poursuit chaque jour, pour chaque scène, pendant une demi-heure ou une heure. Nous décrivons simplement quels espaces intérieurs ou extérieurs pourraient s'ouvrir pour une situation spécifique, ou pour tel personnage. A chaque fois ou presque, j'expérimente que les chanteur·euse·s vont ainsi plus loin que ce que j'aurais pu atteindre seul. De cette manière, un tout organique voit le jour dans le meilleur des cas. C'est ce à quoi j'aspire.

AK : Et dans l'interprétation des acteur·trice·s ?

JW : Je procède de manière semblable. La différence réside dans le fait que, en tant que metteur en scène, je suis aussi, pour ainsi dire, « compositeur ». Je n'ai pas de partition déjà composée : une mise en scène de la même pièce de Peter Handke peut durer trois heures et une autre nonante minutes. Dans le théâtre de parole également, j'essaie de décrire et de transmettre des situations aux interprètes, afin que, même sans structure musicale, la composition de la mise en scène puisse naître dans la plus grande liberté possible.

AK : Vos mises en scènes se distinguent aussi par une individualisation narrative, jusque dans les plus petits rôles, par exemple dans le chœur.

JW : Cela ne se passe pas de la même manière pour chaque production. Mais je peux vous raconter une anecdote à ce sujet : lors de la répétition générale piano pour *La sonnambula* de Vincenzo Bellini, montée en janvier 2012 à Stuttgart, certaines chanteuses et chanteurs du chœur de l'Opéra, qui répétaient pour la première fois en costume et avec masque, ne se sont pas reconnu·e·s, car les personnages étaient façonnés de façon très individuelle. Cela avait libéré une énergie créative insoupçonnée : les interprètes s'étaient ménagé une liberté scénique extrêmement riche, mais toujours dans le style et au service de la mise en scène.

AK : Comment insérer cette manière de travailler, basée sur des structures et une créativité collec-

tives, dans une gestion de théâtre institutionnel toujours fortement hiérarchique ?

JW : La gestion des théâtres est effectivement structurée de manière hiérarchique. Je suppose que c'est inévitable. De nombreuses décisions, y compris celles qui déplaisent, doivent être prises. Les hiérarchies ne sont pas mauvaises en soi. C'est la manière de travailler dans une telle structure qui détermine le style de hiérarchie. Je ne peux parler que pour moi : enfant déjà, je n'ai jamais bien réagi à la pression. Elle me faisait échouer. C'est pourquoi j'essaye de créer une atmosphère avec le moins de pression possible. J'en ai le pouvoir, en tant que metteur en scène de théâtre ou directeur d'opéra. Quelles en sont les conditions ? C'est ce que j'ai déjà dit sur ma - sur notre - méthode, sur la manière de s'approcher d'un sujet et sur les partenariats à long terme avec des artistes marquant mon travail : bientôt quarante ans avec Anna Viebrock, presque trente avec Sergio Morabito. Dans les premières productions, nous avons encore distingué entre « mise en scène Wieler » et « dramaturgie Morabito ». Nous avons toutefois vite compris que ce n'était pas correct, que cela ne correspondait pas à notre manière de travailler. Notre dialogue est tellement intensif que je ne peux pas être le seul à revendiquer le « crédit » pour la mise en scène. Même si chacun d'entre nous, sur le plan purement technique, a appris son propre métier. Mais, pour revenir à la question de la hiérarchie : je crois qu'il y a une grande différence entre être autoritaire et avoir de l'autorité. On devrait avoir de l'autorité sans devoir être autoritaire. En ce qui me concerne, en tout cas, personne ne me croirait si je commençais à crier sur mon entourage. Il est essentiel, et je l'ai appris de gens de théâtre importants pour ma carrière comme Frank Baumbauer ou Klaus Zehelein, de rassembler des artistes capables d'en faire plus que moi dans leur domaine et de les laisser faire. Ainsi, en répétition, je peux aussi dire, sans que mon autorité ne soit remise en question : « Je ne sais pas. Faisons une pause, ou reprenons demain, la nuit porte conseil ». Voilà un point essentiel : que tous les artistes impliqués dans une production aient une voix et que moi, en tant que metteur en scène ou directeur, ne sois pas le seule porte-parole. Pour qu'un cosmos artistique voie le jour, dans lequel l'inspiration est mutuelle.

Andreas Klaeui

Un cosmo artistico alimentato dall'ispirazione reciproca

Incontro con Jossi Wieler

«Del teatro amo la metamorfosi.» Nella presente intervista, svoltasi il 4 settembre 2020 al Deutsches Theater di Berlino, Jossi Wieler parla del suo lavoro, di aderenza alla realtà e finzione, di narrazioni sceniche e come nascono da un processo di creazione artistica collettiva, e di un'ultima incertezza che deve rimanere.

Andreas Klaeui: Jossi Wieler, ci incontriamo proprio accanto alla sala prove in cui sta prendendo forma la Sua messinscena della nuova pièce di Peter Handke, *Zdeněk Adamec*¹. Come procedono i lavori?

Jossi Wieler: Stiamo provando solo da cinque giorni. In realtà sarebbero previsti sei attori e attrici, ma in questi primi tempi, a causa di un sospetto di coronavirus, stiamo lavorando con un cast ridotto. Per cominciare ci siamo confrontati con il contesto della pièce: abbiamo letto altri testi di Handke, guardato dei film e discusso. Attualmente siamo ancora seduti attorno a un tavolo e impegnati in una fase d'intensa lettura, ci scambiamo le nostre opinioni e io cerco di trasmettere il concetto registico in modo che faccia scattare qualcosa negli interpreti: che li ispiri e guidi la loro immaginazione nella direzione in cui intendiamo muoverci sul piano narrativo.

1 Peter Handke, *Zdeněk Adamec. Eine Szene*, Berlino: Suhrkamp, 2020.

AK: Ciò significa che aveva già preparato il concetto registico in precedenza e suddiviso il testo in più voci parlanti? Handke non lo attribuisce a personaggi predefiniti.

JW: Il concetto registico – e con esso la scenografia e la distribuzione dei ruoli – è stato elaborato all’inizio dell’anno discutendo con il drammaturgo Bernd Isele del Deutsches Theater di Berlino, lo scenografo Jens Kilian e il drammaturgo Tilman Raabke, con cui avevo già lavorato al Deutsches Schauspielhaus di Amburgo e ai Kammerspiele di Monaco. In un primo tempo ci siamo concentrati su questioni inerenti al testo e al teatro: Cosa occorre affinché la pièce possa trasformarsi in una messinscena vera e propria? Il testo di Handke non prevede nessun personaggio per i vari dialoghi. Ci siamo dunque posti alcune domande fondamentali: Chi sono i parlanti? Che tipo di frasi sono? Sono frasi che un determinato personaggio esprime dal suo profondo, in identità con se stesso? O si tratta di qualcosa di esterno a sé, che ha letto da qualche parte o è frutto di ricerche? Handke gioca anche con questa ambiguità. Come vanno intese le ambivalenze e le contraddizioni nel testo, cosa significano per i parlanti? Si tratta concretamente di trasporre in scena ciò che la letteratura è innanzitutto: puro linguaggio. O meglio: un «accostarsi a un oggetto attraverso il linguaggio», o un «avvicinarsi al mondo»; ma anche – com’è tipico delle opere di Handke – un «mettere al contempo in discussione tale accostamento». In seguito, con Tilman Raabke ho elaborato il copione di scena. Abbiamo assegnato le varie battute del testo a sei personaggi, pensando già alle attrici e attori del Deutsches Theater di Berlino. Le parole avrebbero perso la loro forza se fossero state ripartite fra un numero ancora maggiore di persone. Da queste sei voci parlanti hanno preso vita personaggi e storie che potrebbero essere interpretati nel testo o a partire da esso.

AK: E nel bel mezzo della fase di concezione è sopraggiunto il lockdown a causa della pandemia di coronavirus...

JW: La prima domanda che mi sono posto è stata se il concetto registico fosse ancora adeguato. Funzionerebbe allo stesso modo se la produzione – a patto che possa essere

realizzata – debuttasse in scena solo in ottobre? Poi ho pensato che fosse adatto proprio grazie al personaggio che dà il titolo alla pièce. Nel testo di Handke, Zdeněk Adamec non è coinvolto direttamente nell'azione scenica. Si parla solo di lui. La discussione verte sulla sua morte – un suicidio, un'autoimmolazione. Ma al di là di ciò emergono anche le domande esistenziali che la sua morte suscita in coloro che ne parlano. E siamo confrontati con queste riflessioni in un momento storico in cui ognuno di noi è di nuovo maggiormente consapevole della futilità della propria esistenza, della mortalità che si tenta in tutti i modi di reprimere, preferendo parlare di perfezionamento di sé e di come rimanere in forma il più a lungo possibile. Eppure, come sappiamo, nessuno è mai riuscito a sfuggire alla morte. In primavera ho meditato parecchio sul fatto che siamo costretti ad affrontare in modo nuovo il tema della morte e della consolazione. Paradossalmente, in questo momento possiamo dimostrare affetto solo rimanendo a distanza. I nonni, ad esempio, non possono incontrare i propri nipoti. Oppure molte persone muoiono in totale isolamento, senza alcun conforto, magari lasciati alle sole cure di robot. Cent'anni orsono, nella nostra società era normale morire attornati dai propri cari e forse anche con la consolazione di un religioso. Questa esternalizzazione della morte ci invita anche a porci domande sulla vita, sulle possibilità e sulla qualità della vita. Domande sul senso della vita, sul senso del morire e della morte.

AK: Qual è in tutto ciò il ruolo di Zdeněk Adamec, lo studente che nel 2003 si è dato fuoco in Piazza Venceslao a Praga per disperazione di fronte allo stato corrotto del mondo?

JW: È il perno invisibile attorno a cui tutto ruota. Il suo suicidio, apparentemente incomprensibile, rappresenta l'inquietudine che affligge il mondo e che spinge i personaggi a prendere una posizione. Nella nostra messinscena la situazione di base è diversa da quella che Handke, nella sua nota di regia impressionistica, descrive come una «scena spaziosa [...] con persone che si incontrano dopo il lavoro»². Questa indicazione non ci bastava, non offriva una motivazione sufficiente per iniziare a parlare. Nel testo di Handke,

2 Cfr. Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, op. cit., p. 7. [Traduzione della citazione di Paola Gilardi].

la conversazione prende avvio in modo spontaneo. Nel programma di sala della prima mondiale, che ha avuto luogo in agosto a Salisburgo³, l'autore racconta un episodio simile al quale aveva assistito in un bar di Dubrovnik: come all'improvviso è calato il silenzio e dal silenzio è nata una conversazione inattesa. È un bell'aneddoto, ma non ci è sembrato sufficiente per affrontare il tema della pièce. Non c'è abbastanza resistenza, manca urgenza, non offre nessuna ragione esistenziale per parlare della morte. Abbiamo quindi dovuto cercare una ragione plausibile e ci siamo immaginati una situazione in cui i personaggi abbiano un certo legame tra loro. Sono musiciste e musicisti d'orchestra arenati in un posto a loro estraneo, forse da qualche parte nella Repubblica Ceca, nel refettorio di un monastero – menzionato da Handke stesso – dove, stranamente, c'è anche uno spettrale jukebox animato di vita propria che li irrita, e anche lo spazio chiuso in cui si trovano li destabilizza sempre più con il suo lento aprirsi come per magia.

AK: «I nostri nomi di scena? – Sono i veri nomi di noi attori»⁴, scrive Handke nelle note di regia.

JW: Nella nostra versione non è così. Non m'interessa che le attrici e gli attori interpretino se stessi sul palco. Quello che amo del teatro è la metamorfosi, il gioco. E il fatto di rappresentare il mondo attraverso il gioco della recitazione.

AK: Ma sempre in un luogo che la finzione separa dal mondo?

JW: Sempre in un luogo che parla del nostro mondo. La finzione racconta il nostro mondo mostrandoci, tramite l'arte, un'immagine speculare di esso. Per attrici, attori e cantanti è essenziale creare personaggi completamente diversi da loro stessi. Gli danno forma anche grazie a materiale della propria esperienza personale, nel senso del *Metodo* di Lee Strasberg e delle sue tecniche di recitazione, fra cui la *Memoria dei Sensi* e la *Memoria Emotiva*⁵. Ma si tratta pur

³ La prima mondiale di *Zdeněk Adamec* ha avuto luogo il 2 agosto 2020 nell'ambito del centenario del Festival di Salisburgo per la regia di Frederike Heller.

⁴ Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, op. cit., p. 8. [Traduzione della citazione di Paola Gilardi].

⁵ Per un'introduzione in italiano si rimanda ad esempio a: Lee Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del metodo*, traduzione di C. Ranchetti, Milano:

sempre d'immedesimarsi in un'altra persona. Nell'opera lirica ciò risulta più evidente, perché non si cantano arie nella vita quotidiana. Ma anche perché le cantanti e i cantanti devono dare vita a una composizione musicale prefissata attraverso il loro strumento, la voce, e non in base al loro stato d'animo del momento. Si tratta d'interpretare una partitura. Personalmente leggo in questo modo anche i drammi in prosa.

AK: Significa che anche un testo è qualcosa di fisso?

JW: Il testo è una forma fissa. È letteratura, scrittura. I personaggi di una pièce non vengono però delineati solo in base al testo, il loro linguaggio non verbale è altrettanto importante.

AK: È considerato un regista che difficilmente cambia la forma del testo.

JW: Non è proprio così. Nelle messinscena delle pièces di Elfriede Jelinek, ad esempio, abbiamo tagliato e spostato varie parti, e abbiamo fatto la stessa cosa anche con il testo di Peter Handke. In alcuni casi abbiamo aggiunto un testo estraneo, per esempio abbiamo inserito alcune frasi del film *Il disprezzo* di Jean-Luc Godard, del 1963, nella nostra messinscena di *Das Fest des Lamms* di Leonora Carrington che ha debuttato ai Kammerspiele di Monaco nel 2003.

Può succedere anche questo, ma io non sono un autore. Ho il massimo rispetto per quanto una persona ha scritto e a cui intendo dare vita in scena. Innanzitutto, m'immergo in un testo teatrale o, nel caso dell'opera lirica, ascolto con attenzione una partitura. In seguito, tento di fare risuonare l'opera letteraria o musicale prescelta in maniera tale che abbia una rilevanza per me e per il nostro tempo. A tale scopo elaboro un concetto registico.

AK: Un concetto è in realtà una narrazione?

JW: Si potrebbe dire che il concetto determina il modo di narrare. In ogni caso non è nulla di astratto, è sempre qualcosa di concreto. Può essere composto da varie concrezioni. Anche gli spazi scenografici sono importanti; nelle mie

Ubulibri, 1990; Lee Strasberg, *Lezioni all'Actors Studio*, traduzione e volume a cura di Robert H. Hetmon, Roma: Dino Audino editore, 2002.

produzioni teatrali non devono essere realistici o addirittura naturalistici ma devono sempre mantenere un certo grado di concretezza. In questo senso la collaborazione con Anna Viebrock è ideale, anche se forse a volte nel processo creativo ci allontaniamo dal presunto «stile Viebrock». Per esempio, nell'*Alcina* di Georg Friedrich Händel che abbiamo portato in scena a Stoccarda nel 1998, Anna ha evidenziato l'erotismo della seducente maga creando per lei vari capi di alta moda.

AK: Richiede molto tempo elaborare un concetto registico in collaborazione con drammaturghi, scenografe e costumisti?

JW: È un aspetto essenziale. Quando iniziamo a riflettere a una nuova produzione, leggiamo la pièce, oppure ascoltiamo la musica e leggiamo il libretto, prendiamo in considerazione altri testi, ascoltiamo altre opere, ci confrontiamo con materiale correlato: sempre in gruppo. Si tratta di un dialogo aperto e fluido, sviluppato durante diversi fine settimana trascorsi insieme o nell'ambito di veri e propri ritiri. Quest'estate, ad esempio, abbiamo passato tre giorni a casa di Anna Viebrock nella regione dell'Eifel per riflettere sulla messinscena di *Das verratene Meer*⁶ di Hans Werner Henze, a cui stiamo lavorando per l'Opera di Stato di Vienna. È un piacere e per me indispensabile prendersi questo tempo e non solo comunicare in modo «efficace» tramite una videoconferenza. Questa roba è un veleno per qualsiasi tipo di lavoro creativo e artistico. C'è bisogno di momenti in cui ammettiamo: «Non sappiamo come andare avanti, prendiamoci un caffè o prepariamo qualcosa di buono da mangiare.» Il processo creativo prosegue in un dialogo a più livelli, non solo sul piano intellettuale, ma anche sensoriale, gustando insieme cibi e bevande e osservando l'ambiente che ci circonda. È un aspetto imprescindibile: divagare e addentrarsi in nuove regioni.

AK: E si oltrepassano anche dei confini?

JW: Ci sorprendiamo e stimoliamo continuamente a vicenda. Questa è una delle ragioni per le quali, in ambito ope-

⁶ Il debutto ha avuto luogo in diretta streaming il 14 dicembre 2020 presso l'Opera di Stato di Vienna (ndr.).

ristico, collaboro in modo così stretto con Sergio Morabito. All'inizio succedeva e basta, ma ora ci rendiamo conto che si aprono nuove piste soprattutto quando – nella massima fiducia reciproca – riusciamo ad abbassare la guardia. A volte è difficile, l'altro colpisce direttamente nei punti dolenti. Può capitare di gridare di dolore quando s'intuisce che la propria idea potrebbe effettivamente non avere consistenza e si è costretti ad abbandonarla, lasciando spazio a un concetto elaborato in comune. È un toccasana anche per il proprio narcisismo!

AK: Specialmente in collaborazioni artistiche di lunga data, non si corre il pericolo di conoscersi troppo bene e riuscire a schivarsi? Com'è possibile impedirlo?

JW: È una domanda pertinente. Come si può evitarlo? Forse sviluppando la consapevolezza che non è necessario schivarsi, poiché nel corso degli anni si è certamente provato anche il piacere di lasciarsi sorprendere a più riprese dagli altri complici. Forse detto così è un po' generico, ma potrei dimostrarlo con molti esempi. Però sui due piedi non me ne viene in mente neanche uno.

AK: Almeno uno Le verrà di certo in mente!

JW: Per *Les Huguenots* di Giacomo Meyerbeer che abbiamo portato in scena al Grand Théâtre de Genève nel febbraio del 2020 è andata ad esempio così: Anna Viebrock ha una vasta conoscenza cinematografica, da cui trae spesso ispirazione, perlopiù in maniera associativa. All'improvviso le viene in mente un'immagine o la scena di un film. In questo caso si trattava di *Intolerance* di D.W. Griffith del 1916. Avere incluso nella riflessione questo film è stato un arricchimento per il nostro concetto registico, sia sul piano del contenuto che su quello estetico. Bisogna dare spazio a questo tipo di libere associazioni, perché l'esperienza dimostra che è proprio da questo sapere associativo che può nascere una nuova idea.

AK: Ad esempio l'idea che ha influenzato in modo decisivo la vostra messinscena ginevrina di *Les Huguenots*, e cioè di paragonare il *grand opéra* romantico agli opulenti film storici degli anni d'oro di Hollywood?

JW: È una storia assolutamente folle. Si pensa sempre che l'opera di Meyerbeer sia un documentario storico sul massacro dei protestanti francesi perpetrato a Parigi nella notte di San Bartolomeo del 1572, ma a parte la regina Margherita, che è esistita davvero, tutti gli altri personaggi sono inventati! Secondo me è piuttosto un incrocio tra *Game of Thrones* e *House of Cards*. Sembra tutto «reale», ma i fatti non si sono svolti così.

AK: Riportare alla luce una verità inconscia tramite il sapere associativo è essenzialmente il metodo a cui ricorre la psicanalisi. Questo modo di pensare rappresenta per lei una chiave d'accesso imprescindibile quando affronta un nuovo testo?

JW: Non necessariamente. Da un lato c'è l'approccio associativo, dall'altro un ampio lavoro di ricerca sul piano drammaturgico. Le mie idee sono in effetti in prevalenza di carattere psicologico. Sergio Morabito però, di solito, propone dei testi di approfondimento o addirittura diametralmente opposti che innescano un modo completamente nuovo d'interpretare una determinata opera.

AK: E il Suo compito in qualità di regista consiste nel riunire tutte queste associazioni e connessioni trasversali per trasformarle in una narrazione coerente?

JW: Il mio compito di regista è puramente tecnico. Si tratta di trasmettere il concetto elaborato in modo tale da stimolare l'immaginazione degli interpreti, allo scopo di portarli ad approfondire la riflessione e ad essere a loro volta inventivi. Cerco di creare uno spazio o ambiente di lavoro in cui ciò sia possibile. È un aspetto essenziale per me. Ho a che fare con artiste e artisti, non con delle pedine che eseguono i miei ordini. Non intendo realizzare unicamente le mie idee. Il mio apporto è ovviamente più di una proposta - devo infatti prepararmi in precedenza, la progettazione scenografica si effettua con mesi di anticipo e così via - ma voglio portare i miei interpreti a un punto in cui siano in grado di proseguire da soli lo sviluppo della narrazione.

AK: Come procede concretamente?

JW: Nella fase iniziale sediamo tutti attorno a un tavolo per uno scambio d'idee. Ogni giorno e per ogni scena, a più riprese, per mezz'ora o un'ora. Descriviamo semplicemente quali spazi interiori o esteriori potrebbero aprirsi in relazione a una determinata situazione o a un personaggio. E ogni volta sperimento che l'inventiva dei cantanti supera di gran lunga ciò che io, come regista, sarei mai riuscito a immaginare. Nella migliore delle ipotesi ne deriva un tutto organico. È la mia aspirazione.

AK: E nel teatro di prosa?

JW: La procedura è simile, ma la differenza consiste nel fatto che io stesso, in quanto regista, sono in un certo senso il «compositore». Non c'è una partitura fissa: la stessa pièce di Handke può durare tre ore in una messinscena e solo novanta minuti in un'altra. Anche nel teatro di parola, in assenza di una struttura musicale prestabilita, cerco di descrivere e trasmettere situazioni in modo che la composizione della messinscena possa prendere forma nella massima libertà possibile.

AK: Un tratto distintivo delle Sue messinscene è anche un'individualizzazione narrativa perfino nei ruoli minori, ad esempio nel coro.

JW: Ciò non avviene in modo così differenziato per ogni spettacolo. Ma posso raccontarle un aneddoto: Nella *Sonnambula* di Vincenzo Bellini, che abbiamo portato in scena a Stoccarda nel gennaio 2012, le coriste e i coristi dell'Opera di Stato non erano in grado di riconoscersi gli uni gli altri durante l'antepiano – cioè la prima prova in costume e trucco accompagnata dal pianoforte – perché ogni personaggio era stato delineato in modo totalmente individuale. Questo fatto ha liberato in tutti loro un'incredibile energia creativa: nella loro interpretazione hanno raggiunto un livello di libertà scenica estremamente alto, ma rimanendo fedeli allo stile della messinscena e in coerenza con il concetto registico.

AK: Com'è possibile conciliare questo modo di lavorare, basato su strutture collettive e sulla

creatività che ne deriva, con un sistema teatrale istituzionale ancora fortemente gerarchico?

JW: Il mondo teatrale è in effetti tuttora strutturato in modo gerarchico. E temo che non sia possibile altrimenti. Alcune decisioni, anche spiacevoli, devono essere prese da una sola persona. La gerarchia in sé non è necessariamente una cosa negativa. Ciò che conta è il modo in cui si collabora in una tale struttura.

Posso parlare solo di me: sin da bambino fallivo sotto pressione. Ecco perché cerco di creare un ambiente di lavoro con meno pressione possibile. In quanto regista, o anche direttore artistico di un teatro d'opera, è di mia competenza. Come si fa? Abbiamo già parlato del mio – o meglio nostro – approccio a una determinata opera, e dei sodalizi di lunga data con le artiste e gli artisti che hanno fornito un apporto determinante al mio lavoro: con Anna Viebrock collaboro ormai da quarant'anni, con Sergio Morabito quasi da trenta. Nelle prime messinscene distingevamo ancora «regia Wieler» e «drammaturgia Morabito». Tuttavia, abbiamo constatato piuttosto in fretta che ciò non corrispondeva al nostro modo di lavorare. Il nostro dialogo è così intenso che non posso rivendicare i meriti della regia solo per me. Anche se dal punto di vista meramente tecnico ognuno di noi ha imparato la propria professione. Ma per tornare alle gerarchie: Penso che ci sia una grande differenza tra essere autoritari e avere autorità. Si dovrebbe avere autorità senza dover essere autoritari. Nel mio caso, perlomeno, è così: non sarei credibile se mi mettessi a sbraitare. Un aspetto decisivo – come ho appreso da persone che hanno avuto un ruolo importante nel mio percorso artistico, come Frank Baumbauer o Klaus Zehelein – è riunire artiste e artisti più competenti di me nel loro ambito specifico, e accettare questo dato di fatto. Ad esempio, ammettendo durante le prove: «Non lo so. Fermiamoci qui per oggi, o dormiamoci sopra», senza che questo metta in discussione la mia autorità.

Per me è essenziale che tutti gli artisti e artiste coinvolti abbiano una voce e che io, come regista o direttore artistico, non sia l'unico portavoce. In modo che possa nascere un cosmo artistico alimentato dall'ispirazione reciproca.



Konzeptionsgespräch zwischen Anna Viebrock, Jossi Wieler und Sergio Morabito für Vincenzo Bellinis *La sonnambula*, Staatsoper Stuttgart, Sommer 2011

Andreas Klaeui

An Artistic Cosmos Prospering from Mutual Inspiration

In Conversation with Jossi Wieler

“What I love about theatre is the transformation that takes place.” Jossi Wieler talks about his work, the worlds of fact and fiction, dramatic narratives and how they are formed by involving his artists in a collective creative process. And about an ultimate uncertainty – that must remain. The conversation took place on 4 September 2020 at the Deutsches Theater Berlin.

Andreas Klaeui: Jossi Wieler, we’re sitting next to the rehearsal stage where you’re preparing your production of Peter Handke’s new play, *Zdeněk Adamec*.¹ How far are you into rehearsals?

Jossi Wieler: We’ve only been rehearsing for five days. There should be six actors in total but, with the coronavirus, our numbers have been cut during these first rehearsals. We started off by looking at the play’s general context: we read other texts that Handke has written, watched films, talked. We’re now in the phase of sitting at the table, reading the play, scrutinising it, sharing ideas – while I try to convey the concept behind the production in such a way that it triggers something in the actors: the idea is to inspire them, and steer their imaginations in the direction we want the narrative to take.

1 Peter Handke, *Zdeněk Adamec. Eine Szene*. Berlin: Suhrkamp 2020.

AK: Does that mean you've prepared your concept in advance and already allocated parts of the script to particular speakers? Handke doesn't assign lines to specific characters.

JW: The concept, including how the set is to look and who plays which roles, was established at the beginning of the year in joint discussion with the dramaturg Bernd Isele from the Deutsches Theater, set designer Jens Kilian and dramaturg Tilman Raabke. I've worked with Tilman before at the Deutsches Schauspielhaus in Hamburg and the Münchner Kammerspiele. We began by thinking about the script and its dramatic interpretation: what does the play need in order to become a theatrical production? Handke's script doesn't specify which characters speak which lines. This raises fundamental questions: Who are the speakers? What kind of lines have we been given? Are they lines that characters utter from within themselves, in intimate identification with themselves? Or is what a character says only something read, something derived from an external source? This is something Handke also plays with. What do the ambivalences and contradictions in the script mean, and what do they mean for the speakers? It's about making tangible what literature essentially is: pure language. But it's also more than that: it's all to do with "using language to access an object", "finding access to the world"; but at the same time also "immediately placing this accessing process into question again" – as we know it from Handke's works. After this, Tilman Raabke and I went on to create a stage version of the piece. We divided the script among six characters, with the Berlin actors already in mind – the language would have lost its meaning if we had distributed it among more parts. This number of speakers enabled us to crystallise certain characters and stories that emerged from our interpretations on and from the script.

AK: And then in the middle of the conceptual work came the coronavirus pandemic and lockdown was imposed...

JW: That's when I wondered whether the concept was still valid. Would it still work the same if the production wasn't staged until October, if at all? Then I decided it would – and all because of the title character. Zdeněk Adamec doesn't

actually appear in Handke's play, not as a character on stage. He's only talked about. There's a conversation about his death, a suicide, where he sets himself on fire. But it goes beyond this and includes the big questions that his death presents to the people who talk about it, existential questions. And this is what we're hearing today at a time in which we've unexpectedly been confronted with our mortality, which we'd rather repress with talk of self-development and staying fit for as long as possible. Nevertheless, as we all know, no-one has yet managed to evade death. This spring I found myself thinking about this in a completely new way: how we have to revise our ideas about death and our thoughts on consolation. I pondered over the current paradox that we can only show affection by keeping a safe distance from one another. That grandparents cannot see their grandchildren, for example. And that when people die, they die without being consoled – alone, perhaps only with nursing robots for company. A hundred years ago, it was a given that people died within the comfort of their family and perhaps with the added solace of a clergyman. This idea of outsourcing death also raises questions about life, about the possibilities that life holds and about the quality of life. Questions about the meaning of life and about the meaning of dying and about the meaning of death.

AK: So, in all this, what position do you give to Zdeněk Adamec, the student who burned himself at Wenceslas Square in Prague in 2003 out of despair over the corrupt state of the world?

JW: He's the invisible fulcrum. His seemingly incomprehensible suicide represents the disquiet descending on the world – and it challenges the figures to take a stance. In our version, the context is different from the way Handke describes it in his impressionistic stage directions for an “extensive scene [...] with people enjoying the end of the working day”.² This specification wasn't enough for us: it offered too little reason for the characters to start talking to each other. In Handke's experience, the talking just happens. He wrote about this in the programme issued for the world

2 Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, op. cit., p. 7. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

premiere at the Salzburg Festival:³ how, once, in a bar in Dubrovnik, the room suddenly became quiet and from the silence an unexpected conversation arose. That must have been a beautiful moment, but it didn't seem like enough for the content of this play. In a situation like that, there's not enough resistance, not enough urgency, no existential reason to talk about death. We had to search for this reason and invented it in a setting in which the characters also have a tangible connection to each other. We made them musicians in an orchestra stranded in a foreign location, possibly in the Czech Republic, somewhere in a monastery refectory – Handke mentioned this – where, strangely enough, there's also a jukebox, which they are disturbed to find has a spooky life of its own – as does the room, whose slow, magical opening triggers an increasing sense of unease in the characters.

AK: In the stage directions Handke writes, “Our role names? – These are the names of us actors”.⁴

JW: We don't work like that. The idea that actors play themselves is of no interest to me. What I love about theatre is the transformation that takes place, the aspect of play. And that the world is depicted through play.

AK: But always in a place that is separated from the world by fiction?

JW: Always in a place that tells us something about our world. Fiction tells us something about our world by mirroring the world to us in the form of art. The actors and singers, too, live from the fact that they play a completely different person – replete with all the material accumulated from personal experience that can be used to create a character, as in Lee Strasberg's *Method Acting* practices and other techniques like *Sense Memory* and *Emotional Memory*.⁵ But – importantly – always to portray another person. In opera, this is a matter of course, simply because we don't sing arias in everyday life. But also because opera singers fill a fixed

³ The world premiere of *Zdeněk Adamec*, directed by Frederike Heller, took place on 2 August 2020 as part of the 100th Salzburg Festival.

⁴ Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, op.cit., S. 8. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

⁵ For more information cf. the website of the Lee Strasberg's Theatre and Film Institute: <https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting/>.

musical composition with their instrument, i. e. their voice – and not with their personal state of mind. It’s all about interpreting something that has been composed. This is also how I read spoken drama.

AK: Does that mean that a script is something fixed in stone?

JW: The script is a fixed template. It’s literature, it’s writing. However, beyond this, the script alone doesn’t define the characters. Just as important is their non-verbal language.

AK: You’re known as a director who seldom changes the form of the script.

JW: That’s not true. In our productions of Elfriede Jelinek’s plays, for example, we left a lot out and changed things around. We’ve done that in places now with Peter Handke, too. There have also been occasions where we’ve added lines from another text to the script: for example, we added sections from Jean-Luc Godard’s 1963 film *Le mépris* to Leonora Carrington’s *The Baa-Lamb’s Holiday* at the Münchner Kammerspielen in 2003. So, this does happen, too – but I’m not an author. I have the greatest respect for what someone has written and what I want to bring to life on stage. First of all, I listen to the script of a play or, in opera, to a score. And I try to bring the written words to life in a way that makes them relevant to me and to the times we live in. This means coming up with a concept.

AK: So, a concept is actually a story?

JW: You could say that the concept determines the narrative form. In any case, it’s nothing abstract: it’s always concrete. It can be patched together from a number of different concrete elements. Also important are the stage sets which don’t necessarily have to be realistic or even naturalistic but, in my productions, always have a certain concreteness to them. In this respect, my collaborations with Anna Viebrock have been ideal, even if this means she sometimes has to stray from her supposed “Viebrock style”. In our 1998 Stuttgart production of Georg Friedrich Handel’s *Alcina*, for example, she depicted the eroticism of this seductive enchantress by swathing her in an array of elegant designer dresses.

AK: So, you spend a lot of time developing the production concept, working closely with the dramaturgs, costume designers and set designers?

JW: That's important. When we start to think a piece through, we read the text, listen to the music, read the libretto, add other lines, listen to other works, study related materials: always in a group. It's an open, fluid conversation that takes place over a number of weekends spent together or in retreats. This summer, for example, in preparation for the upcoming Vienna production of Hans Werner Henze's opera *Das verratene Meer*,⁶ we spent three days at Anna Viebrock's place in the Eifel area. It's essential to take this time and to not rush it through with an "efficient" video conference. Anything like that is toxic for creative, artistic work. You need those moments when you can say: "We're not going to get any further now. Let's go and get a coffee or cook a good meal." The creative process then continues as a dialogue on all levels, not just on the intellectual level but also on a sensory plane – while eating and drinking together and in the perception of our surroundings. This is all part of the process, this roaming and meandering into new territory.

AK: With a bit of boundary-crossing, too?

JW: We surprise one another and stimulate each other, over and over again. This is one of the reasons why I work so closely with Sergio Morabito in opera. At the beginning, our partnership just happened naturally, but we've noticed that new paths open up when – with the utmost mutual trust – we can both let our defences down. That's tough sometimes, especially when the other digs at your most vulnerable spots. And you find yourself yelling when you notice that your own idea isn't going to hold up after all and that, in the interest of coming up with a concept together, you have to let it go. It's good for getting over your own narcissism!

AK: Isn't there also a danger, especially with such long-standing partnerships, that you know each other too well and work round the other? How do you prevent that?

6 The premiere was streamed live on 14 December 2020 by the Vienna State Opera (ed. note).

JW: Yes, that's a good question. What have we done to prevent that from happening? Perhaps by developing a conscious awareness to not avoid one another. Or maybe by finding that after all these years we still enjoy the experience of being surprised by each other, time and time again. This is a bit general as an explanation, but I could illustrate it with many examples – none of which come to mind right now.

AK: You must be able to remember one!

JW: Well, this is what happened during our production of Giacomo Meyerbeer's *Les Huguenots* at the Grand Théâtre de Genève in February 2020: Anna Viebrock knows a lot about film and is always finding inspiration from movies. With her, this happens in a very associative way: suddenly an image or a scene from a film comes to mind. In this case it was *Intolerance* by D. W. Griffith from 1916. We then went on to explore this film – a process which undoubtedly enriched our concept both in terms of content and aesthetics. These are the associations we like to make room for. Experience has shown that it's from ideas such as these – from associative knowledge of this kind – that new ideas can spring.

AK: Was this the notion that was so strongly evident in the Meyerbeer production? The idea that romantic grand opera is like an opulent Hollywood blockbuster movie?

JW: Well, yes, the piece is absolutely mad. People always think that Meyerbeer's opera is a documentary of the 1572 St. Bartholomew's Day massacre of the French Protestants in Paris but, except for Queen Marguerite, who did actually exist, all the characters are fictitious! It feels like a cross between *Game of Thrones* and *House of Cards*. It appears to be so "real", but it didn't happen like that at all.

AK: The idea that associative knowledge brings unconscious truth to the surface is basic practice in psychoanalysis. In your eyes, is this way of thinking a decisive means of accessing a script?

JW: I wouldn't necessarily say that. The associative aspect is one thing, extensive research from a dramaturgical angle is another. Although the ideas that I contribute are mostly

psychological in nature, Sergio Morabito usually finds more expansive or maybe even contradictory texts that trigger something completely new in the way we view the work.

AK: And your job as director is then to assemble all these associations and crosscurrents together into a narrative?

JW: As director, my sole job is the craft of communicating our concept to the performers in such a way that it sparks something in their imagination, so that they can go on to develop their own thoughts and imaginative powers. I aim to create the space or working atmosphere that makes this possible. This is of great importance to me. These are artists I'm working with, not people who are subject to my orders. Nor do I want to push through my ideas. What I provide is more than just a bare-bones offering – I need to have prepared myself, stage sets have been built and tested months in advance and so on – but I want to guide my performers to a point from which they can go further in developing the narrative for themselves.

AK: How does that work in concrete terms?

JW: First we just sit together and exchange ideas. Every day and with every scene, each time starting from the beginning again, for half an hour or an hour. We simply describe what kind of inner or outer setting might present itself for a situation or a character. And with this method, I actually find that what the singers come up with is much more than what I could ever have thought of as a director alone. In the best case, we create an organic whole. This is what I'm looking for.

AK: And with plays?

JW: I work in a similar way with plays too, but the difference then is that, as director, I'm the "composer", so to speak. There is no pre-composed score: the same Handke play can last three hours in one production, or just ninety minutes in another. With plays, too, I try to describe and communicate situations so that – without the basis of a musical structure – the production's composition can develop with the greatest freedom possible.

AK: What also makes your productions so distinctive is the way you create individual narratives even for the smallest roles – in a choir too, for example.

JW: This individualisation is not the same in each production. But I can relate an anecdote: in our Stuttgart production of Vincenzo Bellini's *La sonnambula*, which premiered in January 2012, the singers of the State Opera Chorus didn't recognise each other at the final piano rehearsal – their first time in costume and mask – because each figure was so individually designed. This anonymity unleashed a creative energy in all of them, an energy we could never have dreamed of: keeping to the style of the performance, they played the scene with a sense of freedom that hugely enriched the production – while staying true to its original intention.

AK: How does a working method like this, one based on collective structures and the creativity this produces, find its place in today's institutionalised theatre business where structures are, by contrast, still so hierarchical?

JW: It's true, the theatre business is hierarchical. I guess there's no other way to do it. Some decisions, including unpleasant ones, have to be made by one person. But hierarchy needn't necessarily be something bad. What matters is how we work together within such a structure. I can speak from my own experience: even as a child I never performed well when under pressure. I would always fail. This is why I try to create an atmosphere which puts people under as little pressure as possible. As a director, or even as the artistic director of an opera house, I hold the reins. What does it take to achieve this kind of atmosphere? We've already talked about my – our – method of approaching material and about the long-standing artistic partnerships that inform my work: in the case of Anna Viebrock, this goes back almost forty years, and with Sergio Morabito, almost thirty. In our first productions, we were still divided into "Wieler does the directing" and "Morabito is the dramaturg". However, we soon realised that this didn't feel right, and didn't reflect our working style. Our dialogue is so intense that I can't lay sole claim to the directing credits attributed to me, even if we did each learn the crafts of our profession the traditional

way. But to get back to hierarchies: I think there's a big difference between being authoritarian and having authority. One should have authority without having to be authoritarian. For me, at least, it's like this: nobody would listen to me if I started yelling at everyone. The key thing is – and I learned this from people in theatre who've been influential on my journey, people like Frank Baumbauer or Klaus Zehelein – is to bring artists together who can do more in their field than I can, and to let that stand as it is. This means I can say at a rehearsal: "I don't know. Let's take a break. Or let's sleep on it," without it calling my authority into question. This is an essential point: that all the artists involved have a voice and that I, as director or artistic director, am not the sole mouthpiece – in order to create a shared artistic cosmos that prospers from mutual inspiration.

Bernd Isele

«Sein Leiden sucht einen Sinn»

Jossi Wieler erzählt mit Peter Handkes
Zdeněk Adamec vom Rätsel Mensch

Résumé
Riassunto
Abstract

139-144



Linn Reusse und Lorena Handschin in Peter Handkes *Zdeněk Adamec*,
Deutsches Theater Berlin, Oktober 2020



Linn Reusse, Lorena Handschin, Marcel Kohler, Felix Goeser, Regine Zimmermann und Bernd Moss in Peter Handkes *Zdeněk Adamec*, Deutsches Theater Berlin, Oktober 2020

Résumé

Le metteur en scène Jossi Wieler a travaillé durant une décennie presque exclusivement pour l'opéra. De ce fait, sa création très attendue et très applaudie de la nouvelle pièce de Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, montée au Deutsches Theater de Berlin en automne 2020, a pris les allures d'un retour au théâtre de prose. La scène : une salle sans fenêtre ornée de représentations de saints. À l'intérieur : six personnes (des musicien-ne-s) qui parlent d'un mort. Mais qui est ce Zdeněk Adamec, qui en 2003, sur la place Venceslas de Prague, s'est transformé en brasier vivant ? Quelques personnages ont enquêté, d'autres préfèrent rester en marge. Ils tournent ainsi autour d'un mystère insoluble qui les trouble et les touche à la fois. La mise en scène de Jossi Wieler raconte – parfois avec humour parfois avec urgence – un homme oublié et un monde dans lequel une vie s'éloigne sans trace.

Riassunto

Per un decennio Jossi Wieler ha lavorato quasi esclusivamente in ambito operistico. La prima tedesca della nuova pièce di Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, che il regista ha realizzato nell'autunno del 2020 al Deutsches Theater di Berlino riscontrando un notevole successo di pubblico e critica, può quindi essere considerata un ritorno al teatro di prosa. La scenografia: una stanza senza finestre con immagini di santi dipinte alle pareti. Al suo interno: sei vivi (tutti musicisti e musiciste) che parlano di un morto. Ma chi è Zdeněk Adamec, il giovane che, nel 2003, si è dato fuoco in Piazza Venceslao a Praga? Alcuni dei personaggi della pièce hanno effettuato delle ricerche, altri mostrano indifferenza. Ruotano attorno a un mistero che rimane irrisolvibile e che, proprio per questo, li destabilizza e li tocca nel profondo. La messinscena di Jossi Wieler narra – con urgenza e una vena d'ironia – di un uomo caduto nell'oblio e di un mondo in cui una vita si disperde nel vento senza lasciare traccia.

Abstract

As Jossi Wieler had been working almost exclusively in opera for nearly ten theatre seasons, it was like a return home when, in the autumn of 2020, he staged his widely acclaimed premiere of Peter Handke's new play *Zdeněk Adamec* at the Deutsches Theater Berlin. The set was a windowless room filled with painted images of saints. Inside were six living people (all musicians) talking about a dead man. But who on earth was this Zdeněk Adamec, the tragic figure who had transformed himself into a burning torch on Prague's Wenceslas Square in 2003? Some stage characters had made a few investigations, others appeared indifferent. Despite their musings, the mystery remains unsolved, a fact that is both unsettling and moving. Jossi Wieler's production tells the story – at times with humour, at times with great urgency – of a forgotten man, and of a world in which a life can fade away without a trace.

Bernd Isele

«Sein Leiden sucht einen Sinn»

Jossi Wieler erzählt mit Peter Handkes
Zdeněk Adamec vom Rätsel Mensch

Fast scheinen sie etwas zu gross für den nicht sehr hohen, fensterlosen Raum. Auch eine kleine Spur zu bunt sind sie dem Maler von einst geraten. Um die Schultern tragen sie farbige Mäntel, in den Händen ihre Attribute, um ihre Köpfe liegen goldene Gloriolen. Gütig lächeln sie herab auf die sechs Frauen und Männer da unten im Raum. Wie sind die eigentlich hier reingeraten? Sind das Musiker*innen? Worauf warten die? «Wir sind hier zum Festfeiern? Was für ein Fest?»¹, fragt einer. Schulterzucken.

In der Tat: ein Fest scheint es hier länger nicht gegeben zu haben. Auch sonst nichts. Der Raum wirkt kalt. War das früher mal eine Kapelle? Das Refektorium eines Konvents? Haben hier Klosterschülerinnen oder Nonnen das Mittagsgebet gesprochen, dann schweigend Wassersuppe gelöffelt, in der frommen Hoffnung darauf, dass das eigene, kleine, graue Leben entgegen allem Anschein in einem grossen Zusammenhang steht, so bunt und gross, ja grösser noch als die monumentalen Malereien ringsum? All diese Frauen, so steht es an den Wänden geschrieben, haben bedeutungsvoll gelebt und sind bedeutungsvoll gestorben. Inzwischen blättert die Farbe. Blättert der Sinn. Eine Jukebox steht irgendwo im Raum. Jemand hat sie hier reingeschoben und abgestellt. Die Figuren an den Wänden sind stumm geworden. Was einmal ein Versprechen war, ist nur noch bemalter Putz. Auf den Holztischen liegt Staub.

1 Peter Handke, *Zdeněk Adamec. Eine Szene*. Berlin: Suhrkamp, 2020, S. 9.

Alle frieren ein wenig, stehen da, in Jacken und Mänteln, ihre Instrumentenkoffer noch in der Hand.

Die Bühne, die Jens Kilian für die Deutsche Erstaufführung von *Zdeněk Adamec* am Deutschen Theater Berlin² entworfen hat, hat mit Peter Handkes Theatertext sehr viel und gleichzeitig wenig zu tun. Der Autor selbst nennt den Schauplatz des Stücks in einer einleitenden Regieanweisung «eine weiträumige Szene»³. «Zeit: jetzt oder sonstwann»⁴. Die Figuren nennt er «Feierabendleute»⁵, später «Spieler»⁶. Handke vermeidet jede Zuweisung und hält die Dinge in der Schwebel. Sein Text ist eine tänzelnde, mäandernde Welterkundung, auch ein starkes, hintergründiges Stück Literatur. Aber eine direkte Einladung zu Dialog und Figur ist er nicht. Dazu macht ihn erst die Welt, die Jossi Wielers Inszenierung über, unter, zwischen die Handkeschen Zeilen legt, so passgenau, als seien die Sätze eigens für diese Welt entstanden.

«Recherchen, du?»

Da ist zum Beispiel der Posaunist (gespielt von Felix Goeser), der gern gefährlich guckt, wenn er von Massakern und abgetrennten Hälsen redet. Als Orchesterkollege weiss er, dass die Hornistin (Linn Reusse) ein wenig schreckhaft ist. Aber ob er tatsächlich Abstinenzler ist, wie er etwas zu laut behauptet? Die Bratschistin (Regine Zimmermann) könnte es wissen. Die weiss sehr viel, und sie erzählt auch gern davon. Nicht immer zur Freude des Klarinettenisten (Marcel Kohler), der dauernd Fotos macht, weil ihm die Zeit schnell lang wird und auch weil Reisen bildet. Die Cellistin (Lorena Handschin) ist zum ersten Mal dabei. Wo eigentlich? Auf einem Gastspiel? Jedenfalls ist sie ein wenig seltsam, denkt sich der Geiger (Bernd Moss) und schaut sich um. Aber auch nicht viel seltsamer als sie alle hier: sechs Menschen mit Marotten und Geheimnissen, sechs Erfindungen, die Peter Handkes Stimmen zu Figuren und seinen Text überhaupt erst zu einem Gespräch werden lassen.

Manchmal ist das sehr lustig; als Musiktheaterregisseur und ehemaliger Opernintendant kennt (und liebt) Jossi

2 Die Premiere fand am 21. Oktober 2020 statt.

3 Peter Handke, *Zdeněk Adamec*, a.a.O., S.7.

4 Ebd.

5 Ebd., S.7.

6 Ebd., S.8.

Wieler das gelegentlich schrullige Biotop, in dem Orchester-
musiker*innen arbeiten. Es sind Superindividualist*innen
mit permanentem Gruppenzwang. Ideales Komödien-
personal. Wenn in ihrer Partitur ein *tacet* steht, sitzen sie
minutenlang still im Graben, bevor dann wie aus dem Nichts
ihr Solo beginnt. Genauso ist es auch hier: es gibt Schnell-
rednerinnen und Schweiger, schrille und tiefe, leise und
vorlaute Töne im Wielerschen Stimmenkonzert.

Im Zentrum des Gesprächs steht die Geschichte ei-
nes Menschen, den keiner der Anwesenden kennt oder auch
nur einmal getroffen hat: Im März 2003 übergiesst sich der
18-jährige Zdeněk Adamec auf dem Wenzelsplatz in Prag
mit fünf Litern Benzin und entzündet dann ein Streichholz.
Aber wie erzählt man von einer solchen Tat? Die Bratschis-
tin scheint recherchiert zu haben. Zumindest kennt sie Zah-
len und Fakten aus dem kurzen Leben des Selbstmörders.
Andere wissen weniger oder geben sich ahnungslos und
distanziert: «Mit wahren Begebenheiten könnt ihr mich ja-
gen»⁷, knurrt der Posaunist. Und später: «Recherchen, du?
Ganz was Neues!»⁸

So schweift das Gespräch immer wieder ab, «von
China über den Irak bis in die Tiefe der Vereinigten Staa-
ten»⁹: Eine Alltagsgeschichte von der Begegnung mit ei-
ner Klofrau, der verballhornte Refrain eines Popsongs,
Prometheus, ein Kopfball im gegnerischen Strafraum, der
kommende Weltuntergang. Dann führt ein neuer Gedanke
zurück nach Prag, auf den Wenzelsplatz, in die frühen Mor-
genstunden des 6. März 2003, zu Zdeněks letztem Gang, zu
seinem allerletzten Blick. Ein ganzes Gespinnst aus Halbwis-
sen steht bald im Raum, aber keiner versteht ihn so ganz:
diesen Titelhelden, der keiner ist. Stattdessen schleichen sie
um ihn herum: wie um ein Rätsel, das umso näher rückt, je
weiter man es von sich wegschiebt. «Adamec, hiess so nicht
ein Eishockeyspieler?»¹⁰

Der Klarinetttist stellt die Sinnfrage in den Raum:
«Was hat er sich wohl versprochen, der Zdeněk, von sei-
ner Selbstverbrennung? [...] Ein Fanal für nichts und wieder
nichts?»¹¹ Dann stellt er Vergleiche an: 1969 hatte sich der
Student Jan Palach ebenfalls auf dem Wenzelsplatz mit Ben-

7 Ebd., S.10.

8 Ebd., S.29.

9 Ebd., S.16.

10 Ebd., S.13.

11 Ebd., S.12.

zin übergossen und selbst verbrannt. Sein Tod wurde zum weltweit beachteten Protest gegen die sowjetischen Besatzer. Ein Fall für die Geschichtsbücher. Ganz anders hier: dieselbe Tat, derselbe Ort, ein anderer Tod, unlesbar und folgenlos.

Aber warum dann darüber reden? Weil dieser Tod nicht nur etwas über Zdeněk erzählt, sondern vor allem über eine Welt, die keinen Sinn mehr produzieren kann? «Es ist, als ob es nur noch Aktualitäten gäbe, und hinter tausend Aktualitäten keine Welt»¹², sagt der Posaunist, halb als Seufzer, halb im Scherz. Dann wird das Suchen dringlicher, das anfangs distanzierte Reden empathischer. Mit mehr und mehr Kraft sprechen sie alle gegen die Leere an, die ihnen im Tod des jungen Mannes entgegentritt.

Bald tun sich Spalten im Bühnenbild auf. Die bemalten Wände öffnen sich, der Blick geht raus ins Bühnendunkel. In die Finsternis? Ins Nichts? «Sein Leiden sucht einen Sinn»¹³, tönt es heiser aus der Jukebox. Wer spricht da? Spricht von einem Sinn? Gibt's den noch? Und wo soll man den suchen?

«Siehst du's? Hörst du's?»

Eine Antwort, die sich in Handkes Stück anzudeuten scheint, lautet: im Alltäglichen, im Schauen selbst. Vor allem die junge Cellistin beschwört immer wieder diesen reinen Moment. Eine Vogelfeder am Wegrand, ein Blaubeerstrauch. «Schau doch, da ist es, da! Das ist es! Siehst du's? Hörst du's?»¹⁴ In jedem geschauten Moment liegt ein Echo von Echtheit und Wahrheit.

Eine zweite Antwort könnte lauten: im gemeinsamen Erleben und Erfinden. So wird das Erzählen selbst zum Sinnfindungsprojekt. Die Cellistin erzählt von einer alten Näherin, die beim Flicken und Stopfen in «ein freies Spiel aus Erinnerung und Vorstellung»¹⁵ verfällt. Im Angesicht der «hundertfältigen und tausendundeinfarbigem Zwirne aus aller Herren Länder»¹⁶ meint die alte Frau «nicht bloss ein Land, nicht bloss den Kontinent, Europa, sondern die ganze Welt vor Augen zu haben»¹⁷, die sie «nach jedem

12 Ebd., S. 53.

13 Ebd., S. 50.

14 Ebd., S. 37.

15 Ebd., S. 17.

16 Ebd., S. 18.

17 Ebd.

Riss, ob Naturkatastrophe oder Krieg, allmorgendlich wieder in Ordnung webt.»¹⁸ Die Geschichte erzählt von der Sehnsucht nach dem zerstörten Zusammenhang, im Bild des Fadenspiels.

Dann erzählt der Geiger. Er berichtet davon, dass Zdeněk Adamec die Werkzeuge seines Vaters nach getaner Arbeit oft mutwillig verlegt habe, in der Hoffnung, es würde sich dadurch «eine andere Ordnung, eine neue, eine unerhörte, offenbaren, eine noch nie und nirgends aufblitzende Möglichkeit, und das nicht bloss für ihn, den Zdeněk Adamec allein!»¹⁹ Alle Figuren in Jossi Wielers Theaterinszenierung haben diese Sehnsucht. So wie Zdeněk Hämmer und Meissel umsortiert, in der Hoffnung auf eine Neuordnung der Welt, sortieren sie Sätze und Geschichten. Wie ihr Titelheld suchen die Figuren nach Sinn und einer neuen Ordnung. «Einen neuen Platz für jedes Ding!»²⁰, die Neusortierung der Welt aus der Verwirrung aller Dinge heraus, ist ihnen «ein ernstes Spiel, das ernsthafteste der Spiele.»²¹

Am Ende löst sich das Bild der Bühne auf. Einzelschollen gleiten zur Seite, eine nach rechts, eine nach links. Das Cello spielt ein paar Takte Bach.

Die sechs Menschen sehen jetzt sehr klein aus, wie sie so einzeln im Halbdunkel stehen, nicht wie Erlöste, aber auch nicht wie Verdammte. Sie stehen auf Bergen von Geschichten. Verlustgeschichten, Sehnsuchtsgeschichten. Durch alle sind sie hindurchgegangen.

Die Bühne wirkt jetzt wie ein Triptychon, ein von sechs Sinnsucher*innen bevölkerter Altar des Nichts. An den Wänden leuchten die Heiligenbilder. Wie zum Trost? Wie zum Spott? Ein bisschen Licht für eine Welt ohne Wunder.

Und dann ist doch noch für einen Moment lang das Orchester zu hören. Erst leise, dann lauter. Eine Symphonie? Nein. Blosses Einstimmen. Dann schliesst sich der Vorhang. Black.

«Ich wollte noch was sagen»

Manche Regisseur*innen versuchen, in ihren Theaterarbeiten bis zum Ende hin präsent zu bleiben. Andere bemühen sich darum, sich ganz und gar unsichtbar zu machen. Zu

18 Ebd.

19 Ebd., S. 67.

20 Ebd.

21 Ebd.

Letzteren gehört Jossi Wieler. Wenn die Premieren gelingen – die Premiere von *Zdeněk Adamec* war der beste Durchlauf, den die sechs Spieler*innen bis dahin gespielt hatten –, ist nichts mehr zu sehen von den Wegen und Irrwegen, die zu diesem Ergebnis geführt haben. Die Sprache klingt nicht mehr nach Papier, der Abend riecht nicht mehr nach einem Konzept. Der Regisseur ist jetzt Zuschauer – und es ist belanglos geworden, dass die Arbeit, die die Figuren im Stück über anderthalb Stunden leisten, das genaue Abbild der Proben ist: wie die sechs Musiker*innen auf der Bühne hatten sich Jossi Wieler, die sechs Schauspieler*innen, der Dramaturg Tilman Raabke, der Bühnenbildner Jens Kilian, der Musiker Arno Kraehahn und weitere Mitglieder des Teams sieben Wochen lang Tag für Tag in einem fensterlosen Raum getroffen, um über einen Menschen zu reden, den sie nicht kannten und den sie nie kennenlernen würden, weil man nicht viel mehr über ihn weiss, als Peter Handke über ihn aufgeschrieben hat. In einer Zeit, in der viele einsam starben, haben die sechs Spieler*innen und das Team über das Sterben geredet. Wie die sechs Musiker*innen haben sie Witze über Zdeněk gemacht, manchmal haben sie ihn in seiner Dummheit verflucht. So ist er ihnen nähergekommen und doch ferngeblieben. Man kann von Jossi Wieler lernen, dass eine schnelle Antwort meist kein Gewinn ist. Denken braucht Umwege. Reden braucht Freiheit und Humor. Theater braucht die Gruppe. Ein guter Theatertext verlangt nach Geduld und Genauigkeit. Und eine Sache ist vor allem dann wahr und schön, wenn am Ende allen Suchens ein Rätsel bleibt.

«Ich wollte noch was sagen»²², lauten die letzten Sätze des Abends.

«Sag's!»²³

«Jetzt weiss ich's nicht mehr. Plötzlich weiss ich nicht mehr.»²⁴

22 Ebd., S. 69.

23 Ebd.

24 Ebd.

Yvonne Schmidt

Auf der Reise im Kunst-Zeitraffer

Ein Gespräch
mit dem Schauspieler André Jung
148–158

Un voyage au rythme intense de l'art

Entretien
avec le comédien André Jung
161–171

Riassunto
Abstract



André Jung und Marlen Diekhoff in Elfriede Jelineks *er nicht als er*
(zu, mit Robert Walser), Salzburger Festspiele, August 1998

Riassunto

André Jung describe la sua lunga collaborazione con Jossi Wieler come un viaggio di scoperta senza fine. Da più di trent'anni, il pluripremiato attore lussemburghese partecipa regolarmente alle sue produzioni: dal sultano Saladino in *Nathan il saggio* di Gotthold Ephraim Lessing nel 1991 a Basilea, all'esplorazione di pièce del premio Nobel per la letteratura Elfriede Jelinek, fino a ruoli parlanti nel teatro musicale. Nel 2009, per la sua interpretazione del protagonista ne *L'ultimo nastro di Krapp* di Samuel Beckett, André Jung ha ottenuto il Premio Nestroy. Jossi Wieler non è solo una figura chiave nella sua biografia teatrale, il loro legame va infatti ben oltre la sfera artistica. Ponendo l'accento su temi come l'ispirazione reciproca, la paura e la vulnerabilità, ma anche l'amicizia e la fiducia, la presente intervista evidenzia la dimensione sociale del fare teatro.

Abstract

André Jung describes his long-standing collaboration with Jossi Wieler as a never-ending journey of discovery. For more than 30 years, the award-winning Luxembourg actor has regularly appeared in Wieler's stage productions: from his role as Sultan Saladin in Gotthold Ephraim Lessing's *Nathan the Wise* at Theater Basel (1991), to experiments with plays by Nobel Prize winner Elfriede Jelinek, to speaking roles in musical theatre. For his performance in the title role in Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape*, Jung was awarded the 2009 Nestroy Prize. As a director, Jossi Wieler has been a key figure in Jung's acting career – but their relationship goes far beyond the artistic realm. With themes of mutual inspiration, fear and vulnerability as well as friendship and trust, this conversation highlights the social dimension of theatre-making.

Yvonne Schmidt

Auf der Reise im Kunst-Zeitraffer

Ein Gespräch
mit dem Schauspieler André Jung

Seit dreissig Jahren arbeitet der Schauspieler André Jung kontinuierlich mit dem Regisseur Jossi Wieler zusammen: zunächst am Theater Basel (1988–1993), danach am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1993–2000) und am Schauspielhaus Zürich (2000–2004), dazwischen auch bei Produktionen im Rahmen von renommierten Festivals sowie zuletzt an den Münchner Kammerspielen (2004–2015). Die aktuelle Inszenierung von Hugo von Hofmannsthals Stück *Das Bergwerk zu Falun*, die aufgrund von Covid-19 ausfallen musste, soll an den Salzburger Festspielen im Sommer 2021 Premiere feiern.

Ein Gespräch über die Kunst der Verständigung zwischen Schauspieler und Regisseur, tiefes Vertrauen und den Mut zum Scheitern als Grundlage einer künstlerischen Partnerschaft und Freundschaft.

Yvonne Schmidt: Ihre Zusammenarbeit mit Jossi Wieler begann 1990 am Theater Basel. Wie kam es zu dieser ersten Begegnung?

André Jung: Ich war damals am Schauspielhaus Zürich fest engagiert. Jossi kannte ich kaum. Er begann 1983 in Heidelberg zu inszenieren, als ich dort wegging. Ich hatte mich bei Frank Baumbauer, dem damaligen Intendanten in Basel, beworben und Jossi war dort als Hausregisseur engagiert. Er kam also nach Zürich, und wir haben ein erstes Gespräch geführt. Er war mir sofort sympathisch, also habe

ich gesagt: «Auf jeden Fall kann ich mir eine Zusammenarbeit vorstellen.» So fing es an. Zwei fremde Menschen in einer Kneipe. Er hat mich die ganze Zeit angelächelt, das fand ich sehr schön.

YS: Die erste gemeinsame Produktion war *Nathan der Weise*¹ von Gotthold Ephraim Lessing, in der Sie den Sultan Saladin spielten. Welche Erinnerung verbinden Sie damit?

AJ: Es war ein vorsichtiges Herantasten, ich kannte die Kolleg*innen noch nicht, alles war neu. Aber was mir von Anfang an gefallen hat: Jossi hat uns spielen lassen. Er hat zwar viel darüber gesprochen, wie er sich die Inszenierung vorstellt, aber ich habe bereits bei diesem ersten Mal herausgefunden, dass für ihn konkrete Vorschläge und das Ausprobieren durch die Schauspieler*innen ausschlaggebend sind. Es war eine tolle Reise, diese erste Inszenierung. Ich kann mich auch erinnern, dass er mich einmal beiseite nahm und sagte: «Ich weiss, du hast ein bisschen Vorbehalte gegen mich.» Und ich fragte: «Wie kommst du darauf?» Da gab es, wie so oft am Theater, Gerüchte, dass die Regiearbeit zu improvisiert sei, was aber überhaupt nicht der Fall war. Es gab einen Schauspielkollegen, mit dem ich gut befreundet war, der stand dem Ganzen etwas skeptisch gegenüber. Für mich hingegen war es erfrischend. Ich entgegnete: «So ein Blödsinn. Ich arbeite gern mit dir. Und wenn es zu einer zweiten Arbeit kommt, ich bin dabei.» So fing das an, diese jahrzehntelange künstlerische Partnerschaft und Freundschaft.

YS: Sie blieben vier Jahre in Basel. Inwiefern hat Sie diese Zeit geprägt?

AJ: Die Zeit am Theater Basel war eine grundsteinlegende Phase für mich. Ich hatte auch vorher schon tolle Menschen an verschiedenen Theaterhäusern kennengelernt und war bei spannenden Inszenierungen dabei gewesen. Aber in Basel – mit dem Intendanten Frank Baumbauer und den Regisseuren Jossi Wieler, Christoph Marthaler² und auch Werner

1 Die Premiere fand am 17. Mai 1991 im Theater Basel statt.

2 Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK) verlieh 2011 die höchste Theaterauszeichnung der Schweiz, den Hans-Reinhart-Ring, an Christoph Marthaler und widmete seinem Wirken den ersten Band ihrer Reihe

Düggelin, der nun leider gerade verstorben ist³, um mich herum – fing etwas ganz Neues an. Wenn ich nicht die Möglichkeit gehabt hätte, Baumbauer und das ganze Ensemble in Basel kennenzulernen, wäre alles anders gelaufen. Dann wäre ich vielleicht nach Deutschland zurückgegangen. Die vier Jahre in Basel waren von einer unbeschreiblichen Intensität, natürlich vor allem geprägt von dem Regisseur und Intendanten Baumbauer, der ein Händchen hatte, Leute, die auf einer Wellenlänge sind, zusammenzubringen. Die künstlerischen Familien und Freundschaften, die sich damals gebildet haben, haben sich zum grössten Teil bis heute erhalten. Und da war und ist Jossi eine Schlüsselfigur.

YS: Als Luxemburger Schauspieler ist ein grosser Teil Ihrer Schauspielerbiografie mit der Schweiz verbunden. Vor und nach der Zeit am Theater Basel waren Sie von 1985 bis 1988 sowie nach 1993 auch am Schauspielhaus Zürich engagiert.

AJ: Dass ich immer wieder auch am Schauspielhaus Zürich gearbeitet habe, lag massgeblich an Werner Düggelin. Durch die Auseinandersetzung mit den Stücken von Samuel Beckett in Basel, *Warten auf Godot* 1990 und *Endspiel* 1994, lernte ich eine neue Regiesprache kennen. Es hat mich fasziniert, wie Dügg mit wenigen Mitteln poetische Geschichten erzählen konnte, und – was Regisseure selten machen – er hat auch mit mir intensiv gearbeitet. Das heisst, ich habe im Laufe der Jahre zu einem reduzierten Stil gefunden, zu einem Spiel, das wenig äusserlichen Ausdruck braucht, sondern von einem starken innerlichen Motor, einer starken Motivation ausgeht. Das war mir natürlich später bei der Arbeit mit anderen Regisseur*innen auch sehr nützlich. Sie haben wiederum auch davon profitiert und es hat sie angeregt. Auch mit Jossi ging es mir so. Und ich freue mich jedes Mal wie ein kleines Kind, wieder mit ihm arbeiten zu können. Auch mit Christoph Marthaler bin ich nach wie vor sehr eng. Da gab es eine längere Pause, was zwischendurch ganz gut ist, es sind aber Projekte in Planung.

MIMOS. Schweizer Theater-Jahrbuch. Mit der vorliegenden *MIMOS*-Ausgabe wird Jossi Wieler als Träger des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring 2020 gewürdigt.

3 Werner Düggelin verstarb am 6. August 2020 in Basel im Alter von 90 Jahren. Die SGTK ehrte ihn 1987 mit dem Hans-Reinhart-Ring.

YS: Können Sie beschreiben, was Jossi Wieler als Regisseur ausmacht?

AJ: Die Zusammenarbeit mit Jossi ist eine Begegnung, oder vielmehr ein Weg, ein Begleitweg, über den ich nichts Abschliessendes sagen kann, weil diese Entdeckungsreise immer noch weiter geht und wir jedes Mal, bei jedem neuen Stück, sehr aufeinander gespannt sind. Wenn ich so über den Weg rede... Ich bin eher ein fauler Kerl und Jossi ist dauernd am Überlegen und Denken und Machen und Vorankommen. Seine Arbeitsweise ist nicht die gängige Art, die man vom Theater kennt. Das hierarchische Vorgehen, bei dem die Regie die Rollen verteilt und dann einen Stil durchsetzen will, ist ihm fremd. Zwischen Jossi und mir hat sich im Laufe der Jahre nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine zwischenmenschliche Beziehung entwickelt, die sich von Inszenierung zu Inszenierung immer weiter vertieft und bei der man auch die gegenseitige Sprache kennengelernt hat. Er meine Sprache als Schauspieler und ich sein Graben nach Inhalten und seine Neugierde auf andere Menschen, was bei ihm wesentlich ist. Er hat nie versucht, etwas zu fordern, selbst wenn ich nicht so spielte, wie er es sich vorgestellt hatte. Er hat stattdessen immer nur das gespiegelt, was von mir als Schauspieler kam, so dass die künstlerische Geborgenheit, die ich bei ihm empfand, immer tiefer wurde.

YS: Können Sie beschreiben, wie sich Ihre Zusammenarbeit konkret gestaltet?

AJ: Nehmen wir zum Beispiel *I'm searching for I:N:R:I* von Fritz Kater, das wir 2016 am Schauspiel Stuttgart auf die Bühne brachten. Ein sehr komplexer Text mit Zeitsprüngen und Überlagerungen. Ich spielte eine Figur mit sehr langen Monologen, bei der die Jugend und das hohe Alter gleichzeitig vorkamen. Wir haben wochenlang mit Lesen verbracht, um die verschiedenen Dimensionen und Schichten herauszuschälen. Sobald einige Aspekte ein wenig deutlicher wurden, fing ich sofort an, am Tisch zu spielen, und so kamen Stück für Stück neue Teile hinzu, wie bei einem Puzzle. Dann fingen wir an, Sequenzen auszuprobieren. Bei jeder Produktion lässt sich Jossi in dieser Phase von den Schauspieler*innen inspirieren und gibt Feedback. Er sagt nie: «Mach das so.» Er beschreibt und sagt, was ihm gefallen hat. Das wird übernommen und man denkt weiter gemein-

sam darüber nach. Alles findet bei ewig langen Gesprächen am Tisch statt, und das eigentliche Proben geht erst in den letzten zwei Wochen richtig los. Vorher ist es ein Sammeln, Beschreiben, Aussortieren dessen, was geht und was nicht geht. Man bekommt immer eine sehr grosse Unterstützung von Jossi. Er ist der ideale Zuschauer.

YS: Hat sich Ihre Zusammenarbeit über die Jahre verändert?

AJ: Heute finden wir etwa in der Hälfte der Zeit eine Lösung, für die wir am Anfang doppelt so lange brauchten. Und das ist untertrieben. Jossi war ein «Probierer vor dem Herrn», fand nie ein Ende. Heute ist die künstlerische Sprache, die wir miteinander teilen, schon so selbstverständlich, dass man vieles gar nicht mehr auszusprechen braucht. Bereits am Augenaufschlag des anderen erkennt man, wo es hingehen soll. Das Nonverbale wird immer wichtiger. Als Regisseur hat Jossi zwar immer ein ausgearbeitetes Konzept, ist aber permanent bereit, dieses über den Haufen zu werfen, wenn beim Spielen andere Dimensionen aufgehen, andere Nebenschauplätze oder seelische Befindlichkeiten der Figuren auftauchen. Da trägt er uns Schauspieler*innen mit und ermutigt uns. Und das hört auch nicht auf nach der Probe, sondern es geht weiter mit gutem Essen und Trinken. Aber das Spannendste an der Arbeit mit Jossi ist, dass er nie festlegt, in welche Richtung eine Inszenierung gehen soll.

YS: Gibt es Inszenierungen, die für Sie rückblickend besonders wichtig waren?

AJ: Die Aufführung von Elfriede Jelineks *er nicht als er* (zu, mit Robert Walser), die wir 1998 an den Salzburger Festspielen herausbrachten und in der ich die Hauptrolle spielte, war für mich eine Schlüsselarbeit. Jossi hatte mir den Text geschickt und ich konnte überhaupt nichts damit anfangen. Ich sagte zu ihm: «Wenn du das machen willst und findest es toll, dann wird etwas dran sein und ich bin dabei.» Dann fingen die Proben an, und von Tag zu Tag erschlossen sich mir immer neue Dinge. Jossi hat das Verständnis von allen Seiten befruchtet, und mein Bauchgefühl, das bei mir eng mit dem Gehirn gekoppelt ist, hat das seinige getan. Es war eine Arbeit, die mir den Weg zu Elfriede Jelineks Texten eröffnet hat. Man braucht einen Zugang dazu, zu ihrer

Fantasie, ihrer Überlagerung von Assoziationen. Man kann viel streichen, damit streicht man aber auch viele wichtige Schichten. Das Schöne bei Jossi ist, dass er nie aufgibt. Bevor etwas gestrichen wird, wird das noch einmal beleuchtet, und plötzlich versteht man es. Ich habe mich spielerisch mit Jelineks Sprache beschäftigt, mit ihrem bösen Witz, und hatte grossen Spass dabei. Ich habe gemerkt, dass man Jelinek spielen kann. Ihre Texte muss man nicht schreien und auch nicht plakativ auf die Bühne werfen. Ihre Figuren sind aus Fleisch und Blut. Es muss also auch möglich sein, sich in sie hineinzufühlen und ihre Denkweise im Spiel wiederzugeben.

YS: Und wie ist es Ihnen bei der weiteren Auseinandersetzung mit Jelineks Stücke ergangen?

AJ: Die Jelinek-Arbeiten, die danach kamen, gingen schon leichter. Acht Jahre später probten wir für die Uraufführung von *Rechnitz (Der Würgeengel)* an den Münchner Kammerspielen.⁴ In diesem Stück berichten zwiespältige «Boten» auf eine widersprüchliche, verfremdende Art und Weise über die Ermordung von 200 jüdischen Zwangsarbeitern während eines Festes im Schloss der Gräfin Margrit Batthyány bei Rechnitz, an der österreichisch-ungarischen Grenze, in der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945. Nach drei bis vier Wochen Proben sassen wir stundenlang am Tisch und wussten nicht weiter. Wir kamen an einen Punkt, an dem nichts mehr ging. Wenn wir die vorherigen Erfahrungen nicht gesammelt hätten, glaube ich, hätten wir aufgegeben. Ungefähr vierzehn Tage vor der Premiere sind wir nochmal über die Bücher gegangen, haben alles nochmals neu gedacht und den Spiess umgedreht. Da ist der Knoten geplatzt. Es passierte innerhalb eines Tages. Jossi hat etwas vorgeschlagen, und auch wir Schauspieler*innen haben Vorschläge gemacht. Plötzlich hatten wir den Weg gefunden.⁵ Es ist das kleine Wunder, das im Theater doch immer wieder passiert.

4 Die Premiere fand am 28. November 2008 statt.

5 Auf der Basis eines Gesprächs mit den Schauspieler*innen André Jung und Hildegard Schmahl unmittelbar nach der Premiere und später in einem Nachgespräch mit Jossi Wieler erläutert Hajo Kurzenberger die Gründe der Blockade während des Probenprozesses und die entscheidenden Impulse für deren Überwindung wie folgt: «Jossi Wieler [bestätigt] diese Krise als ein hartes, aber produktives Stadium der Unsicherheit. Raumkonzept und situative Idee, die die Boten untereinander zum Reden bringen sollten, erwiesen sich als nicht trag-

YS: Gab es darüber hinaus auch schwierige Momente in Ihrer gemeinsamen Arbeit?

AJ: Auch Stefan Zweigs *Angst*, das wir 2010 an den Münchner Kammerspielen realisierten und das auch zu den Salzburger Festspielen eingeladen wurde, war eine wichtige, weiterführende Arbeit, die nicht leicht war. Wir mussten uns durchkämpfen, es gab einige Hürden zu überwinden. Doch es hat sich gelohnt. Trotz zwischenmenschlicher Animositäten und Frustrationen. Durch solche Ereignisse wird man dann klüger. Wir haben lange diskutiert, gingen angetrunken nach Hause und haben alles ausdiskutiert. Am nächsten Tag haben wir mit neuem Mut die Probe begonnen, und es war grossartig. Es ist so wie in jeder guten Beziehung: Man muss über Probleme reden. Es gibt Regisseure, bei denen passiert so etwas ein einziges Mal und man geht getrennte Wege, weil die Welten zu verschieden sind. Bei uns war es das Gegenteil.

YS: Sie haben auch in Operninszenierungen von Jossi Wieler und Sergio Morabito mitgewirkt. Inwiefern hat sich die Arbeit dort von dem, was Sie vom Schauspiel kannten, unterschieden?

AJ: Es war anders, aber Jossi arbeitete mit der gleichen Unnachgiebigkeit auch den Sänger*innen gegenüber. Obwohl es natürlich etwas anderes ist, wenn man einen Opernapparat mit Chor und Orchester vor sich hat. Es ist eine andere

fähig. Der schlecht funktionierende, ja gestörte Dialog der Boten untereinander und die Tatsache, dass man mit dem Raum so nicht weiter kam, war für den Regisseur evident. «Du musst den Raum öffnen!» war der Vorschlag und die Forderung der Produktionsdramaturgin Julia Lochte. Jossi Wieler hat sich lange gegen ihn, wie er sagt, «mit Händen und Füßen gewehrt» [...]. Wie man sieht und weiss, hat Jossi Wieler sich gegen seine erste Überzeugung entschieden. [...] Geschenk hat ihm das Ensemble noch eine andere szenische Idee, die die Aufführung prägt. Die Boten mampfen Pizzen, Hendl und Torte, saufen Schnäpse, pellen harte Eier. Die Urheberschaft dieser Fressorgie, welche die der Worte korrespondierend und kontrastierend verstärkt, ordnet André Jung der Kollegin Schmahl zu. Sie wehrt bescheiden ab, es sei schwer, zu sagen, wer etwas vorschlägt, plötzlich esse dann jemand einen Apfel und gibt so den Impuls für die nächste Probenversion. Dass sie sich zur Gefrässigkeit der Boten vergrössern kann, die mit dem Fressen zugleich die Vergangenheit herauskotzen, die zu Wort- und Menschenfressern werden, ist dem Sujet und seinem Bedeutungskontext geschuldet. Der szenische Vorschlag erweist seine Kraft und Evidenz dabei gleichsam wie von selbst.» (Zitiert aus: Hajo Kurzenberger, «Die Rechnitz-Boten: Die Geschichte als Unruheherd». In: Ders. (Hrsg.), *Jossi Wieler – Theater*. Berlin: Alexander 2011, S.139–140).

Art von Spielbetrieb. Wir hatten nur drei Stunden Proben am Vormittag, dann drei Stunden am Abend. Den Rest des Tages wurde man in Ruhe gelassen. Man muss einen ganz anderen Weg gehen, um eine Opernproduktion zu entwickeln. Das hat Jossi mit der Zeit immer besser verstanden. Auch die Schwierigkeiten. Sänger*innen ticken anders als Schauspieler*innen. Er hat das Spezifische der Oper erfühlt und brauchte viel Geduld, um die Inszenierung auf den Weg zu bringen.

Meine Faszination lag darin, dass ich keine Ahnung hatte von diesem Medium. Auf den Proben war es für mich immer spannend, wenn ich gerade nicht dran war, auf den Orchestergraben zu gucken und zu erleben, wie dieser riesige Klangkörper losging. Ich habe das wahnsinnig bewundert wie ein kleiner Bub. Es ist bis jetzt so, dass ich nur Spass an der Oper habe, wenn ich das Orchester sehe, die Mechanik des Klangs auch sehen kann. Das ist sehr naiv, aber dazu stehe ich.

YS: Wichtige Sprechrollen im Musiktheater waren der Haushofmeister in Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*⁶, aber auch Johannes in Mark Andres Oper *wunderzaichen*⁷, die Sie 2014 in Stuttgart aus der Taufe gehoben haben.

AJ: Das war das Verrückteste überhaupt. Ich kann keine Noten lesen und musste rhythmisch sprechen, ganz genau beim Takt einsetzen und war mit Sänger*innen und Chor unterwegs. Ich sagte: «Jossi, wenn du sagst, das kann ich, dann übernimmst du die Verantwortung.» Mein Vater war Musiker, Saxofonist, bevor er im Zweiten Weltkrieg zwangseingezogen wurde. Er studierte in Brüssel am Konservatorium. Trotzdem habe ich mir nie das Klavierspielen beibringen lassen. Aber ich bin anscheinend ebenfalls musikalisch, wenn auch kein sicherer Kandidat für eine solche Opernproduktion. Trotzdem hat es grossen Spass gemacht. Man muss die Angst überwinden.

YS: Bei der Verleihung des Gertrud-Eysoldt-Ring 2018 sagte Jossi Wieler in der Laudatio, dass Sie die Gabe hätten, «Ängste von Figuren sicher und

6 Premiere am 28. August 2001 im Rahmen der Salzburger Festspiele.

7 Premiere am 5. März 2014 an der Staatsoper Stuttgart.

glaubwürdig zu spielen, und die eigenen Ängste mutig und tapfer zu überwinden.»⁸ In Jossi Wielers Inszenierung von Becketts *Das letzte Band*⁹ standen Sie allein als Krapp auf der Bühne und wurden 2009 mit einem Nestroy-Preis geehrt.

AJ: Ich habe mich riesig gefreut, mit Jossi einen Beckett zu machen. Und dann erst noch *Das letzte Band*, gekoppelt mit Peter Handkes *Bis dass der Tag euch scheidet oder Eine Frage des Lichts*. Ich glaube, dass ich Jossi davon überzeugen konnte, was Beckett nicht ist: rein spielerisch. Beckett ist auch ein Boulevardchriftsteller, aber es stimmt nicht, wie immer gesagt wird, dass alle seine Figuren Clowns seien. Darin liegt eine tiefe Tragik, die gleichzeitig urkomisch ist. Bei *Das letzte Band* tue ich auf der Bühne fast nichts, ausser mir selber zuzuhören. Und im Zuhören die Figur leben zu lassen. Das ist grossartig, eines der besten Stücke, die ich kenne. Das ist Show und Komödie, ja Tragikomödie in einem. Es sollte anfangs viel farbiger, lustiger werden und wir kamen gemeinsam immer mehr zu einer Reduktion auf das Wesentliche. Dadurch, dass ich alleine auf der Bühne stand, ergab sich eine Leichtigkeit beim Probieren. Jossi und ich konnten so immer direkt aufeinander reagieren. Die Erarbeitung des Textes fand nur zwischen uns beiden statt.

Der Nestroy-Preis hat mich natürlich sehr gefreut. Auch Jossi wurde für diese Inszenierung ausgezeichnet. Es gab drei Nominationen, und ich habe überhaupt nicht damit gerechnet, den Preis zu bekommen. Plötzlich hörte ich meinen Namen. Meine Dankesrede war entsprechend kurz, nur drei Sätze.

YS: Kommt es öfter vor, dass Sie unterschiedlicher Meinung sind und einander vom Gegenteil überzeugen können?

AJ: Da gibt es tausend Beispiele. Doch wenn man daraus eine Anekdote macht, verliert es an Wert. Wenn ein Vorschlag von mir keinen Anklang findet, denke ich mir manch-

⁸ Auszüge aus Jossi Wielers Laudatio sind mit einer Schilderung der Preisverleihung im *Feuilleton Frankfurt* vom 8. Mai 2019 online verfügbar: <https://www.feuilletonfrankfurt.de/2019/05/08/gertrud-eyssoldt-ring-2018-fuer-andre-jung/> (letzter Zugriff: 24. November 2020).

⁹ Die Doppelpremiere fand am 9. August 2009 im Rahmen der Salzburger Festspiele statt.

mal: «Naja, warten wir mal ab», und irgendwann bringe ich ihn wieder. Und es kommt manchmal vor, dass Jossi plötzlich sagt: «Das ist aber jetzt gut.» Und ich sage: «Es ist das, was ich schon länger angedeutet hatte...» Oft ist es aber auch umgekehrt, und ich bin derjenige, der merkt, dass der andere Recht hat.

Was Jossi auszeichnet, ist auch, dass man Fehler machen darf. Wenn man nie scheitert, sich nie verrennt, kann man auch nicht wachsen. Das muss man aushalten können. Man muss aus der Kurve fliegen, um zu wissen, wie weit man gehen kann.

YS: Wie gelingt es, ein solches Vertrauen aufzubauen?

AJ: Theater hat immer etwas Heiliges. Aber es hat auch mit ganz anderen Dingen zu tun. Eines Tages ist Jossi in Luxemburg zum Dorf gefahren, in dem ich aufgewachsen bin. Er ist zum Metzger gegangen, weil er wusste, dass er mein Nachbar war, und hat sich mein Haus zeigen lassen. Und dann ist er an das Grab meines Vaters gegangen. Das hat mich tief berührt. Das hat auch mit Theater zu tun, zu erfahren, mit wem man zusammenarbeitet. Das ist eine Besonderheit, die Jossi auszeichnet. Nicht bloss, um Vertrauen zu schaffen, sondern aus wirklichem Interesse. Das hilft auch, die grosse Angst zu überwinden, die wir alle in diesem Beruf natürlich ständig haben.

YS: Aktuell sind die Machtstrukturen im Theater und damit verbunden auch das Arbeitsklima ein grosses Thema. Da scheint Ihre Arbeit mit Jossi ein positives Beispiel zu sein, dass es auch anders gehen kann.

AJ: Weil er auch ein tiefes Wissen hat. Jossi macht sich als Regisseur auch verletzlich bei den Proben. Theaterleute sind oft böse, wie alle Menschen. Und nicht selten bricht diese Böseheit aus. Und das verletzt. Also muss man schauen, dass man einander besser kennenlernt, Empathie aufbaut. Aber es ist klar, wenn man mit Emotionen arbeitet, kann man Emotionen nicht ausschliessen. Als Schauspieler ist man dauernd mit sich am Kämpfen. Irgendwann fängt man auch an, darüber zu reden und sich nicht mehr zu schämen, dass man Angst hat. Man beginnt, sich zu zeigen. Man

muss sich zeigen, nicht nur auf der Bühne. Bei den Proben muss man auch Blockaden überwinden oder an schmerzhafteste Punkte gelangen, um den Charakter der eigenen Figur zu vertiefen. Man schwebt lange drüber, und irgendwann stürzt man sich wie ein Raubvogel auf die Maus und frisst sie. Es gibt kein Rezept; Routine gibt es keine. Es ist jedes Mal neu. Man hat jedes Mal Angst. Deshalb entwickelt man Strategien, Manierismen und so, die einen schützen sollen. Das ist alles Quatsch. Man muss ganz bei sich bleiben und sich mit anderen zusammen auf die Suche einlassen.

YS: Gibt es ein Projekt, das Sie unbedingt noch gerne mit Jossi Wieler zusammen machen möchten? Einen Stoff, ein Thema?

AJ: Ich möchte noch einiges mit ihm machen und freue mich, mit Hofmannsthals *Das Bergwerk zu Falun* wieder einmal einen mythischen Stoff gemeinsam zu entdecken. Manchmal ist es auch spannend, mit etwas Abstand nochmals in einen Stoff einzutauchen. Mit Düggelin hatte ich vor einem Jahr besprochen, *Warten auf Godot*, in dem ich 1990 den Estragon spielte, nochmal zu machen. Es hätte mich gereizt, mich nach dreissig Jahren nochmal mit diesem Text auseinanderzusetzen. Dazu kam es leider nicht mehr. Bei Jossi wünsche ich mir, immer wieder tiefer gehen zu können. Vielleicht in zehn Jahren nochmal *Das letzte Band* zu spielen. Das würde sicher ganz anders werden.

Es ist etwas Besonderes, immer wieder zusammen zu arbeiten und im Gleichschritt miteinander älter zu werden. Die Zeit vergeht sehr schnell. Es ist eine geraffte Zeit, wenn man wie wir etwa einmal im Jahr zusammenarbeitet. Ein Kunst-Zeitraffer. Und daraus ergibt sich automatisch eine Freundschaft.



André Jung in Samuel Becketts *Das letzte Band*,
Salzburger Festspiele, August 2009



Norbert Schwientek als Nathan und André Jung als Sultan Saladin in
Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise*, Theater Basel, Mai 1991

Yvonne Schmidt

Un voyage au rythme intense de l'art

Entretien avec le comédien André Jung

Depuis trente ans, le comédien André Jung collabore de façon régulière avec le metteur en scène Jossi Wieler : tout a commencé au Théâtre de Bâle (1988-1993), puis au Théâtre national de Hambourg (1993-2000) ainsi qu'au Schauspielhaus de Zurich (2000-2004) et puis aux Kammerspiele de Munich (2004-2015), avec entre-temps des productions dans le cadre d'événements réputés comme le Festival de Salzbourg. La mise en scène actuelle de la pièce de Hugo von Hofmannstahl *La Mine de Falun*, qui en raison de la Covid-19 a dû être repoussée, devrait pouvoir être créée au Festival de Salzbourg en été 2021.

Un entretien sur l'art de la compréhension mutuelle entre comédien et metteur en scène, sur la confiance et le courage d'échouer comme bases d'un partenariat artistique et d'une amitié.

Yvonne Schmidt : Votre travail avec Jossi Wieler a commencé en 1990 au Théâtre de Bâle. Comment fut possible cette première rencontre ?

André Jung : A l'époque j'étais engagé comme comédien de la troupe du Schauspielhaus de Zurich. Je connaissais très peu Jossi. Il avait commencé à mettre en scène à Heidelberg en 1983, juste au moment où je quittais cette institution. Plus tard, je m'étais porté candidat pour rejoindre Frank Baumbauer, alors directeur du Théâtre de Bâle, où Jossi était aussi engagé comme metteur en scène. Il s'est alors rendu à

Zurich et nous y avons eu notre première conversation. Tout de suite je l'ai trouvé très sympathique, et je lui ai donc dit que je m'imaginai sans peine un travail à ses côtés. C'est comme ça que tout a commencé. Deux étrangers dans un bistrot. Pendant tout cet échange, il m'a souri. J'ai trouvé ça très beau.

YS : La première production commune fut *Nathan le Sage*¹ de Gotthold Ephraim Lessing, dans laquelle vous avez joué le rôle du Sultan Saladin. Quel souvenir en gardez-vous ?

AJ : Je m'étais présenté à tâtons car je ne connaissais pas mes collègues, tout était neuf. Mais quelque chose m'a plu dès les premiers instants : Jossi nous a laissé·e·s jouer. Il a certes beaucoup parlé, a largement expliqué comment il envisageait cette mise en scène mais j'ai compris dès cette première fois, qu'il accordait une importance primordiale aux propositions concrètes et aux tentatives des comédien·ne·s. Cette première mise en scène fut une expédition magnifique. Je me souviens qu'une fois il m'a pris sur le côté et m'a dit : « Je sais que tu as un peu de retenue face à moi. » Je lui ai alors demandé : « Qu'est-ce qui te fait dire cela ? » Certaines rumeurs en coulisse, comme c'est souvent le cas dans le domaine du théâtre, prétendaient que le travail de mise en scène était trop improvisé, ce qui n'était pas du tout le cas. Un comédien avec lequel je m'entendais bien se montrait très sceptique face à ce projet. Pour moi, au contraire, tout cela était très rafraîchissant. J'ai donc répondu à Jossi : « De la retenue ? C'est une bêtise ! Je me sens à l'aise avec toi. Et je serai très volontiers de la partie si une deuxième collaboration est envisagée. » C'est ainsi qu'ont débuté ce partenariat artistique et cette amitié qui ont aujourd'hui plusieurs décennies.

YS : Vous êtes restés quatre ans à Bâle. Quel fut leur poids dans votre parcours ?

AJ : L'étape du Théâtre de Bâle fut essentielle pour moi. J'avais certes déjà rencontré passablement de gens motivants dans différents théâtres, je m'étais impliqué dans plusieurs mises en scène captivantes mais quelque chose

1 La première eut lieu le 17 mai 1991 au Théâtre de Bâle.

de nouveau a commencé là-bas. Il y a eu le directeur Frank Baumbauer et les metteurs en scène Jossi Wieler, Christoph Marthaler² ou encore Werner Düggelin, qui vient malheureusement de décéder³. Si je n'avais pas eu cette opportunité de rencontrer Baumbauer et l'ensemble de Bâle, mon cheminement aurait été très différent. Je serais peut-être rentré en Allemagne. Or, ces quatre ans à Bâle ont été d'une intensité extraordinaire, d'abord grâce à Baumbauer, capable en tant que metteur en scène et directeur de rapprocher des gens qui avaient les mêmes aspirations. Les affinités artistiques et les amitiés qui sont alors nées ont en grande partie perduré jusqu'à aujourd'hui. C'est là que Jossi fut une figure clé incontestable. Et il le reste.

YS : Vous êtes un comédien luxembourgeois dont la carrière est très liée à la Suisse. Vous avez également été engagé au Schauspielhaus de Zurich de 1985 à 1988 et plus tard en 1993.

AJ : Cet engagement répété au Schauspielhaus de Zürich est en grande partie lié à Werner Düggelin. A travers les pièces de Samuel Beckett qu'il avait montées à Bâle, *En attendant Godot* en 1990 et *Fin de partie* en 1994, j'ai découvert un nouveau langage de scène. Sa capacité d'imaginer des histoires poétiques avec peu de moyens m'avait fasciné et il avait aussi travaillé intensément avec moi – ce que les metteurs en scène font rarement. Au fil des années j'ai découvert avec lui un jeu qui nécessite peu d'expression extérieure mais qui trouve sa motivation dans un fort moteur interne. Cela m'a été très utile, aussi plus tard dans mon travail avec d'autres metteur·euse·s en scène. Ils ont aussi profité de cet acquis et cela les a stimulé·e·s. Le phénomène fut similaire avec Jossi, et je me réjouis toujours de travailler avec lui, comme un petit enfant. Avec Christoph Marthaler, également, mon lien est toujours très fort. Nous avons vécu une plus longue pause, ce qui est aussi très bien, mais nous avons à nouveau des projets.

2 La Société suisse du théâtre (SST) a décerné en 2011 l'Anneau Hans Reinhart, principale distinction théâtrale suisse, à Christoph Marthaler et lui a consacré le premier ouvrage de sa collection *MIMOS. Annuaire suisse du théâtre*. Cette présente édition de *MIMOS* accompagne l'attribution du Grand Prix suisse de Théâtre / Anneau Hans Reinhart 2020 à Jossi Wieler.

3 Werner Düggelin est décédé le 6 août 2020 à Bâle, à l'âge de 90 ans. La SST lui avait remis l'Anneau Hans Reinhart en 1987.

YS : Pourriez-vous décrire ce qui distingue Jossi Wieler en tant que metteur en scène ?

AJ : Collaborer avec Jossi signifie une rencontre, ou mieux encore un cheminement, à propos duquel il est difficile de s'exprimer de façon exhaustive, ou conceptuelle, précisément parce que cet itinéraire de découverte se poursuit et qu'à chacune de nos nouvelles pièces nous sommes tous deux très curieux. Cela dit... je suis plutôt paresseux alors que Jossi est toujours en train de réfléchir, de faire et d'avancer. Sa façon de travailler n'est pas celle que l'on connaît habituellement au théâtre. L'approche hiérarchique, où le directeur distribue les rôles et veut ensuite imposer son style, lui est étrangère. Au fil des ans, Jossi et moi avons développé non seulement une relation artistique, mais aussi une relation interpersonnelle, qui s'approfondit de production en production et dans laquelle nous avons également appris à connaître nos langues respectives. Il a découvert mon langage en tant qu'acteur et moi sa recherche de contenu et son intérêt pour les autres, ce qui est essentiel pour lui. Il n'a jamais essayé d'exiger quoi que ce soit, même lorsque je ne jouais pas comme il le voulait. Au lieu de cela, il ne faisait que refléter ce qui venait de moi en tant qu'acteur, de sorte que la confiance artistique que je ressentais avec lui est devenue de plus en plus profonde.

YS : Pourriez-vous décrire comment s'est développée concrètement votre collaboration ?

AJ : Prenons par exemple *I'm searching for I:N:R:I* de Fritz Kater, que nous avons monté en 2016 au Théâtre de Stuttgart. Un texte très complexe avec des sauts temporels et des superpositions. Je jouais un personnage avec de très longs monologues, dans lequel jeunesse et âge avancé se côtoient. Nous avons passé des semaines à lire pour faire ressortir les différentes dimensions et couches. Dès que certains aspects sont devenus un peu plus clairs, j'ai commencé à jouer à table et de nouveaux aspects ont été ajoutés pièce par pièce, comme un puzzle. Ensuite, nous avons commencé à répéter des séquences. A chaque production, Jossi se laisse inspirer par les acteur·trice·s lors de cette phase de lecture et donne son feedback. Il ne dit jamais : « Fais ça comme ça ! » Il commente et explique ce qui lui a plu. Cela va ensuite être conservé et est motif de réflexions communes. Beaucoup se

passé durant de longues conversations à table et la répétition proprement dite débute durant les deux dernières semaines. Avant c'est une collecte, une description, une sélection de ce qui convient et de ce qui ne convient pas. Jossi nous soutient beaucoup. Il est le spectateur idéal.

YS : Est-ce que votre collaboration a évolué au fil des ans ?

AJ : Aujourd'hui nous aboutissons à une solution deux fois plus vite qu'au début. Et c'est peu dire. Au départ, Jossi était un « chercheur devant l'éternel », n'aboutissait jamais à une fin. Aujourd'hui, le langage artistique que nous partageons nous paraît si clair, si évident que nous n'avons plus besoin de dire beaucoup de choses avec des mots. On comprend déjà au seul regard de l'autre, où il veut aller. Le côté non verbal devient de plus en plus important. Il développe toujours un concept prédéfini en tant que metteur en scène mais il est toujours prêt à l'abandonner, à le jeter par-dessus bord si d'autres dimensions, d'autres scènes annexes, ou d'autres aspects psychologiques des personnages font leur apparition dans le jeu. Il nous entraîne et nous encourage incroyablement, nous les acteur·trice·s. Et cela ne se limite pas à la répétition, cela se poursuit autour d'un bon repas. Mais le plus excitant dans le travail avec Jossi, c'est qu'il ne décide jamais dans quelle direction une production doit aller.

YS : Y-a-t-il des mises en scène qui ont aujourd'hui encore une importance particulière pour vous ?

AJ : La pièce *Lui pas comme lui* d'Elfriede Jelinek, consacrée à Robert Walser, que nous avons créée en 1998 au Festival de Salzbourg et dans laquelle je jouais le rôle principal, fut pour moi un travail absolument capital. Jossi m'avait envoyé le texte et je ne parvenais pas à m'y plonger. Je lui ai dit : « Si tu veux faire ça et si tu es motivé, alors je suis de la partie, on va y aller. » Les répétitions ont commencé et jour après jour des choses se sont ouvertes à moi. Jossi a facilité la compréhension de tous côtés et mon intuition, qui est fortement couplée à mon cerveau, a fait sa part. Ce travail m'a montré la voie vers les textes d'Elfriede Jelinek. Ils nécessitent un chemin pour accéder à leur fantaisie, à leur superposition d'associations. On peut ignorer beaucoup d'aspects en eux mais on perd ainsi de nombreuses couches de signification

importantes. Ce qui est bien avec Jossi, c'est qu'il n'abandonne jamais. Il cherche beaucoup à creuser, à illuminer et soudain on comprend. J'ai pris le soin de me pencher sur le langage de Jelinek, sur son humour noir, et j'ai eu beaucoup de plaisir à le faire. J'ai ainsi compris que l'on peut jouer Jelinek. Sans crier ses paroles ni dérouler froidement ses textes sur la scène. Ses personnages sont de chair et de sang. Il doit donc être possible de se sentir en eux et de refléter leur façon de penser dans une pièce.

YS : Et comment a évolué votre implication dans des pièces de Jelinek ?

AJ : J'ai eu plus de facilité avec les ouvrages de Jelinek qui ont ensuite jalonné ma carrière. Huit ans plus tard nous avons entrepris la création de *Rechnitz (L'ange exterminateur)* aux Kammerspiele de Munich⁴. Dans cette pièce, des « messagers » ambivalents rapportent de manière contradictoire et aliénante le meurtre de 200 travailleurs forcés juifs lors d'une fête dans le château de la comtesse Margrit Batthyány près de Rechnitz, à la frontière austro-hongroise, dans la nuit du 24 au 25 mars 1945. Après trois ou quatre semaines, assis·e·s autour d'une table pendant des heures, nous ne savions toujours pas quoi faire. Nous sommes arrivé·e·s à un point où plus rien ne fonctionnait. Si nous n'avions pas eu l'expérience précédente, je pense que nous aurions abandonné. A un moment donné, quinze jours avant la première, nous nous sommes repenché·e·s sur le texte, nous avons tout repensé et inversé les rôles. C'est là que le nœud s'est rompu. Subitement, en un jour. Jossi a suggéré quelque chose, et nous, les acteur·trice·s avons également fait des propositions. Tout à coup nous avons tracé le chemin⁵. C'est là ce petit miracle qui a toujours sa place au théâtre.

4 La première a eu lieu le 28 novembre 2008.

5 Sur la base d'une conversation avec les acteurs André Jung et Hildegard Schmahl peu après la première et plus tard dans une discussion avec Jossi Wieler, le chercheur Hajo Kurzenberger explique de la façon suivante les raisons du blocage pendant le processus de création de cette mise en scène et les implications décisives pour le surmonter : « Jossi Wieler [confirme] cette crise comme une étape d'incertitude dure mais productive. Le concept scénographique et l'idée situationnelle qui étaient censés faire parler les messagers entre eux se sont révélés non viables. Le mauvais fonctionnement, voire le dialogue perturbé entre les messagers et le fait qu'il n'était pas possible d'aboutir à quelque chose avec cette conception de l'espace scénique étaient évidents pour lui. La dramaturge Julia Lochte a proposé d'« ouvrir l'espace ». Jossi Wieler a longtemps combattu cette idée, comme il le dit lui-même, « avec les mains et avec les pieds ».

YS : Y-a-t-il eu des moments difficiles dans votre travail commun ?

AJ : *La Peur* de Stefan Zweig, que nous avons réalisé en 2010 aux Kammerspiele de Munich et qui fut invité du Festival de Salzbourg fut aussi un travail qui nous permit de progresser et qui ne s'est pas fait sans peine. Nous avons dû surmonter quelques obstacles. Cela valut la peine, malgré les animosités entre certaines personnes et les frustrations. Mais on peut aussi apprendre quelque chose de ce genre de conflits. Nous avons beaucoup discuté, sommes rentré·e·s ivres à la maison et nous nous sommes tout dit, sans tabou. Le lendemain nous avons repris les répétitions avec une nouvelle énergie et c'était génial. C'est comme dans n'importe quelle relation qu'on veut réussir : il faut verbaliser les problèmes. Il y a des metteur·euse·s en scène avec lequel·le·s une expérience de ce genre signifie la séparation, parce que les mondes sont trop différents. Dans notre cas, ce fut le contraire.

YS : Vous avez aussi collaboré aux mises en scène d'opéra réalisées par Jossi Wieler et Sergio Morabito. Dans quelle mesure cela s'est-il différencié de ce que vous aviez vécu au théâtre ?

AJ : Ce fut autre chose mais Jossi témoignait de la même ténacité avec les chanteur·euse·s. Bien sûr, c'est très différent lorsqu'on a devant soi les apparats de l'opéra, un chœur et un orchestre. C'est une manière totalement différente de faire du théâtre. Nous n'avions que trois heures de répétition le matin, et trois heures le soir. Nous étions au repos

Comme on le sait, il a finalement choisi une option à l'opposé de sa première conviction. [...] La troupe lui a aussi suggéré une autre idée scénique qui caractérise la représentation. Les messagers mangent des pizzas, du poulet et des gâteaux, boivent du schnaps, décortiquent des œufs durs. André Jung attribue à sa collègue Schmahl la paternité de cette orgie de bouffe, qui renforce celle des mots de manière correspondante et contrastée. Elle réplique modestement qu'il est difficile de dire qui suggère quoi : soudain quelqu'un mange une pomme et donne ainsi l'impulsion pour la prochaine séance de répétition. Le fait que cette idée prend de l'ampleur face à la voracité des messagers qui, tout en mangeant, vomissent simultanément le passé, qui deviennent des mangeurs de mots et d'hommes, est dû au sujet et à son contexte. La suggestion scénique prouve par elle-même sa puissance et son évidence. » Citation tirée de Hajo Kurzenberger, «Die Rechnitz-Boten: Die Geschichte als Unruheherd», dans Id. (éd.), *Jossi Wieler - Theater*, Berlin: Alexander, 2011, p. 139-140. [Traduction de la citation : Anne Fournier].

le reste de la journée. Il faut prendre un chemin complètement différent pour développer une production d'opéra. Jossi l'a compris de mieux en mieux au fil du temps. Aussi les difficultés. Les chanteur·euse·s réagissent autrement que les acteur·trice·s. Il a ressenti les spécificités de l'opéra et a eu besoin de beaucoup de patience pour faire démarrer la mise en scène.

Moi j'étais fasciné parce que je n'avais aucune idée de ce médium. Pendant les répétitions, je trouvais très excitant, lorsque je n'étais pas sur scène, de regarder la fosse d'orchestre et de voir comment cet énorme corps sonore se mettait en marche. Je m'émerveillais comme un petit enfant. Aujourd'hui encore j'éprouve du plaisir à l'opéra uniquement lorsque je vois l'orchestre, lorsque je peux aussi contempler la mécanique du son. C'est très naïf, mais ça me correspond.

YS : Vous avez aussi interprété des rôles principaux comme celui de l'intendant dans *Ariane à Naxos* de Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal⁶, ou encore celui de Johannes dans l'opéra contemporain de Mark Andre *wunderzaichen*⁷, que vous avez créé à Stuttgart en 2014.

AJ : Ce fut le plus fou de nos projets. Je suis incapable de lire les notes et je devais parler en rythme, commencer exactement au moment opportun et travailler avec des chanteur·euse·s et un chœur. J'ai dit à Jossi : « Si tu estimes que j'en suis capable, tu en prends la responsabilité. » Mon père était musicien, saxophoniste, avant d'être mobilisé durant la Seconde Guerre mondiale. Il avait étudié au conservatoire de Bruxelles. Pourtant je n'ai jamais pris de leçons de piano. J'ai néanmoins une oreille musicale, bien que je ne sois pas le candidat idéal pour une telle production d'opéra. C'était quoi qu'il en soit très amusant. Il faut surmonter sa peur.

YS : Lors de la remise de l'Anneau Gertrud-Eysoldt, en 2018, Jossi Wieler a profité de l'éloge pour souligner que vous avez le don « à la fois d'interpréter avec assurance et crédibilité les peurs des personnages et de dépasser vos propres peurs avec

6 La première eut lieu le 28 août 2001 dans le cadre du Festival de Salzbourg.

7 Première le 5 mars 2014 à l'Opera d'État de Stuttgart.

courage et bravoure. »⁸ En 2009, pour votre interprétation de Krapp dans sa mise en scène de *La dernière bande*⁹ de Beckett vous avez remporté le prix Nestroy.

AJ : Je me suis beaucoup réjoui de monter un Beckett avec Jossi et dans ce cas précis *La dernière bande* associée à *Jusqu'à ce que le jour vous sépare* ou *Une question de lumière* de Peter Handke. Je pense avoir réussi à convaincre Jossi de ce que Beckett n'est pas : purement ludique. Beckett est aussi un auteur de boulevard, mais il est faux de prétendre, comme ce fut souvent le cas, que tous ses personnages sont des clowns. Son œuvre est une grande tragédie avec un ton hilarant. Dans *La dernière bande* je ne fais presque rien sur scène, sauf m'écouter moi-même et, en écoutant, faire vivre le personnage. C'est une pièce extraordinaire, peut-être ma préférée. C'est du spectacle et de la comédie, voire une tragicomédie. Au départ cela devait être beaucoup plus coloré, plus amusant, et nous avons abouti d'un commun accord à une réduction à l'essentiel. Comme j'étais seul sur scène, il y avait une légèreté lors des répétitions. Jossi et moi pouvions ainsi toujours réagir de façon spontanée. Nous fûmes les deux seuls à nous pencher sur le texte.

J'ai bien sûr été très heureux de recevoir le prix Nestroy. Jossi fut aussi récompensé pour cette mise en scène. Il y avait trois nominations et je ne m'imaginai vraiment pas être l'élu. Tout à coup j'ai entendu mon nom. Mes remerciements ont été très brefs, trois phrases.

YS : Êtes-vous souvent d'opinions différentes, vous arrive-t-il parfois de devoir surmonter des positions antagonistes ?

AJ : Il y aurait des milliers d'exemples. Mais quand on les transforme en anecdote, leur importance décroît. Lorsque l'une de mes propositions ne trouve pas oreille, je me dis alors : « Bon, attendons un peu. » Un peu plus tard je la reformule. Il arrive parfois que Jossi me dise soudain : « Mais c'est bien ça. ». Et je lui réponds : « C'est ce que j'avance

⁸ Des extraits du laudatio de Jossi Wieler ainsi qu'un article sur la remise du prix sont disponibles dans le *Feuilleton Frankfurt* du 8 mai 2019 : <https://www.feuilletonfrankfurt.de/2019/05/08/gertrud-eyssoldt-ring-2018-fuer-andre-jung/> (consulté le : 24 novembre 2020).

⁹ La première eut lieu le 9 août 2009 dans le cadre du Festival de Salzbourg.

depuis longtemps. » Souvent c'est la situation inverse et je suis celui qui s'aperçoit que l'autre avait raison. Avec Jossi, on a aussi le droit de faire des erreurs. Si l'on n'échoue jamais, si l'on ne s'égare jamais, on ne peut pas grandir. Il faut pouvoir le supporter. Il faut sortir de sa courbe pour savoir jusqu'où on peut aller. Si tu n'acceptes pas d'être une fois dans l'ombre, tu ne reviendras jamais à la lumière.

YS : Comment se construit une telle confiance ?

AJ : Il y a toujours du sacré dans le théâtre. Mais il y a aussi beaucoup d'autres choses. Un jour Jossi s'est rendu dans le village luxembourgeois où j'ai grandi. Il est entré chez le boucher, car il savait qu'il avait été mon voisin et il lui a demandé de montrer ma maison. Ensuite il s'est rendu sur la tombe de mon père. Cela m'a beaucoup touché. Ça fait partie du théâtre de connaître celui avec qui l'on travaille. C'est une particularité qui honore Jossi : agir pas seulement pour créer la confiance mais avec un réel intérêt. Cela aide aussi à dépasser la grande peur que nous éprouvons tous et toutes régulièrement dans cette profession.

YS : A l'heure actuelle les jeux de pouvoir dans le domaine du théâtre et le climat de travail qui y est subordonné sont de grands sujets de débat. Votre travail avec Jossi constitue un exemple positif qui montre qu'il peut en être autrement.

AJ : C'est aussi parce Jossi a une profonde connaissance. En tant que metteur en scène, il n'a pas peur de montrer sa vulnérabilité lors des répétitions. Les gens de théâtre sont souvent méchants, comme tous les êtres humains. Et il n'est pas rare que cette méchanceté éclate. Et ça fait mal. Il faut donc faire en sorte de mieux se connaître les uns les autres, de cultiver de l'empathie. C'est clair que lorsqu'on travaille avec les émotions on ne peut pas les exclure. Un comédien est toujours en lutte avec lui-même. À un moment donné, on commence aussi à en parler et à ne plus avoir honte d'avoir peur. On commence à se dévoiler... Il ne faut pas le montrer uniquement sur scène mais déjà combattre ses blocages durant les répétitions ou titiller des points douloureux pour approfondir le caractère de son personnage. On survole pendant longtemps la souris et, au bon moment, on se jette sur elle comme un oiseau de proie et on la mange. Il n'y a pas

de recette, il n'y a pas de routine. C'est nouveau à chaque fois. La peur est présente à chaque fois. Pour cette raison il faudrait développer des stratégies, du savoir-faire, etc. pour se protéger. Ce sont des conneries. Il faut plutôt rester fidèle à soi-même et commencer à creuser avec les autres.

YS : Y a-t-il un projet que vous aimeriez absolument encore concrétiser avec Jossi Wieler ?
Un sujet, un thème que vous aimeriez explorer avec lui ?

AJ : J'espère encore collaborer avec lui et j'ai hâte d'aborder à ses côtés un mythe grâce à *La mine de Falun* de Hoffmannsthal. Il est parfois très excitant, de redécouvrir une pièce avec un peu de distance. Il y a une année nous avions prévu avec Düggelin de monter une nouvelle fois *En attendant Godot* où j'avais déjà joué Estragon en 1990. J'aurais beaucoup apprécié de replonger dans ce texte, trente ans après. Malheureusement ça n'a pu être possible. Avec Jossi j'ambitionne de pouvoir encore travailler davantage en profondeur. Peut-être dans dix ans avec une nouvelle fois *La dernière bande*. Ce serait sûrement très différent.

C'est très particulier de collaborer encore et encore et de vieillir ensemble. La dimension temporelle est accélérée quand on travaille d'une façon intense comme nous le faisons plus ou moins une fois par an. C'est un voyage au rythme intense de l'art, qui aboutit automatiquement à une amitié.

Malte Ubenauf

Noch einmal von vorne anfangen

**Ein Gespräch mit Anna Viebrock
189–197**

À nouveau recommencer, depuis le début

**Entretien avec Anna Viebrock
198–206**

Ricominciare da capo

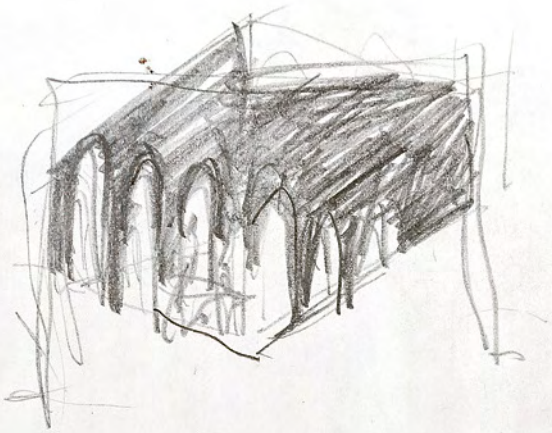
**Intervista ad Anna Viebrock
207–215**

Starting All Over Again

**A Conversation with Anna Viebrock
216–223**

Einige Seiten aus
Arbeitsbüchern von
unseren gemeinsamen
Projekten

Anna für Jossi

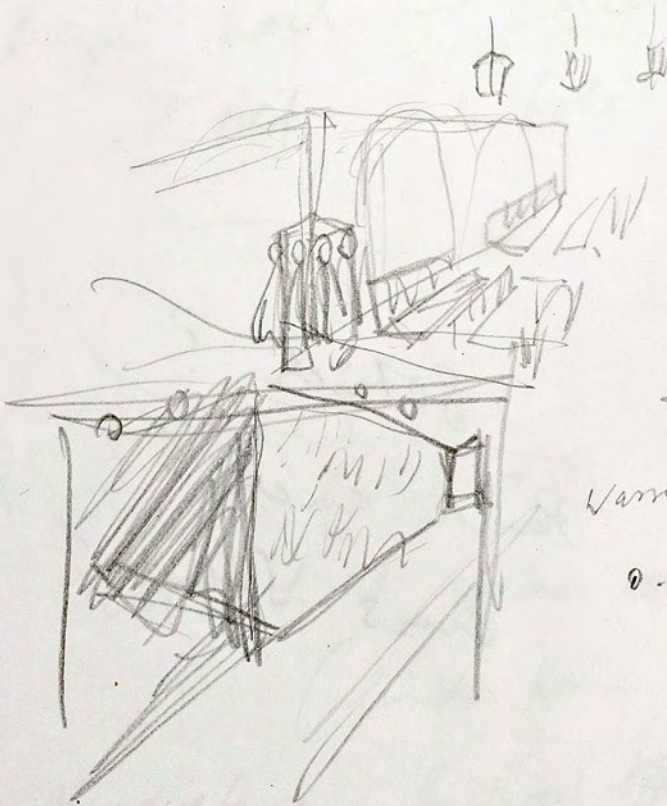


wärmer Sommerlicht



Lernsach

Selbe Bogen +
anderes Licht
Straßenlaternen



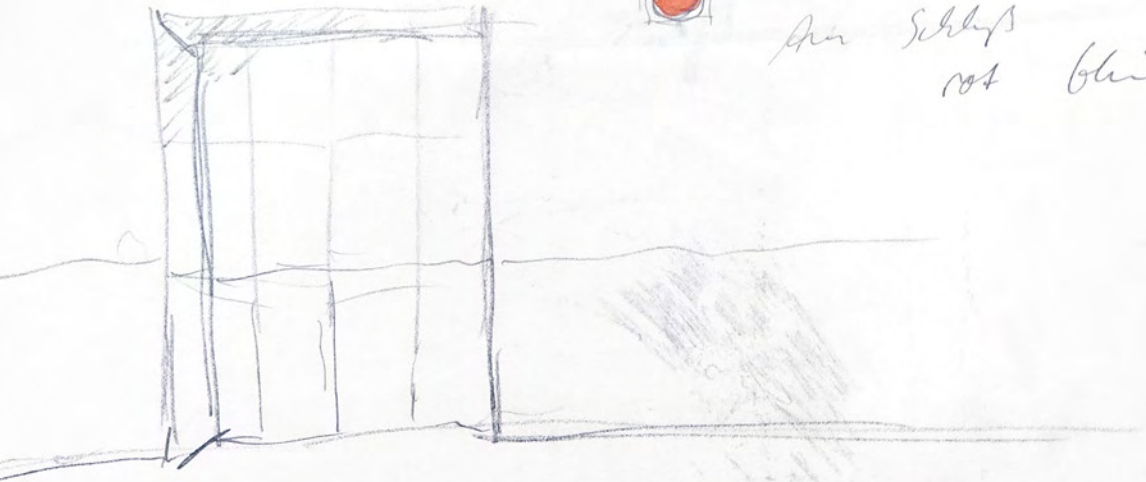
Bänke auch
Schatten?

Vorne ? flüchtig
o. Laub ?





Der Schiffs
rot blinkt

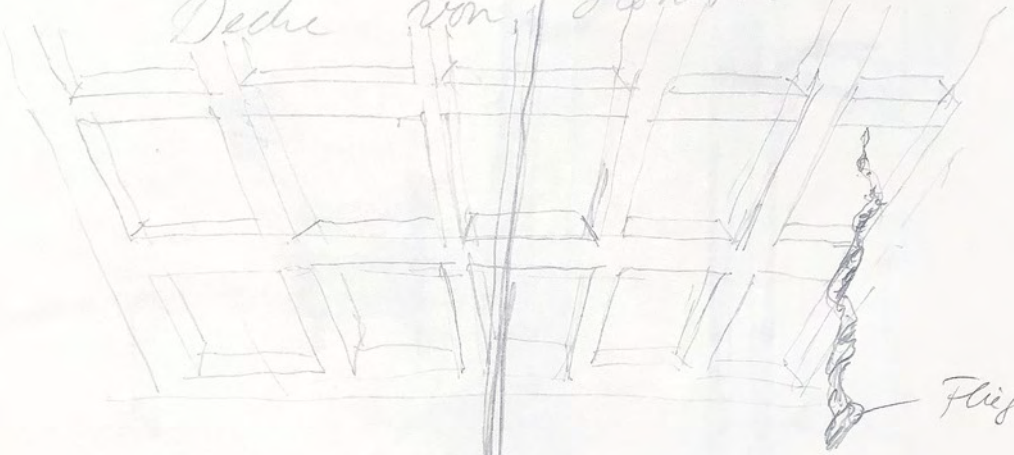


vorher wie Hoftor





Decke von Longo do



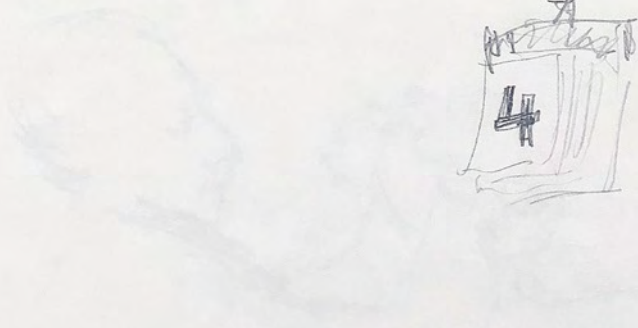
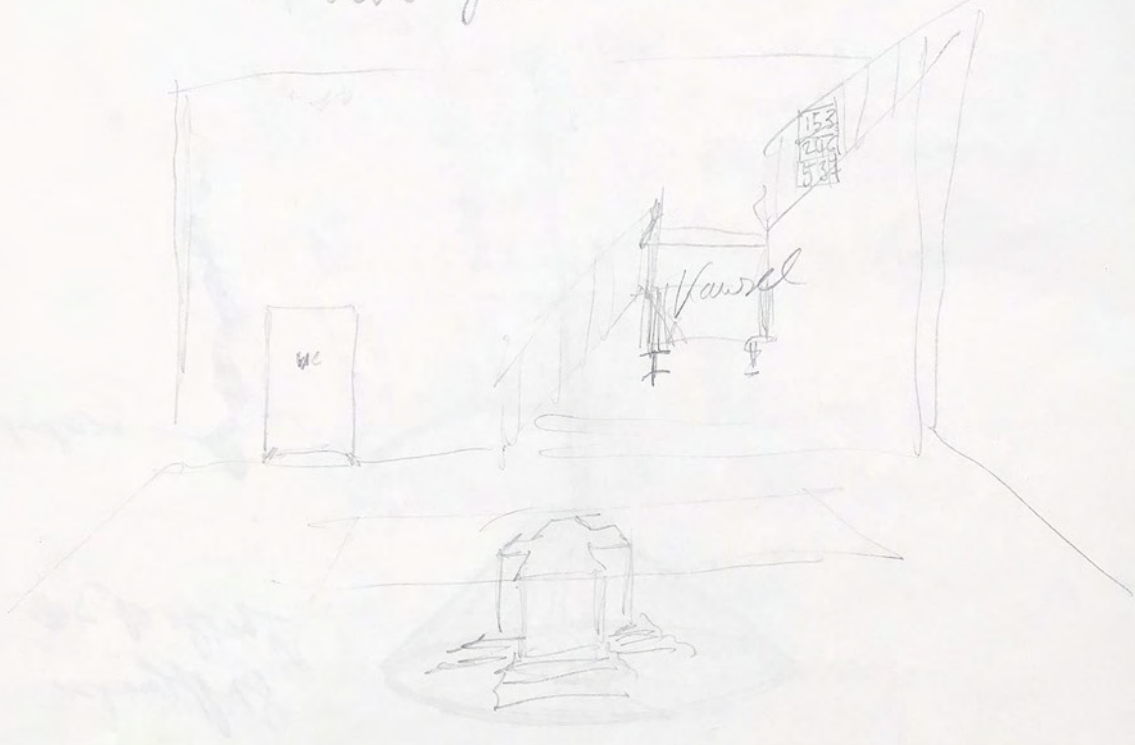
Fließkasten



Fließkopf 30
Safflupe



... und der Vater blicket stumm auf
dem ganzen Tisch herum

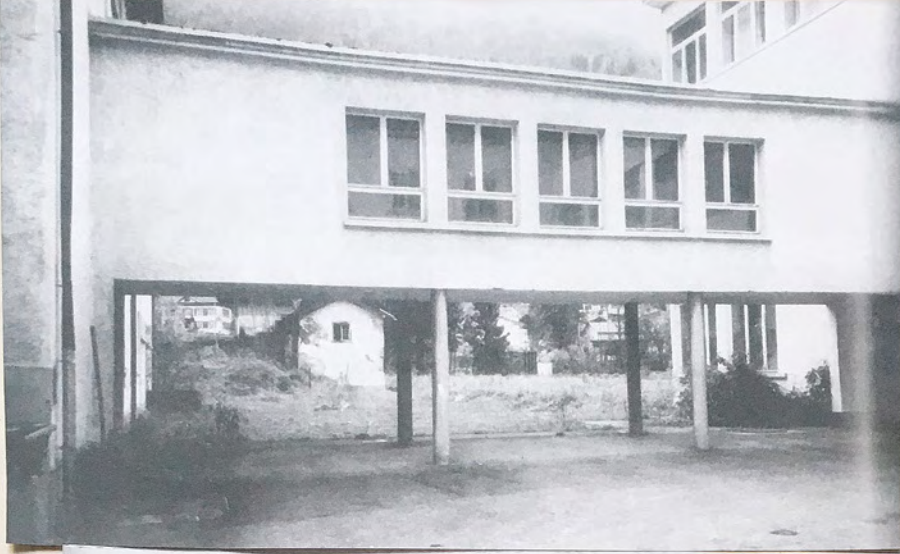


Abriß bald d-1

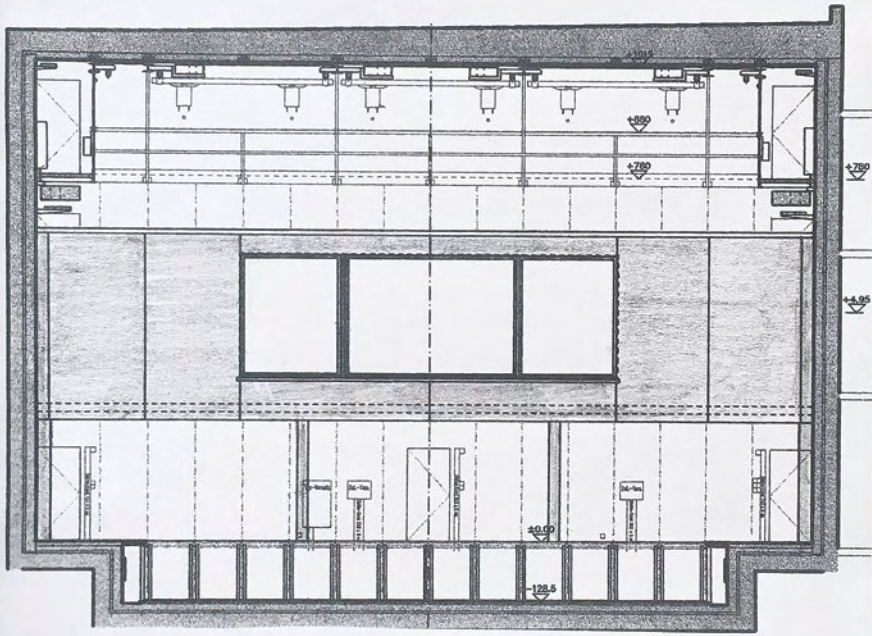








Passerelle
Glarus
Textilfabrik

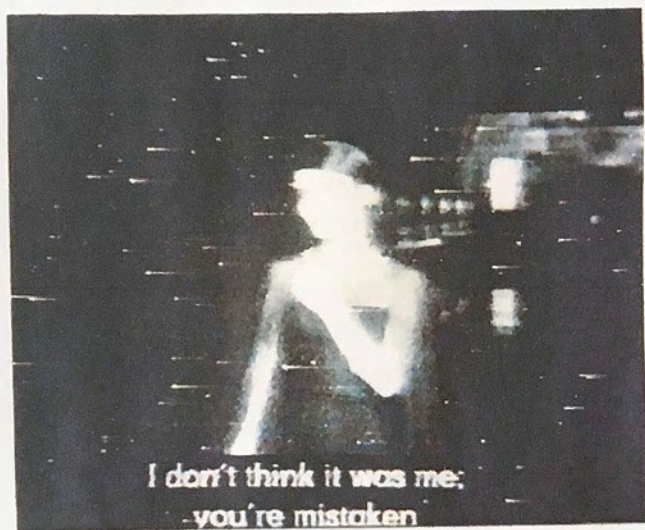


Ansicht

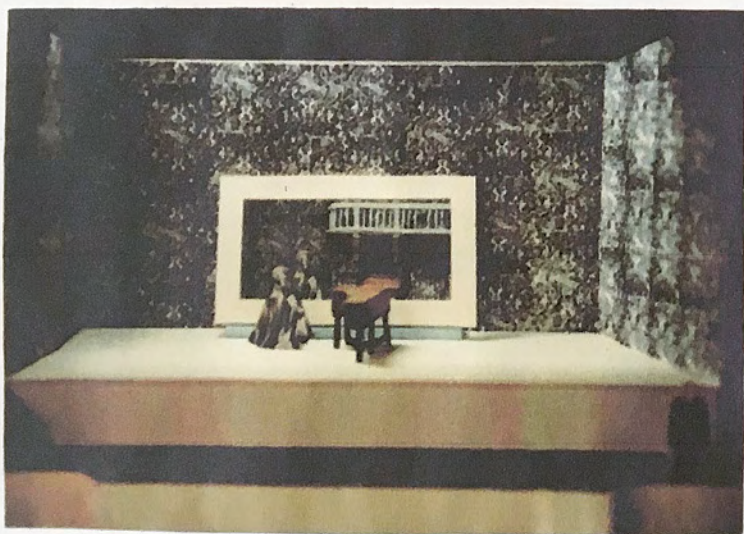


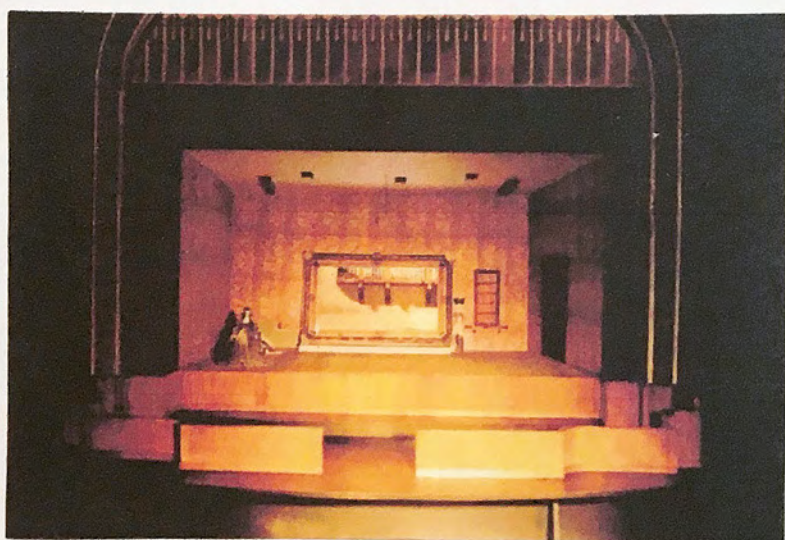
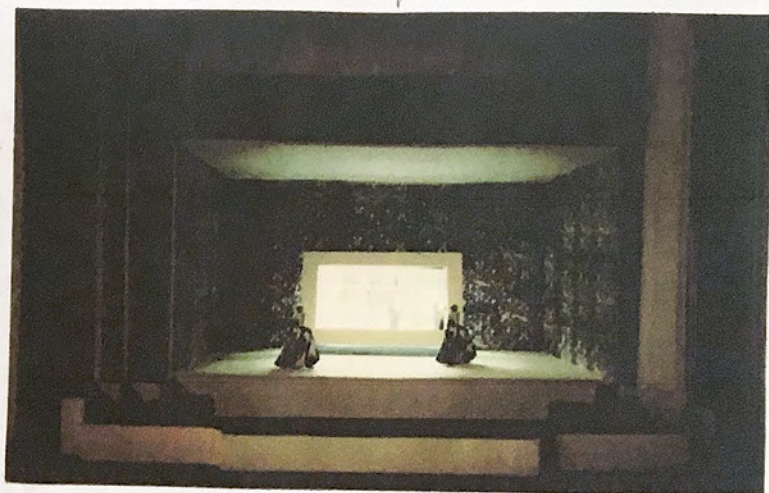


...among these mirrors and columns...



I don't think it was me;
-you're mistaken





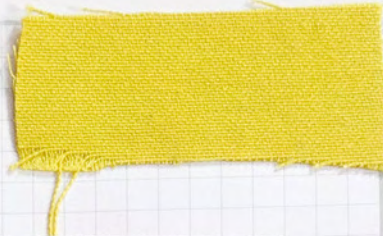
1. SORRAN (10)
BRUMA, LARISDA



verkörad

el
f/w den förel ✓







101-102	103-104	105-106	107-108	109-110	111-112	113-114	115-116	117-118	119-120
121-122	123-124	125-126	127-128	129-130	131-132	133-134	135-136	137-138	139-140
141-142	143-144	145-146	147-148	149-150	151-152	153-154	155-156	157-158	159-160
161-162	163-164	165-166	167-168	169-170	171-172	173-174	175-176	177-178	179-180
181-182	183-184	185-186	187-188	189-190	191-192	193-194	195-196	197-198	199-200

Malte Ubenauf

Noch einmal von vorne anfangen

Ein Gespräch mit Anna Viebrock

Anna Viebrock ist eine der angesehensten Bühnen- und Kostümbildnerinnen im deutschsprachigen Raum und wurde für ihre Arbeit mehrfach ausgezeichnet. Sie ist zudem Regisseurin und Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien. Mit ihrem unverwechselbaren Stil hat sie zahlreiche Theater- und Operninszenierungen von Jossi Wieler, mit dem sie seit fast 40 Jahren zusammenarbeitet, entscheidend mitgeprägt. Im Gespräch gibt sie Einblick in die Besonderheiten dieser künstlerischen Partnerschaft.

Malte Ubenauf: Jossi und du seid euch Anfang der 1980er Jahre in Heidelberg begegnet. Welche Erinnerungen hast du an eure erste gemeinsame Inszenierung, *Die Rassen* von Ferdinand Bruckner?¹

Anna Viebrock: Wenn ich heute in das Arbeitsheft mit meinen Skizzen sehe, muss ich das meiste wie Nachrichten aus Urzeiten entschlüsseln – so weit weg ist das inzwischen für mich. Aus unserer Produktion fällt mir als erstes eine Szene mit dem Tänzer Wladyslaw Bobrowski aus Johann Kresniks Ensemble ein, der, in einem kleinen Bettchen liegend, als jüdischer Student Siegelmann mit Händen und Füßen ein stummes Selbstgespräch führt. Dieser Moment stellte für mich irgendwie den Kern der Inszenierung dar, da mir das

¹ Jossi Wielers Inszenierung kam am 14. November 1983 im Theater der Stadt Heidelberg zur Premiere. Die Uraufführung von Ferdinand Bruckners Stück fand am 30. November 1933 unter der Regie von Gustav Hartung im Schauspielhaus Zürich statt.

Pantomimische für Jossi sehr eigen und typisch vorkam. Die Bedeutung des Gestischen beschäftigt mich seitdem immer wieder, wenn ich mit Jossi zusammenarbeite. Oft habe ich versucht, die Pantomime, die sein eigenes, meist sehr leises Sprechen jeweils begleitet, zu entziffern. Bruckners Stück aus dem Jahr 1933 ermöglichte uns die Beschäftigung mit der deutschen Vergangenheit, mit den Anfängen des Nationalsozialismus unter den Studierenden sowie mit der beginnenden Judenverfolgung. Das war ein guter, weil inhaltlich anspruchsvoller Anfang für unsere künstlerische Partnerschaft.

MU: Wurde bei dieser ersten gemeinsamen Arbeit spürbar, dass dies der Beginn einer langfristigen künstlerischen Verbindung sein könnte?

AV: Tatsächlich glaube ich, dass wir beide sehr bald das Gefühl teilten, dass es weitergehen würde. Nach einigen Arbeiten mit Hans Neuenfels kam ich bei Jossi ja auch erstmals mit einem gleichaltrigen Regisseur zusammen, unsere Geburtstage liegen nur drei Tage auseinander! Oft kam es mir vor, als würde ich mit Jossi noch einmal «von vorne» anfangen.

MU: Wie erinnerst du diese ersten Jahre, in denen ihr in rascher Folge zahlreiche Produktionen realisiert habt? Wer hat wen auf welche Weise beeinflusst?

AV: Jossi war von seinen Studienjahren in Tel Aviv und seinen Erlebnissen als Regieassistent in Düsseldorf geprägt, ich von der Zusammenarbeit mit Neuenfels und meiner Zeit an der Kunstakademie Düsseldorf. Es musste vieles geklärt oder diskutiert werden, und weil Jossi sehr viel am inhaltlichen Austausch lag (und immer noch liegt!), wurde das von uns wirklich intensiv praktiziert. Da wir einander bald sehr gut kannten und unsere Reaktionen in den Gesprächen immer wieder antizipierten, waren die jeweiligen dramaturgischen und musikalischen Mitglieder unserer Regieteams wirklich wichtig.

Als wir für eine *Amphitryon*-Produktion² zusammen nach Bonn gingen, empfand ich das als einen wichti-

2 Diese Inszenierung von Heinrich von Kleists *Amphitryon* mit Robert Hunger-Bühler in der Titelrolle hatte am 28. September 1985 in Bonn Premiere.

gen Schritt für uns. Dort gab es tolle Schauspieler wie Robert Hunger-Bühler und Michael Prella, und die Bedingungen waren sehr gut. In der Bonner Werkstattbühne hat Jossi das Stück sehr leise und sehr witzig inszeniert – und 1986 wurde es dann zum Theatertreffen eingeladen. In Berlin war der Raum jedoch grösser und die Intimität ging verloren. Das schadete der Aufführung. Man fand sie zu leise – dabei war das doch Jossis Eigenart! Ich weiss nicht, ob er im gleichen Jahr wegen dieser Aufführung an das Stuttgarter Staatstheater engagiert wurde, aber in jedem Fall hat der wunderbare Intendant und Gelehrte Ivan Nagel ihn sehr gefördert. In Stuttgart kamen wir dann auch mit dem Dramaturgen Hans-Thies Lehmann³ zusammen. Das war für uns alle sehr inspirierend und lehrreich. Zusammenfassend kann man sagen: Gespräche waren unsere Hauptbeschäftigung! In der Vorbereitung, später vor dem Bühnenbildmodell, auf den Proben und immer auch danach.

Von 1988 bis 1993 waren Jossi und ich unter der Intendanz von Frank Baumbauer am Theater Basel engagiert. Im Gerbergässlein waren wir sogar direkte Nachbarn und lebten quasi in einem Haus. Dort war der Austausch natürlich besonders intensiv.

MU: Als Frank Baumbauer 1993 die Leitung des Schauspielhauses Hamburg übernahm, seid auch ihr von Basel nach Hamburg gewechselt. Dort habt ihr am 23. Oktober erstmals einen Text von Elfriede Jelinek uraufgeführt: *Wolken. Heim*.⁴ Wie erinnerst du diesen Moment in eurer Arbeitsbiografie?

AV: Es war eine wirklich glückliche Situation für uns am Hamburger Schauspielhaus, da unter Frank Baumbauers Intendanz künstlerische Risiken eingegangen wurden und die aus Stefanie Carp, Tilman Raabke und Wilfried Schulz bestehende Dramaturgie immer wieder politische Diskurse initiierte. Bei *Wolken. Heim*, diesem Prosatext über die Deutschen und ihre Sprachhelden, hatte Tilman Raabke uns auf die Idee gebracht, die aus Zitaten deutscher Dichter und

³ Hans-Thies Lehmann wurde 1988 zum Professor in Frankfurt berufen und zählt v. a. wegen seinem Konzept des postdramatischen Theaters zu den international angesehensten Theaterwissenschaftler*innen. (Vgl. Ders., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999).

⁴ Für diese Inszenierung wurde Jossi Wieler 1994 in der Kritikerumfrage von *Theater heute* als «Regisseur des Jahres» gekürt.

Denker montierten Texte Fliegerwitwen in den Mund zu legen. Raabkes Vater war Flieger gewesen und so kamen wir an authentisches Material. Dazu kam das Bild vom Bunker, in dem die Beschwörung und Begegnung mit den Geistern der Toten stattfinden sollte, und dann noch das Fenster mit dem dahinter ablaufenden Wolkenfilm. So war der Bunker gleichzeitig ein Flugzeug. An diesem Ort versuchten die Frauen in einer Totengedenkfeier, sich mittels Beschwörung in ihre gefallenen Männer hineinzusetzen, indem sie deren Allmachtsfantasien rezitierten. Im Laufe der Zeit fuhren die Verstorbenen dann als Untote in die Körper der Witwen ein und sprachen aus ihnen. Das war schrecklich und komisch zugleich – eine Mischung, die Jossi sehr wichtig war und an der er akribisch mit den Schauspielerinnen arbeitete.

Später haben wir noch zwei weitere Jelinek-Stücke realisiert. In *er nicht als er*, das am 1. August 1998 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt wurde, ging es um den Schweizer Schriftsteller Robert Walser. Es entstand eine schwebende und kafkaeske Inszenierung mit Jossis Lieblingsschauspieler André Jung⁵, der seine Walser-Figur 2001 in unsere Uraufführung von Jelineks *Macht nichts* am Zürcher Schauspielhaus mit hinein nahm und für die Rolle des Wanderers weiterentwickelte. Die Möglichkeit, solche Zusammenhänge schaffen zu können, machte diese drei Stücke so wichtig für uns; wir konnten an der Auseinandersetzung mit einer längst nicht vergangenen Vergangenheit dranbleiben. Da war uns Elfriede Jelinek sehr nah. Später einmal stiessen wir bei Jean-Luc Godard auf eine Formulierung William Faulkners: «Die Vergangenheit ist nicht tot, sie ist nicht einmal vergangen.»⁶ Godard zitiert diesen Satz in seinem Film *Hélas pour moi* von 1993. Genau dies war (und ist) vermutlich ein Hauptthema von uns und von Elfriede Jelinek. So auch bei *Macht nichts*. Dieser Text bestand aus dem Monolog einer (Geister-)Burgtheaterschauspielerin, einem Dialog von Schneewittchen mit dem Jäger sowie dem Monolog eines Wanderers. Letzterer bezog sich auf Jelineks Vater, der als Jude in den Zeiten der Verfolgung durch das NS-Regime in den Wahnsinn geflüchtet war. Das Bühnenbild bestand aus einer Art hochgebauter Wohneinheit mit drei Fenstern, in die das Publikum voyeuristisch durch halbtransparente und

5 Siehe das Interview von Yvonne Schmidt mit André Jung in diesem *MIMOS*-Band, S. 148–158.

6 William Faulkner, *Requiem for a Nun* (1951). [Deutsche Ausgabe: Ders., *Requiem für eine Nonne*. Stuttgart: Scherz & Goverts 1956].

vergilbte Gardinen hineinsehen konnte. Unter der Wohnung befand sich eine hässliche Tiefgarage, in der Schneewittchen dem Tod begegnete. Macht und Ohnmacht, Täter und Opfer, Verdrängung und Tod, Mythos, Psychologie und Reflexionen über das Theater waren unsere Themen. In Jelineks Text ging es immer wieder um den Wahnsinn der Vaterfigur. Bei Jossi blieb allerdings offen, ob wirklich er es war, der «verrückt» wurde. Das ist Jossis subtile Inszenierungskunst: Er verfremdet und verdeutlicht zugleich.

MU: Es kam dann Mitte der 1990er Jahre der Moment, in dem Jossi und du begonnen habt, gemeinsam Opern zu inszenieren. Auch tauchte mit Sergio Morabito ein neuer Mitspieler und -denker auf.⁷

AV: Es begann mit dem Dramaturgen und damaligen Intendanten der Stuttgarter Oper, Klaus Zehlein. Er bot uns an, bei ihm Mozarts *La clemenza di Tito*⁸ zu inszenieren und schlug Sergio Morabito als Produktionsdramaturgen vor. Durch Sergio, der fest am Haus engagiert war, bekam unsere Zusammenarbeit eine andere Chemie. Immer ging es darum, sich viel Zeit zu nehmen, sich oft zu treffen, mehrfach gemeinsam die Oper zu hören und uns so einer Interpretation zu nähern, ohne vorschnell eine Lösung zu behaupten.

Oft entwickelt Sergio eine ungewöhnliche, neue Sicht auf bestimmte Momente in den Opern und stellt damit Denk- und Aufführungstraditionen in Frage. Da Jossi und Sergio sich als wirkliche Interpreten verstehen und wir immer versuchen, einen für die gesamte Oper gültigen Ansatz zu finden, entstehen auch ganz andere Bühnenräume als für Christoph Marthaler. Es kommt vor, dass man sich mit Jossi und Sergio in Welten versucht, die einem weniger nah sind. Das kann sehr gut werden, aber manchmal ist man dann in diesen Welten doch nicht so zu Hause wie in anderen.

MU: Die Stuttgarter Oper wurde bald zum Fixpunkt eurer Zusammenarbeit.

AV: Zehlein hat damals nicht einmal unsere erste Premiere in Stuttgart abgewartet, bevor er uns eine weitere Produk-

⁷ Siehe dazu auch den Beitrag von Sergio Morabito im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 226–232.

⁸ Die Premiere fand am 16. April 1994 an der Staatsoper Stuttgart statt.

tion anbot. Was für eine vertrauensvolle Geste! Wir haben daraufhin viele Jahre lang regelmässig in Stuttgart gearbeitet. Als Zehelein aufhörte, veränderten sich die Umstände und unser Team kam für eine Weile nicht mehr in Stuttgart zusammen. Erst als Jossi 2011 dort selbst Intendant wurde, arbeiteten wir in gleicher Konstellation weiter. Es fühlte sich an, als hätte es nie eine Unterbrechung gegeben. Vielleicht hatte diese Empfindung auch damit zu tun, dass eine ältere *Norma*-Inszenierung⁹ von uns wiederaufgenommen wurde und wir dann bald zwei weitere Opern von Bellini erarbeiteten: *La sonnambula*¹⁰ und *I puritani*¹¹. Durch sehr genaue Lektüren der Libretti sowie der literarischen Vorlagen haben wir aus den drei Werken, deren Inhalte als ziemlich abstrus und uninteressant gelten, für uns total stimmige Erzählungen herausgeschält, die Jossi dann mit grossem Feingefühl, Sorgfalt und Konsequenz inszeniert hat.

MU: Hatte der Schauspielregisseur Jossi Wieler zu Beginn seiner Opernarbeit ganz andere Fragen an den singenden Menschen als an den Sprechenden?

AV: Da Jossi und ich nun schon so lange ausschliesslich Opern inszenieren, hat die Art und Weise, wie Jossi mit Sängerinnen und Sängern arbeitet, für mich die «Schauspielzeit» überlagert. Jossi wurde ja zu einer Zeit an die Oper geholt, als dort vermehrt Regisseurinnen und Regisseure aus dem Schauspiel engagiert wurden. Das hatte wohl damit zu tun, dass diese Arbeit am «Schauspieler im Sänger» oder der «Schauspielerin in der Sängerin» gefragt war. Manchmal, wenn Jossi auf den Proben so intensiv und detailliert an Figuren und Situationen arbeitet, vergesse ich fast, der Musik zuzuhören.

MU: Gibt es gemeinsame Arbeiten, an die du besonders oft denken musst?

AV: Als erstes kommt mir *Alcina*¹² von Händel an der Staatsoper Stuttgart in den Sinn. Diese Inszenierung lief zehn Jahre lang und war also wohl unsere Arbeit mit den meis-

9 Diese Produktion feierte am 29. Juni 2002 an der Staatsoper Stuttgart Premiere.

10 Die Premiere fand am 22. Januar 2012 an der Staatsoper Stuttgart statt.

11 *I puritani* kam am 8. Juli 2016 in der Staatsoper Stuttgart zur Premiere.

12 Die Premiere fand am 16. Mai 1998 an der Staatsoper Stuttgart statt.

ten Aufführungen überhaupt. Nachdem ich damals meinen Entwurf – einen einfachen, tapezierten Kistenraum mit einem «Schein»-Spiegel – präsentiert hatte, wurde das Ganze zunächst mit Sorge betrachtet. Man war sich nicht sicher, ob man in diesem Raum die ganze Oper spielen könnte. Aber dieses Bühnenbild mit einem am Boden abgestellten, grossen und goldenen Rahmen, der Spiegel, Fenster, Bilderrahmen und vieles mehr sein konnte, stellte doch eine Art Zauberreich her, in dem mit dem grossartigen Ensemble der Staatsoper eine vielschichtige und sehr körperliche Inszenierung entstand. Für mich war es ein Glück, Catherine Naglestad als Alcina anziehen zu können. Die vielen «kleinen Schwarzen», die jeweils einen Teil ihres Körpers zeigten, hätte ich für niemanden sonst erfinden können. Der Film *Letztes Jahr in Marienbad*¹³ von Alain Resnais hatte mich inspiriert, so etwas wie Kamerafahrten auf dem Theater zu erzeugen: Fahrbare Wände hinter dem Spiegel sowie ein hinter dem Spiegel verstecktes Laufband halfen dabei, ein solches Gefühl zu erzeugen.

Als zweites muss ich an unsere *Siegfried*-Inszenierung denken. Diese Oper damals, 2003, in Stuttgart zu machen, war ein Abenteuer, weil es ja vier Regisseure waren, die unabhängig voneinander jeweils einen Teil von Wagners *Ring* inszenierten. Wir waren froh, dass wir für den dritten Teil gefragt wurden, so konnten wir einen finsternen Thriller inszenieren und brauchten uns über die Götterwelt nicht den Kopf zu zerbrechen. Von meiner Seite aus war diese Arbeit sehr aufregend, weil mir von Anfang an klar war, dass man hier kein Einheitsbühnenbild machen konnte, da Siegfrieds Wanderung mehrere Räume erforderte. Mir scheint, dass Wagner mit seiner grossen Theatralik fast immer dazu zwingt, im Ablauf eines Abends einen dialektisch sich verändernden Raum zu erfinden. Das Entwicklungsdrama von Siegfried, das eigentlich aus lauter Dialogszenen besteht, lag Jossi aus meiner Sicht sehr. Heraus kam, wie jemand sagte oder schrieb, eine «böse Burleske»¹⁴. Und dann wäre da noch Bellinis *La sonnambula*.¹⁵ Diese

13 *L'année dernière à Marienbad*, 1961.

14 Vgl. Claus Spahn, «Wotans letzter Walzer». In: *Die Zeit* vom 18. November 1999 (online verfügbar: https://www.zeit.de/1999/47/Wotans_letzter_Walzer; letzter Zugriff 29.09.2020).

15 Ana Durlovski wurde 2012 für ihr Rollenporträt der Amina mit dem Theaterpreis «Der Faust» als beste Sängerdarstellerin im Musiktheater ausgezeichnet und bei der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Opernwelt* zur Nachwuchssängerin des Jahres gewählt. Die ganze Inszenierung wurde zur

Produktion ist für mich deshalb so denkwürdig, weil Jossi, Sergio und ich für die Recherche zusammen ins Appenzellerland gefahren sind, um in die alpenländisch-dörfliche Welt einzutauchen, in der diese Oper spielt. Die Eindrücke vor Ort und die Begegnung mit der misstrauischen, uns ablehnenden Dorfgemeinschaft haben die spätere Arbeit an dieser Oper immer wieder begleitet. Jossi hat die besondere Charakteristik dieser Menschen sehr individuell mit dem Opernchor erarbeitet, und ich habe für jedes Mitglied eine ganz eigene Maske erfunden – inspiriert durch Fotos von Verstorbenen, die auf dem römischen Friedhof Campo Verano zum Gedenken auf den Grabsteinen angebracht waren. Die Reise selbst, die Erinnerung an die Reise während der Proben, der grossartige Stuttgarter Opernchor und die Freude, endlich wieder mit dem Dirigenten Gabriele Ferro zu arbeiten – dies alles führte dazu, dass *Die Nachtwandlerin* mir wie eine nahezu perfekte Arbeit vorkam. Zu diesem Eindruck trug natürlich auch Ana Durlovski¹⁶ bei, die, nach Catherine Naglestad, «unsere» zweite ganz wichtige Sängerin geworden ist. Das ist für Jossi, Sergio und mich immer entscheidend, dass es Sängerinnen und Sänger gibt, mit denen man über viele Jahre zusammenarbeiten kann. Für ein solches Ensembletheater hat Jossi immer wieder gekämpft.

MU: Die Stuttgarter Zeit endete im Juli 2018 mit der von Sylvain Cambreling¹⁷ dirigierten Uraufführung der Oper *Erdbeben. Träume* von Toshio Hosokawa, für die ihr sogar in Japan zur Fukushima-Katastrophe recherchiert habt. Das Libretto verfasste Marcel Beyer. Die Thematik der Naturkatastrophen, Komponist, Librettist – auf einmal war alles zeitgenössisch. Ein starkes Zeichen zum Ende dieser Intendanz. Gibt es vergleichbare Pläne für die Zukunft abseits von Stuttgart?

AV: Hier kann ich nur einen Satz von Charles Baudelaire zitieren, der uns damals im Zusammenhang mit Elfriede Jelineks

Aufführung des Jahres und der Staatsoperchor Stuttgart zum Opernchor des Jahres gekürt, Jossi Wieler und Sergio Morabito wurden zudem als Regisseure des Jahres gekürt.

¹⁶ Siehe dazu den Bericht von Ana Durlovski im vorliegenden *MIMOS*-Band, S. 275–283.

¹⁷ Siehe das Gespräch von Patrick Hahn mit Sylvain Cambreling in dieser *MIMOS*-Ausgabe, S. 261–268.

Macht nichts beschäftigte: «Wer von innen durch ein offenes Fenster blickt, sieht niemals so viel wie derjenige, der ein geschlossenes Fenster betrachtet.»¹⁸

MU: Dafür brauche ich einen Augenblick.

AV: Macht nichts.

¹⁸ Aus dem Prosagedicht «Die Fenster». In: Charles Baudelaire, *Pariser Spleen - 22 Gedichte in Prosa*. Herausgegeben von Karl-Maria Guth und übersetzt von Camill Hoffmann. Leipzig: Insel Verlag 1914, S. 40.

Malte Ubenauf

À nouveau recommencer, depuis le début

Entretien avec Anna Viebrock

Distinguée par de nombreuses récompenses, Anna Viebrock est l'une des scénographes et créatrices de costumes les plus en vue de l'espace germanophone. Elle a aussi mis en scène de nombreuses œuvres et enseigne à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne. Avec son style reconnaissable entre tous, elle a marqué de façon décisive d'innombrables productions de Jossi Wieler, pour le théâtre et pour l'opéra. Dans le présent entretien, elle explique ce qui rend si particulier ce partenariat artistique de presque quarante ans.

Malte Ubenauf : Tu as rencontré Jossi Wieler au début des années 1980 à Heidelberg. Quels souvenirs as-tu gardés de votre première mise en scène commune, *Die Rassen (Les Races)* de Ferdinand Bruckner¹ ?

Anna Viebrock : Quand je regarde, aujourd'hui, mes esquisses dans le cahier de travail de l'époque, je décrypte la plupart d'entre elles comme des messages de l'ère préhistorique. C'est si vieux, pour moi. De cette première production commune, je garde en mémoire, tout d'abord, une scène avec le danseur Wladyslaw Bobrowski, de la compagnie de Johann Kresnik. Couché sur un tout petit lit, il incarnait l'étudiant juif Siegelmann menant un dialogue muet avec lui-même en agitant les mains et les pieds. À mes yeux, ce

1 La première a eu lieu le 14 novembre 1983 au Théâtre de la ville d'Heidelberg. La création originale de la pièce de Ferdinand Bruckner, mise en scène par Gustav Hartung, avait eu lieu le 30 novembre 1933 au Schauspielhaus de Zurich.

moment a été comme le noyau de la mise en scène, car la pantomime était pour Jossi très particulière et très typique. Depuis, la signification de la gestuelle m'occupe régulièrement quand je travaille avec lui. J'ai souvent essayé de déco-der la pantomime qui accompagne sa parole, souvent assez basse, de façon si particulière. Datant de 1933, la pièce de Bruckner nous permettait de nous pencher sur le passé de l'Allemagne, sur les débuts du national-socialisme parmi les étudiant-e-s et sur le commencement de la persécution des Juifs. Avec un contenu d'un tel niveau d'exigence, cette pièce était un bon début pour notre partenariat artistique.

MU : Avais-tu deviné que cela pourrait déboucher sur une relation artistique de longue haleine ?

AV : Je crois effectivement que nous avons eu, très tôt, le sentiment que notre collaboration ne s'arrêterait pas là. Après avoir réalisé quelques œuvres avec Hans Neuenfels, je trouvais, avec Jossi, pour la première fois un metteur en scène du même âge que moi. Seuls trois jours séparent nos anniversaires respectifs ! Avec Jossi, j'ai eu l'impression de recommencer « depuis le début ».

MU : Quels souvenirs as-tu de ces premières années où vous avez créé, en très peu de temps, toute une série de productions ? Qui a influencé qui, et comment ?

AV : Jossi était très imprégné par ses années d'études à Tel Aviv et par ses expériences d'assistant metteur en scène à Düsseldorf. De mon côté, j'avais été marquée par ma collaboration avec Neuenfels et par ma formation à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf. Nous avons beaucoup de choses à discuter et à expliquer. Comme Jossi aimait (et aime toujours !) parler en détail du contenu des œuvres, nous avons pratiqué l'exercice de façon vraiment intense. Nous nous sommes rapidement très bien compris et étions souvent capables d'anticiper nos réactions respectives. Les autres membres de notre équipe, que ce soit pour la dramaturgie ou pour l'orchestre, en étaient d'autant plus importants. Aller ensemble à Bonn, pour *Amphitryon*², a repré-

2 La première de cette mise en scène de l'*Amphitryon* d'Heinrich von Kleist, avec Robert Hunger-Bühler dans le rôle principal, a eu lieu le 28 septembre 1985 à Bonn.

senté une étape importante pour nous, à mon avis. Nous avons travaillé avec des acteurs fantastiques comme Robert Hunger-Bühler et Michael Prella. Les conditions de travail étaient très bonnes. Jossi a mis en scène la pièce avec beaucoup d'humour – et sans tapage. En 1986, cette production a été invitée aux Rencontres théâtrales de Berlin. Là, l'espace était plus grand, l'intimité a été perdue. Cela a nui à la représentation. Certains l'ont trouvée un peu trop sobre. Mais c'est justement le style de Jossi ! Je ne sais pas si c'est grâce à son *Amphytrion* qu'il a été engagé, la même année, au Théâtre de Stuttgart. Une chose est sûre, le magnifique directeur Ivan Nagel, très érudit, l'a beaucoup soutenu. C'est à Stuttgart, aussi, que nous avons rencontré le dramaturge Hans-Thies Lehmann³, qui s'est révélé extrêmement inspirant et riche d'enseignement pour nous tous. En résumé, on peut dire que les discussions constituaient notre principale occupation ! Nous discutons lors des préparatifs, devant la maquette de la scénographie, lors des répétitions et encore après les représentations.

De 1988 à 1993, Jossi et moi avons été engagés au Théâtre de Bâle, sous la direction de Frank Baumbauer. De par nos domiciles, nous étions aussi voisins directs, vivions pratiquement dans une seule maison. Les échanges étaient donc, à cette époque, particulièrement intenses.

MU : Ensuite, en 1993, vous avez suivi Frank Baumbauer lorsqu'il a repris la direction du Schauspielhaus de Hambourg. Et cette année-là, le 23 octobre, vous avez créé un texte d'Elfriede Jelinek, *Wolken. Heim*.⁴ Quels souvenirs gardes-tu de ce moment ?

AV : Le travail au Schauspielhaus de Hambourg a été une période très heureuse. Sous la direction de Frank Baumbauer, nous jouissions d'une grande liberté et pouvions prendre des risques artistiques. L'équipe de dramaturges, avec Stefanie Carp, Tilman Raabke et Wilfried Schulz, lançait toujours des discussions politiques. Pour *Wolken. Heim*, un texte en prose

³ Hans-Thies Lehmann a été nommé professeur à Francfort en 1988. Avec son concept de théâtre postdramatique, il compte parmi les théoricien-ne-s du théâtre les plus reconnu-e-s, sur le plan international. (Voir son ouvrage fondamental, traduit aussi en français : *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002).

⁴ Pour cette création, en 1994 Jossi Wieler a été couronné du titre de « Metteur en scène de l'année » par le jury de la prestigieuse revue spécialisée *Theater heute*.

sur les Allemands et les héros de leur littérature, Tilman Raabke nous avait invités à mettre dans la bouche de veuves de pilotes de la Deuxième guerre mondiale des citations de poètes et penseurs allemands. Son père avait été pilote et nous avons pu utiliser du matériel authentique. L'image du bunker s'y est ajoutée. C'est là que l'invocation et la rencontre avec les esprits des morts devait avoir lieu. Et une fenêtre ouvrait sur les images d'un film de nuages. Le bunker était donc, en même temps, un avion. Les femmes y organisaient une cérémonie à la mémoire des morts, essayant d'évoquer les esprits de leurs maris tombés au combat en déclamant leurs phantasmes de la toute-puissance. Au fil du temps, les maris décédés revenaient en tant que morts-vivants, s'emparaient des corps des veuves et s'exprimaient par leur intermédiaire. C'était en même temps horrible et drôle – un mélange très important aux yeux de Jossi et pour lequel il a énormément travaillé avec les actrices.

Nous avons encore mis en scène, plus tard, deux autres pièces de Jelinek. L'écrivain suisse Robert Walser est au cœur de *er nicht als er* (*Lui pas comme lui*), créée en 1998 au Festival de Salzbourg. Il en a résulté une mise en scène flottante et kafkaïenne avec l'acteur fétiche de Jossi, André Jung⁵, qui a repris le personnage de Walser lors de la création de *Macht nichts* (*Ça ne fait rien*) au Schauspielhaus de Zurich en 2001, en le développant davantage pour son rôle du Promeneur. La possibilité de créer de tels rapprochements a fait de ces trois pièces un ensemble très important pour nous ; nous avons pu insister sur notre rapport à un passé qui n'est de loin pas passé. Nous nous sentions, en ce sens, très proches d'Elfriede Jelinek. Plus tard, nous avons trouvé une citation de William Faulkner chez Jean-Luc Godard : « Le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé »⁶, dit un personnage dans son film *Hélas pour moi* de 1993. C'est exactement cela qui était (et qui est) probablement notre thème principal, à nous et à Elfriede Jelinek. Dans *Ça ne fait rien* aussi. Ce texte est composé du monologue d'une actrice (morte) du Burgtheater de Vienne, d'un dialogue de Blanche-Neige avec le Chasseur ainsi que du monologue d'un Promeneur. Ce dernier fait référence au père de Jelinek, juif, qui au temps du nazisme avait fui les persécutions en se

5 Voir l'interview d'Yvonne Schmidt avec André Jung dans cette édition de *MIMOS*, pp. 161–171.

6 William Faulkner, *Requiem for a Nun* (1951). [Édition française : *Requiem pour une nonne*, Paris, Gallimard, « Folio », 1951].

réfugiant dans la folie. Nous avons imaginé, en guise de scénographie, un bloc d'habitation avec trois fenêtres tendues de rideaux à moitié transparents et jaunis à travers lesquels le public, voyeur, pouvait regarder. Un garage souterrain, hideux, se trouvait sous l'immeuble. C'est là que Blanche-Neige y rencontrait la Mort. Pouvoir et impuissance, bourreau et victime, refoulement et mort, mythe, psychologie et réflexions sur le théâtre : c'étaient nos thèmes de prédilection. La folie du personnage du père est récurrente dans les pièces de Jelinek. Toutefois, dans la mise en scène de Jossi, il n'est pas sûr que ce soit vraiment lui, le père, qui soit fou. Et là réside toute la subtilité de l'art de Jossi : il s'éloigne du texte et, en même temps, le rend plus clair.

MU : Au milieu des années 1990, toi et Jossi avez aussi commencé à réaliser des mises en scène pour l'opéra. Et avec Sergio Morabito⁷, un nouvel interlocuteur vous a rejoints.

AV : Tout a commencé avec le dramaturge et, à l'époque, directeur, de l'Opéra d'État de Stuttgart, Klaus Zehelein. Il nous a proposé de mettre en scène *La Clemenza di Tito*⁸ de Wolfgang Amadeus Mozart et a suggéré Sergio Morabito comme dramaturge de production. Celui-ci était un maillon fort de la maison, où il avait un contrat. Avec lui, la chimie de notre collaboration s'est modifiée. Nous avons toujours pris beaucoup de temps, nous nous sommes rencontrés très souvent, nous avons écouté plusieurs fois l'opéra pour, ainsi, nous approcher d'une interprétation, sans prétendre avoir une solution dès le début.

Sergio développe souvent une vision inhabituelle de certains moments des œuvres d'opéra. Il remet en question les interprétations traditionnelles et la façon usuelle de les mettre en scène. Du moment que Jossi et Sergio se comprennent comme de réels interprètes d'une œuvre et que nous essayons toujours de trouver une idée adéquate à l'ensemble d'une mise en scène, les espaces scéniques qui en résultent sont très différents de ceux que je crée pour Christoph Marthaler, par exemple. Il arrive qu'avec Jossi et Sergio nous essayions de nous plonger dans des mondes

7 Voir à ce propos le texte de Sergio Morabito dans cette édition de *MIMOS*, pp.233-239.

8 La première a eu lieu le 16 avril 1994 à l'Opéra d'État de Stuttgart.

lointains. Cela peut se révéler très bien, mais, parfois, j'y suis aussi moins à l'aise que dans les mondes qui me sont familiers.

MU : Depuis, l'Opéra d'État de Stuttgart est devenu un point fixe de votre collaboration.

AV : Klaus Zehelein n'a même pas attendu la première de la *Clemenza* pour nous proposer d'autres productions ! Quelle confiance ! Effectivement, nous avons ensuite, pendant des années, régulièrement travaillé à Stuttgart. Lorsque Klaus Zehelein s'est retiré, les circonstances ont changé. Pendant un moment, nous n'avons plus rien fait à Stuttgart. Il a fallu attendre que Jossi devienne lui-même directeur à Stuttgart pour que notre collaboration reprenne dans la même constellation. Nous avons eu l'impression de ne nous être jamais interrompus, peut-être aussi parce que nous avons commencé par la reprise d'une ancienne mise en scène de *Norma*⁹ et que nous avons pu, ensuite, mettre en scène deux autres œuvres de Vincenzo Bellini, *La sonnambula*¹⁰ et *I puritani*¹¹. Grâce à un travail de lecture très précis des livrets et des modèles littéraires de Bellini, nous avons transformé trois œuvres au contenu assez abscons et ennuyeux en récits à nos yeux très organiques, que Jossi a mis en scène avec subtilité, soin et grande cohérence.

MU : Est-ce que le metteur en scène de théâtre Jossi Wieler, au début de son travail pour l'opéra, s'adressait de façon très différente aux chanteuses, chanteurs et aux actrices, acteurs ?

AV : Nous collaborons maintenant uniquement pour l'opéra, et depuis très longtemps, son travail avec les chanteuses et chanteurs a presque « effacé » le temps de nos mises en scène pour le théâtre. Jossi a été happé par l'opéra à une époque où c'était en vogue d'engager de metteuses et metteurs en scène provenant du théâtre de prose pour des productions d'opéra. Ce choix était lié au fait qu'on attendait de plus en plus des capacités scéniques de la part des chanteurs et chanteuses. Parfois, quand Jossi travaille intensément

9 Première le 29 juin 2002 à l'Opéra d'État de Stuttgart.

10 Première le 22 janvier 2012 à l'Opéra d'État de Stuttgart.

11 Première le 8 juillet 2016 à l'Opéra d'État de Stuttgart.

et en détail sur des personnages ou des situations d'opéra, j'oublie presque d'écouter la musique.

MU : Quelles œuvres communes t'ont particulièrement touchée ?

AV : Je pense toute de suite à *Alcina*¹² de Händel, montée à l'Opéra d'État de Stuttgart en 1998. Cette mise en scène a été jouée pendant dix ans et est donc celle qui a eu le plus de représentations. Je me souviens que, lorsque j'ai présenté mon projet – un espace simple dans une boîte tapissée avec un faux miroir – la première réaction avait été plutôt inquiète. Les autres doutaient de pouvoir jouer tout l'opéra dans cet espace. Mais finalement, ce décor, avec un grand cadre doré, le miroir, les fenêtres, les cadres de tableaux et bien d'autres choses ont fait l'effet d'une sorte de monde magique dans lequel le magnifique ensemble de l'Opéra d'État de Stuttgart a pu interpréter une mise en scène très physique et d'une très grande complexité. J'ai eu la chance de pouvoir habiller Catherine Naglestad, qui interprétait Alcina. Je n'aurais pu inventer pour personne d'autre les différentes « petites robes noires » qui dévoilaient à chaque fois d'autres parties de son corps. Le film *L'année dernière à Marienbad*¹³, d'Alain Resnais, m'avait beaucoup inspirée, par exemple à produire au théâtre quelque chose de similaire aux mouvements de caméra du cinéma : des parois mobiles derrière le miroir et un tapis roulant, toujours caché derrière le miroir, ont contribué à créer ce sentiment.

La deuxième œuvre à laquelle je pense est notre mise en scène de *Siegfried*. A ce moment-là, en 2003, monter cet opéra à Stuttgart a été une vraie aventure : quatre metteurs en scène avaient la tâche de monter chacun, indépendamment l'un de l'autre, une partie du *Ring* de Wagner. Nous avons été heureux·euses de devoir travailler sur la troisième partie, qui nous permettait de mettre en scène un sombre thriller et de ne pas nous arracher les cheveux avec le monde des dieux. Pour moi, le travail a été très excitant. Il était clair, dès le début, que l'on ne pourrait pas avoir une unité sur le plan scénographique, car l'évolution de Siegfried exigeait plusieurs espaces différents. Il me semble que Wagner, avec sa grande théâtralité, force presque toujours à inventer un espace se

12 Première le 16 mai 1998 à l'Opéra d'État de Stuttgart.

13 *L'année dernière à Marienbad*, 1961.

transformant de manière dialectique au cours du spectacle. Le développement dramatique du personnage de Siegfried, qui ne consiste en rien d'autre qu'en des scènes de dialogues, correspondait parfaitement à Jossi, à mes yeux. Il en a fait, comme un critique l'a écrit, un « méchant jeu burlesque »¹⁴. Et je citerais encore *La sonnambula* de Bellini¹⁵. Cette création est pour moi particulièrement mémorable car, au cours de nos recherches, Jossi, Sergio et moi nous sommes rendus en Appenzell pour nous plonger dans le monde des petits villages alpins dans lequel le drame se passe. Nos impressions et la rencontre avec une population méfiante, qui nous a, en fait, rejetés, ont marqué notre travail tout au long des préparatifs. Jossi a travaillé les caractéristiques des habitants de façon individuelle avec les membres du chœur. De mon côté, j'ai conçu un costume pour chacun et chacune d'entre eux. Je me suis inspirée de photos de personnes décédées que j'avais vues sur les pierres tombales du cimetière Campo Verano de Rome. Le voyage lui-même, son souvenir pendant les répétitions, le fantastique chœur de l'Opéra d'État de Stuttgart et la joie de pouvoir retravailler, enfin, avec le chef d'orchestre Gabriele Ferro – tout cela a aussi fait que, pour moi, *La sonnambula* s'est révélée comme une œuvre presque parfaite. Ana Durlovski¹⁶, devenue « notre » cantatrice la plus importante après Catherine Naglestad, y contribue aussi, bien sûr. Pour Jossi, Sergio et moi, il est décisif de pouvoir travailler régulièrement, sur la durée, avec les mêmes chanteurs et chanteuses. Jossi s'est toujours battu pour un théâtre de troupe.

MU : L'époque de Stuttgart s'est terminée en juillet 2018 avec la création, dirigée par Sylvain Cambreling¹⁷, de l'opéra *Erdbeben. Träume* de Toshio Hosokawa, qui traite de la catastrophe de

14 Voir Claus Spahn, «Wotans letzter Walzer», dans: *Die Zeit*, 18 novembre 1999. (disponible en ligne https://www.zeit.de/1999/47/Wotans_letzter_Walzer; dernière consultation le 29.09.2020).

15 En 2012, Ana Durlovski a reçu le prix « Der Faust » comme meilleure interprète de théâtre musical pour le rôle de la protagoniste, Amina. La prestigieuse revue internationale *Opernwelt* l'a aussi choisie comme meilleur espoir dans la catégorie « chant ». La mise en scène a en outre été primée comme spectacle de l'année et le chœur de l'Opéra d'État de Stuttgart comme chœur d'opéra de l'année. Jossi Wieler et Sergio Morabito ont également reçu la récompense de metteurs en scène de l'année.

16 Voir le témoignage d'Ana Durlovski dans cette édition de *MIMOS*, pp.275-283.

17 Voir la contribution de Sylvain Cambreling dans cet ouvrage de *MIMOS*, pp.261-268.

Fukushima et pour laquelle vous avez effectué des recherches au Japon. Marcel Beyer a écrit le livret. Le thème, le compositeur et l'auteur, tout était soudain contemporain. C'était un signal fort, mettant un terme aux sept saisons de Jossi à Stuttgart. Avez-vous des projets similaires pour l'avenir ?

AV : Je ne peux que citer Baudelaire pour répondre – le poète français qui nous avait occupés lors du travail sur *Ça ne fait rien* de Jelinek : « Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. »¹⁸

MU : J'ai besoin d'un instant pour comprendre.

AV : Ça ne fait rien.

¹⁸ Citation tirée du poème en prose *Les fenêtres* de Charles Baudelaire, dans : *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard Folio, 2010, XXXV. [Première édition : Calmann-Lévy, 1869].

Malte Ubenauf

Ricominciare da capo

Intervista ad Anna Viebrock

Anna Viebrock è una delle scenografe e costumiste più apprezzate nel mondo di lingua tedesca e ha ottenuto numerosi riconoscimenti. È anche regista e docente all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Tramite il suo stile inconfondibile ha influenzato in modo determinante numerose produzioni teatrali e operistiche di Jossi Wieler, con il quale collabora da quasi 40 anni. Nella presente intervista spiega cosa rende questo sodalizio artistico così speciale.

Malte Ubenauf: Tu e Jossi vi siete incontrati all'inizio degli anni Ottanta a Heidelberg. Che ricordi hai della vostra prima messinscena, *Die Rassen* di Ferdinand Bruckner?¹

Anna Viebrock: Quel periodo è talmente lontano per me che, quando riapro il quaderno con i miei bozzetti e appunti, devo decriptare la maggior parte di essi come messaggi da tempi remoti. La prima cosa che mi viene in mente è una scena con il danzatore Wladyslaw Bobrowski della compagnia di Johann Kresnik che, nel ruolo dello studente ebreo Siegelmann, sdraiato su un lettino, gesticola con le mani e coi piedi in un soliloquio silenzioso. Per me questa scena rappresenta in qualche modo il nucleo della nostra produzione, poiché la pantomima mi sembrava molto particolare

¹ La messinscena di Jossi Wieler ha debuttato il 14 novembre del 1983 al Teatro di Heidelberg. La prima mondiale della pièce di Ferdinand Bruckner ha avuto luogo il 30 novembre del 1933 allo Schauspielhaus di Zurigo per la regia di Gustav Hartung.

e tipica per Jossi. Da allora, rifletto costantemente sul significato della gestualità quando lavoro con Jossi. Spesso cerco di decifrare la pantomima che accompagna il suo stesso modo di parlare, di solito a bassa voce. La pièce di Bruckner, del 1933, ci ha consentito di confrontarci con il passato tedesco, con gli inizi del nazionalsocialismo tra gli studenti e l'incipiente persecuzione degli ebrei. Proprio perché impegnativo sul piano del contenuto, è stato un buon esordio per il nostro sodalizio artistico.

MU: Avevate intuito che questa vostra prima collaborazione sarebbe sfociata in un rapporto professionale a lungo termine?

AV: In effetti, credo che entrambi abbiamo avuto molto presto la sensazione che la nostra collaborazione avrebbe avuto un seguito. Dopo avere realizzato le scenografie per alcune messinscene di Hans Neuenfels, quello con Jossi è stato il primo incontro con un regista della mia età – compiamo addirittura gli anni a soli tre giorni di distanza! Con lui mi è sembrato di ricominciare da capo.

MU: Come ricordi quei primi anni in cui avete realizzato numerose produzioni in rapida successione? Chi ha influenzato chi e in che modo?

AV: Per Jossi il periodo degli studi universitari a Tel Aviv e l'esperienza come assistente alla regia a Düsseldorf sono stati determinanti, mentre io sono stata influenzata soprattutto dalla mia collaborazione con Neuenfels e dalla formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf. All'inizio c'erano parecchie cose da chiarire o discutere e, poiché per Jossi lo scambio d'idee era (ed è tuttora!) essenziale, abbiamo esercitato questa pratica in modo molto intenso. In seguito, dato che ci capivamo al volo e anticipavamo spesso le nostre reazioni, il ruolo degli altri membri dei nostri team di regia, sia per quanto riguarda gli aspetti drammaturgici che per quelli musicali, è divenuto sempre più essenziale.

Secondo me, la messinscena dell'*Anfitrión*² che abbiamo realizzato a Bonn, dove le condizioni erano eccellenti e abbiamo avuto modo di collaborare con attori del calibro

2 Questa messinscena dell'*Anfitrión* di Heinrich von Kleist, con Robert Hunger-Bühler nel ruolo principale, ha debuttato il 28 settembre 1985 a Bonn.

di Robert Hunger-Bühler e Michael Prella, è stata una tappa importante per entrambi. Nella piccola sala della Werkstattbühne di Bonn Jossi portò in scena la pièce di Kleist con molta delicatezza e arguzia. Nel 1986 la produzione fu invitata agli Incontri teatrali di Berlino. Qui, tuttavia, a causa delle dimensioni molto maggiori della sala, l'intimità andò persa e ciò compromise la rappresentazione, che in molti giudicarono troppo delicata – benché proprio questa fosse la peculiarità di Jossi! Non so se fu grazie a questa messinscena che Jossi, nello stesso anno, venne ingaggiato al Teatro di Stato di Stoccarda, ma in ogni caso lo straordinario direttore artistico ed erudito Ivan Nagel lo sostenne parecchio. A Stoccarda fu molto stimolante ed arricchente per entrambi anche l'incontro con il drammaturgo Hans-Thies Lehmann³. In sintesi, si può dire che le discussioni erano il nostro pane quotidiano! Nella fase di elaborazione di un nuovo progetto e, in seguito, davanti al modello scenografico, durante e sempre anche dopo le prove.

Dal 1988 al 1993 Jossi ed io avevamo un ingaggio fisso al Teatro di Basilea, allora diretto da Frank Baumbauer. Nella Gerbergässlein vivevamo addirittura praticamente nella stessa casa. È quindi ovvio che in quel periodo il nostro scambio d'idee fosse particolarmente intenso.

MU: Quando Frank Baumbauer, nel 1993, assunse la direzione dello Schauspielhaus di Amburgo, anche voi lasciate Basilea per seguirlo ad Amburgo, dove, il 23 ottobre dello stesso anno, portaste in scena in prima mondiale una pièce di Elfriede Jelinek: *Wolken. Heim*.⁴ Come ricordi questo momento nella tua biografia professionale?

AV: Fu davvero una grande opportunità per noi potere lavorare presso lo Schauspielhaus di Amburgo, perché il direttore, Frank Baumbauer, non aveva paura di prendere rischi artistici e i consulenti drammaturgici Stefanie Carp, Tilman

³ Hans-Thies Lehmann fu nominato professore all'Università di Francoforte nel 1988 e figura oggi fra gli studiosi in campo teatrale più rinomati a livello internazionale, in particolare per avere coniato la nozione di teatro postdrammatico. (cfr. Id., *Il teatro postdrammatico*, traduzione di Sonia Antinori, Imola: Cue Press, 2017).

⁴ Versione italiana: Elfriede Jelinek, *Nuvole. Casa.*, traduzione a cura di Luigi Reitani. Milano: SE editore, 1991. Per la sua messinscena di questa pièce di Elfriede Jelinek, nel 1994 Jossi Wieler è stato eletto «Regista dell'anno» dalla prestigiosa rivista specializzata *Theater heute*.

Raabke e Wilfried Schulz intavolavano costantemente dei dibattiti politici. Nel caso di *Wolken. Heim.* – un testo in prosa sui tedeschi e gli eroi della loro lingua e cultura – Tilman Raabke ci aveva dato l'idea di mettere le citazioni di poeti e pensatori tedeschi che compongono il testo in bocca alle vedove di aviatori caduti in guerra. E dato che il padre di Raabke era stato aviatore potemmo usufruire di materiale autentico. A ciò si aggiunse l'immagine del bunker in cui avrebbe dovuto svolgersi l'invocazione e l'incontro con gli spiriti, e poi anche quella della finestra con un filmato di nuvole che scorreva all'esterno e rendeva il bunker simultaneamente un aeroplano. In questo luogo le vedove, durante una cerimonia commemorativa, tentavano di mettersi in contatto e di immedesimarsi con i mariti deceduti recitando le loro fantasie di onnipotenza. A un certo punto, i defunti si manifestavano come morti viventi, s'impossessavano dei corpi delle vedove e parlavano attraverso di esse. Questo effetto era spaventoso e divertente al contempo – una miscela molto importante per Jossi e che aveva elaborato in modo acribico insieme alle attrici. In seguito, portammo in scena altre due pièce di Jelinek. *er nicht als er*⁵, che debuttò il 1° agosto del 1998 al Festival di Salisburgo, è dedicata allo scrittore svizzero Robert Walser. Ne risultò una messinscena fluttuante e kafkiana con l'attore preferito di Jossi, André Jung⁶. Per la prima mondiale di *Macht nichts (Fa niente)*⁷, che realizzammo nel 2001 allo Schauspielhaus di Zurigo, Jung riprese e sviluppò ulteriormente la sua interpretazione di Robert Walser nel personaggio del Wanderer (il Viandante). La possibilità di creare questo tipo di connessioni ha reso queste tre pièce estremamente importanti per noi: ci hanno infatti consentito di approfondire la nostra riflessione su un passato che è lungi dall'essere passato. In questo Elfriede Jelinek ci sembrava molto vicina al nostro sentire. Più tardi, nel film *Hélas pour moi* di Jean-Luc Godard, del 1993, ci siamo imbattuti in una citazione di William Faulkner: «Il passato

5 Versione italiana: Elfriede Jelinek, *Lui non come lui (su, per Robert Walser)*, traduzione di Anna Ruchat, in: Id., *Loro non come loro (Lui non come lui e Totenau-berg)*, traduzione di Anna Ruchat, Federica Coreco, Christian Zücher, Milano: Effigie, 2009.

6 Si veda anche l'intervista di Yvonne Schmidt ad André Jung nel presente volume di *MIMOS*, pp.161-171 (versione francese).

7 Versione italiana: Elfriede Jelinek, *Sport. Una pièce - Fa niente. Una piccola trilogia della morte (La regina degli Elfi, La morte e la fanciulla I, Il viandante)*, traduzione di Roberta Cortese, introduzione di Luigi Reitani, Milano: Ubulibri, 2005.

non muore mai. E non è neanche passato.»⁸ Proprio questo era (ed è) probabilmente uno dei temi principali nostri e di Elfriede Jelinek. Anche in *Macht nichts*. Questo testo consisteva nel monologo di un'attrice (fantasma) del Burgtheater di Vienna, in un dialogo tra Biancaneve e il Cacciatore, e nel monologo di un Viandante. Quest'ultimo faceva riferimento al padre di Jelinek che, in quanto ebreo, nel periodo delle persecuzioni del regime nazista aveva trovato rifugio nella follia. La scenografia consisteva in una sorta di abitazione rialzata con tre finestre ornate da tende semitrasparenti e ingiallite, attraverso le quali il pubblico osservava le varie scene in modo voyeuristico. Sotto l'appartamento si trovava uno squallido garage sotterraneo, in cui Biancaneve incontrava la Morte. Potere e impotenza, carnefici e vittime, rimozione e morte, mito, psicologia e riflessioni sul teatro erano i nostri temi centrali. Il testo di Jelinek trattava a più riprese anche la follia della figura paterna. Nella sua messinscena, Jossi lasciò tuttavia irrisolto se fosse veramente lui ad essere «impazzito». La raffinatezza dell'arte scenica di Jossi risiede proprio nel fatto di fare luce e produrre al contempo un effetto straniante.

MU: Verso la metà degli anni Novanta, tu e Jossi avete cominciato a dedicarvi anche a produzioni operistiche. E in Sergio Morabito⁹ avete trovato un nuovo complice e interlocutore.

AV: Tutto iniziò quando il drammaturgo e in seguito direttore artistico dell'Opera di Stato di Stoccarda, Klaus Zehelein, ci offrì l'opportunità di portare in scena *La clemenza di Tito*¹⁰ di Mozart e propose Sergio Morabito come consulente drammaturgico. Grazie a Sergio, che aveva un ingaggio fisso a Stoccarda, l'alchimia della nostra collaborazione cambiò. Ci prendevamo sempre molto tempo, ci incontravamo spesso e ascoltavamo ripetutamente l'opera per avvicinarci a un'interpretazione, evitando però di giungere a soluzioni affrettate.

Sergio getta spesso uno sguardo insolito, totalmente nuovo su determinati momenti delle opere, mettendo in di-

⁸ William Faulkner, *Requiem for a Nun* (1951). Edizione italiana: Id., *Requiem per una monaca*, traduzione di Fernanda Pivano, Milano: Mondadori, 1955.

⁹ Si rimanda anche al contributo di Sergio Morabito nella presente edizione di *MIMOS*, pp. 242-249.

¹⁰ La prima ha avuto luogo il 16 aprile 1994 all'Opera di Stato di Stoccarda.

scussione il modo tradizionale di interpretarle e di metterle in scena. Dato che Jossi e Sergio si considerano dei veri interpreti e cerchiamo sempre di trovare un approccio olistico per una determinata opera, ne risultano spesso anche delle scenografie completamente diverse da quelle che creo per Christoph Marthaler. Con Jossi e Sergio capita di avventurarsi in universi che mi sono meno familiari. Può filare tutto liscio, ma a volte in questi mondi mi sento meno a mio agio che in altri.

MU: L'Opera di Stato di Stoccarda divenne presto un punto fisso per la vostra collaborazione.

AV: Zehelein non attese nemmeno che la nostra prima produzione debuttasse in scena per proporci un secondo ingaggio. Che gesto di fiducia! In seguito, per molti anni lavorammo regolarmente a Stoccarda. Quando Zehelein lasciò la direzione, le circostanze cambiarono e il nostro trio per un bel po' non si riunì più a Stoccarda. Solo quando Jossi, nel 2011, divenne a sua volta direttore dell'Opera di Stato di Stoccarda, riprendemmo a collaborare nella stessa costellazione.

Era come se non ci fosse mai stata un'interruzione. Forse questa sensazione ha però anche a che fare con il fatto che, per cominciare, abbiamo ripreso una nostra vecchia messinscena della *Norma*¹¹ di Bellini e, in seguito, abbiamo portato in scena altre due opere dello stesso compositore: *La sonnambula*¹² e *I puritani*¹³. Attraverso letture approfondite dei libretti e delle opere letterarie alle quali sono ispirati, abbiamo potuto estrapolare da queste tre opere, i cui contenuti sono considerati piuttosto astrusi e poco interessanti, delle narrazioni convincenti che Jossi ha poi messo in scena con grande sensibilità, cura e coerenza.

MU: Il regista teatrale Jossi Wieler, all'inizio del suo lavoro in campo operistico, si rivolgeva in modo diverso ai cantanti e alle cantanti rispetto agli attori e attrici?

AV: Dato che Jossi ed io collaboriamo da tanto tempo esclusivamente nell'ambito dell'opera lirica, il modo in cui Jossi

11 Questa produzione ha debuttato il 29 giugno 2002 a Stoccarda; la prima della ripresa si è tenuta il 9 dicembre 2011.

12 Debutto il 22 gennaio 2012 a Stoccarda.

13 La prima de *I puritani* si è svolta l'8 luglio 2016 a Stoccarda.

lavora con le cantanti e i cantanti ha ormai cancellato i ricordi legati agli anni «del teatro di prosa». Dopo tutto, Jossi fu ingaggiato in un momento in cui produzioni operistiche venivano sempre più spesso affidate a registi e registe teatrali. Ciò è dovuto con molta probabilità al fatto che era particolarmente richiesto sviluppare le abilità sceniche dei cantanti e delle cantanti. A volte, quando Jossi, durante le prove, lavora intensamente e nei minimi dettagli su personaggi e situazioni, mi dimentico quasi di ascoltare la musica.

MU: Ci sono delle produzioni a cui ripensa con particolare piacere?

AV: La prima cosa che mi viene in mente è l'*Alcina*¹⁴ di Händel, che realizzammo all'Opera di Stato di Stoccarda nel 1998. È stata in cartellone per dieci anni ed è quindi la nostra produzione con il maggior numero di rappresentazioni in assoluto.

Ricordo che, quando presentai il mio bozzetto – una semplice scenografia a scatola, con le pareti tappezzate e un «finto» specchio – inizialmente i miei colleghi reagirono con preoccupazione. Non erano sicuri se questo spazio potesse essere adeguato per rappresentare tutte le scene dell'opera. Ma questa scenografia, comprendente una grande cornice dorata posta sul pavimento che poteva essere uno specchio, una finestra, una cornice e molto altro, ha consentito di creare una sorta di regno magico in cui, insieme alle e agli straordinari interpreti dell'Opera di Stato di Stoccarda, abbiamo potuto dare vita a uno spettacolo complesso e sensuale.

Io ho inoltre avuto la fortuna di potere creare i costumi per Catherine Naglestad nei panni di Alcina. Non avrei potuto inventare per nessun'altra così tanti «tubini neri», ognuno dei quali mostrava una parte diversa del suo corpo. Traendo spunto dal film *L'anno scorso a Marienbad*¹⁵ di Alain Resnais, avevo inoltre tentato di ricreare a teatro l'effetto di una carrellata cinematografica: pareti mobili dietro lo specchio e un *tapis roulant*, anch'esso nascosto dietro lo specchio, hanno contribuito a dare questa sensazione.

In secondo luogo ripenso al nostro *Siegfried*. Portare in scena quest'opera a Stoccarda nel 2003 fu un'avventura, perché quattro registi erano stati incaricati di realizzare, ognuno

¹⁴ Il debutto ha avuto luogo il 16 maggio 1998 all'Opera di Stato di Stoccarda.

¹⁵ *L'année dernière à Marienbad*, 1961.

indipendentemente dall'altro, una parte del *Ring der Nibelungen* di Wagner. Noi eravamo felici che ci fosse stata affidata la terza parte, così eravamo liberi di immaginare un cupo thriller, anziché essere obbligati a romperci la testa con il mondo degli dei. Per me il lavoro è stato molto emozionante, perché era chiaro sin dall'inizio che non sarebbe stato possibile creare una scenografia unica, dato che i vagabondaggi di Siegfried richiedevano spazi diversi. Ritengo che la grande teatralità di Wagner ci costringa quasi sempre a inventare spazi scenografici che si trasformano in modo dialettico nel corso di uno stesso spettacolo.

A mio modo di vedere, il dramma di formazione di Siegfried, che in realtà è costituito interamente da scene di dialogo, era particolarmente adatto a Jossi. Il risultato fu, come qualcuno disse o scrisse, un «perfido burlesque»¹⁶.

E poi ci sarebbe anche *La sonnambula*¹⁷ di Bellini. Questa produzione si è impressa nella mia memoria in particolare perché Jossi, Sergio ed io ci siamo recati nella regione dell'Appenzello per effettuare delle ricerche e immergerci nel mondo del villaggio alpino in cui quest'opera è ambientata. Le impressioni del luogo e l'incontro con i diffidenti abitanti del villaggio, che ebbero nei nostri confronti un atteggiamento di rifiuto, fornirono innumerevoli stimoli alla messinscena. Jossi rielaborò insieme ai singoli membri del coro dell'opera le caratteristiche specifiche di questi appenzellesi, e io pensai a un trucco individuale per ognuno di loro, traendo spunto dalle foto dei defunti che avevo visto sulle lapidi nel cimitero Campo Verano di Roma.

Il viaggio, la rievocazione dei ricordi ad esso legati durante le prove, lo stupendo coro dell'Opera di Stato di Stoccarda e la gioia di potere collaborare di nuovo con il direttore d'orchestra Gabriele Ferro sono tutti elementi che mi fanno ripensare a *La sonnambula* come a un'opera quasi perfetta. Questa impressione è rafforzata ovviamente an-

16 Cfr. Claus Spahn, «Wotans letzter Walzer», in: *Die Zeit* del 18 novembre 1999 (disponibile online: https://www.zeit.de/1999/47/Wotans_letzter_Walzer; consultato il 29.09.2020).

17 Nel 2012 Ana Durlovski ha ottenuto il prestigioso riconoscimento tedesco «Der Faust» come «Migliore interprete nel teatro musicale» per il suo ruolo di Amina ne *La sonnambula* ed è stata inoltre eletta «Giovane talento dell'anno» nel sondaggio della critica condotto dalla rivista *Opernwelt*. L'intera produzione è stata proclamata «Spettacolo dell'anno» e il coro dell'Opera di Stato di Stoccarda è stato selezionato come «Coro dell'anno». Per questa messinscena Jossi Wieler e Sergio Morabito sono stati inoltre nominati «Registi dell'anno».

che da Ana Durlovski¹⁸ che, dopo Catherine Naglestad, è divenuta la «nostra» seconda importante solista. Per Jossi, Sergio e me è essenziale avere la possibilità di collaborare per vari anni con gli stessi cantanti e le stesse cantanti. Jossi ha sempre lottato per affermare un teatro basato su compagnie stabili.

MU: L'era Wieler a Stoccarda si è conclusa nel luglio del 2018 con la prima mondiale, realizzata insieme al direttore d'orchestra Sylvain Cambreling, dell'opera *Erdbeben. Träume* di Toshio Hosokawa, per il quale avete anche effettuato ricerche sul disastro di Fukushima in Giappone. Il libretto è di Marcel Beyer. Il tema delle catastrofi naturali, il compositore, il librettista – tutto è contemporaneo. Un segnale forte alla fine della direzione di Jossi Wieler a Stoccarda. Ci sono progetti simili in vista nel prossimo futuro?

AV: In questo momento posso solo citare una frase di Baudelaire, sulla quale avevamo riflettuto parecchio quando stavamo lavorando a *Macht nichts (Fa niente)* di Elfriede Jelinek: «Colui che guarda dal di fuori attraverso una finestra aperta non vede mai tante cose come chi guarda una finestra chiusa.»¹⁹

MU: Mi serve un attimo per capire.

AV: Fa niente.

¹⁸ Vedi anche il contributo di Ana Durlovski nel presente volume di *MIMOS*, pp. 275-283.

¹⁹ La citazione è tratta dal poema in prosa «Le finestre», in: Charles Baudelaire, *Opere: Lo Spleen di Parigi*, vol I, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, Milano: Mondadori, collana «I Meridiani», 1996.

Malte Ubenauf

Starting All Over Again

A Conversation with Anna Viebrock

Anna Viebrock is one of the most respected set and costume designers in the German-speaking world and has received several accolades for her work. She also works as a theatre director and professor at the Academy of Fine Arts Vienna. With her trademark style, she has helped shape numerous theatre and opera productions staged by Jossi Wieler, with whom she has collaborated for almost 40 years. In this interview, she provides insight into the unique features that make up this artistic partnership.

Malte Ubenauf: You and Jossi met in Heidelberg in the early 1980s. What memories do you have of your first joint production, *Die Rassen* by Ferdinand Bruckner?¹

Anna Viebrock: When I look at my book of sketches and notes today, it's as though I were deciphering messages from primeval times – that's how far removed it all feels for me. The first scene from the production that comes to mind is the one with the dancer Wladyslaw Bobrowski from Johann Kresnik's ensemble. He's playing the Jewish student Siegelmann and, lying in a small bed, conducts a mute soliloquy with his hands and feet. For me, this moment somehow represented the core act of the production because I realised

¹ Jossi Wieler's production premiered on 14 November 1983 at the Heidelberg Municipal Theatre. The world premiere of Ferdinand Bruckner's play took place on 30 November 1933 at the Schauspielhaus Zurich under the direction of Gustav Hartung.

how inherent the pantomimic element was to Jossi's style. Since then, the significance of the gestural has always given me cause to ponder when I work with Jossi. I've often found myself trying to decipher the pantomime that accompanies his own, usually very quiet, way of speaking. Bruckner's 1933 play enabled us to explore the German past, the rising of National Socialism among German students and the beginning of Nazi Germany's persecution of the Jews. This got our artistic partnership off to a good start, precisely because of the demanding nature of the content.

MU: While working together on this first project, did you sense that it could be the beginning of a long-term artistic relationship?

AV: Absolutely. I believe that we both very soon shared the feeling that our collaboration would continue. After having done several projects with Hans Neuenfels, meeting Jossi was the first time that I'd worked with a director who was my own age – our birthdays are only three days apart! I often thought that with Jossi it was like starting all over again.

MU: What memories do you have of those first years in which you realised so many productions in rapid succession? Who influenced whom and in what way?

AV: Jossi's style had been shaped by his years studying in Tel Aviv and his experiences as an assistant director in Düsseldorf, and mine by my collaboration with Neuenfels and from my time at the Düsseldorf Art Academy. There was a lot that had to be clarified or discussed, and because Jossi stood great store by exchanging ideas on content (and still does!), we did this often – and very intensely. We soon knew each other very well and were already anticipating the other's reactions during discussions. This made the inputs contributed by the dramaturgical and musical members of the directing teams so important.

Going together to stage an *Amphitryon*² production in Bonn felt to me like an important step for the two of us. The actors there were of high calibre – people like Robert

2 This production of Heinrich von Kleist's *Amphitryon* with Robert Hunger-Bühler in the title role premiered on 28 September 1985 in Bonn.

Hunger-Bühler and Michael Prella – and the conditions excellent. Jossi’s staging on Bonn’s Werkstattbühne was very quiet and very witty – and in 1986 the production was invited to the Theatertreffen in Berlin. There, however, the space was larger and the intimacy lost, which spoilt the performance. People found it too quiet – but that was actually the essence of Jossi’s unique style! I don’t know if it was this performance that led to him being hired by the Staatstheater Stuttgart in the same year but, in any case, the wonderful artistic director and scholar Ivan Nagel was instrumental in promoting Jossi’s work. In Stuttgart we then teamed up with the dramaturg Hans-Thies Lehmann.³ This collaboration was very inspiring and instructive for us all. To tell the truth, all we did most of the time was talk: we talked during preparations, in front of the stage set model, during rehearsals and then again afterwards. From 1988 to 1993, Jossi and I were hired by Theater Basel under the artistic direction of Frank Baumbauer. At our Gerbergässlein address, we were even next-door neighbours and practically lived in the same house. There, of course, the discussions were all the more intense.

MU: When Frank Baumbauer took over the direction of the Schauspielhaus Hamburg in 1993, you both moved from Basel to Hamburg, too. There, on 23 October, you staged the world premiere of Elfriede Jelinek’s script, *Wolken. Heim*.⁴ What memories do you have of this moment in your professional career?

AV: We were really fortunate at the Hamburg Schauspielhaus because, under Frank Baumbauer’s directorship, we were free to take artistic risks and the dramaturgs Stefanie Carp, Tilman Raabke and Wilfried Schulz initiated many a political discussion. With *Wolken. Heim*., a prose text about the Germans and their linguistic heroes, Tilman Raabke had given us the idea to put lines, assembled from quotations of German poets and thinkers, into the mouths of airmen’s

³ Hans-Thies Lehmann was appointed professor in Frankfurt in 1988 and is one of the world’s most respected theatre scholars, especially because of his concept of post-dramatic theatre. (See ID, *Postdramatic Theatre*. Translated by Karen Jürs-Munby. London / New York: Routledge 2006).

⁴ For this production, Jossi Wieler was named Director of the Year 1994 by the international critics’ poll of the magazine *Theater heute*.

widows. As Raabke's father had been an airman, we had access to authentic material. We also imagined the set as a bunker, where the invocation and encounter with the spirits of the dead airmen would take place, which included a window with a film showing clouds passing behind it. This meant that the bunker could be an aeroplane at the same time. During a memorial service held in the bunker, the women invoked the dead and attempted to put themselves in the position of the fallen by reciting their husbands' fantasies of omnipotence. Over time, the deceased entered the bodies of the widows as the undead and spoke through them. This was horrific and comical at the same time – a mix that was very important to Jossi and one which he spent much time meticulously developing with the actresses. We went on to realise two more Jelinek works at a later stage in our careers. In *er nicht als er* (*Her Not All Her*), which world-premiered on 1 August 1998 at the Salzburg Festival, the subject was the Swiss author Robert Walser. The result was a floating and Kafkaesque production starring Jossi's favourite actor, André Jung,⁵ who then introduced the same Walser character into our 2001 premiere of Jelinek's *Macht nichts* (*No Problem*) at the Zurich Schauspielhaus and evolved it into the role of the "Wanderer" (the Walker). Being able to establish connections like these is what made these three plays so significant to us: we were able to continue our efforts to address a past that was far from forgotten. In this respect, Elfriede Jelinek spoke to our hearts. Later we came across a formulation by William Faulkner in a Jean-Luc Godard work: "The past is never dead. It's not even past."⁶ Godard quotes this saying in his 1993 film *Hélas pour moi*. This – precisely – was (and probably still is) one of our and Elfriede Jelinek's main themes. It's the same with *Macht nichts*. This script consisted of a monologue held by a (haunted) Burgtheater actress, a dialogue between Snow White and the Hunter, and a monologue by the Wanderer. The latter was modelled on Jelinek's father who, as a Jew during the Nazi regime's persecution, had escaped into his own world of insanity. The stage set consisted of a kind of high-rise residential block with three windows into which the audience, like voyeurs, could peer through semi-transparent faded curtains.

5 See the interview by Yvonne Schmidt with André Jung in this *MIMOS* volume, pp.148–158.

6 William Faulkner, *Requiem for a Nun*. New York: Random House 1951.

Below the apartment block was an ugly underground car park where Snow White met her death. We were reflecting on the themes of power and powerlessness, perpetrator and victim, repression and death, myth, psychology – and also on drama. Although there were repeated references in Jelinek’s script to the father figure’s insanity, with Jossi, it remained open as to whether it was really he who was going “mad”. This is the subtlety of Jossi’s art: he both alienates and clarifies at the same time.

MU: Then, in the mid-1990s, came the moment when you and Jossi started producing operas. And Sergio Morabito entered the scene – another co-player and co-thinker.⁷

AV: It all began with the dramaturg Klaus Zehelein, then director of the Stuttgart State Opera. He offered us the chance to stage Mozart’s *La clemenza di Tito*⁸ and suggested Sergio Morabito as production dramaturg. Through Sergio, who was employed by the opera house, our collaboration took on a different chemistry. We always liked to take a lot of time, meet often, listen to the opera together several times – and gradually inch towards an interpretation without rushing to prematurely lay claim to a solution.

Sergio often develops a new and unconventional way of viewing particular moments in an opera and gets us to question traditional forms of thinking and performing. Since Jossi and Sergio see themselves as genuine interpreters – and we always try to find an interpretation that works for the entire opera – completely different stage sets evolve than in projects with Christoph Marthaler. When working with Jossi and Sergio, I sometimes find myself venturing into worlds that I’m less familiar with. This can turn out really well, but sometimes I don’t feel as comfortable in these worlds as in others.

MU: The Stuttgart State Opera soon became your fixed professional abode.

AV: Zehelein didn’t even wait for our first premiere in Stuttgart before offering us another production. What a show of

7 See the article by Sergio Morabito in this *MIMOS* volume, pp. 250–256.

8 The premiere took place on 16 April 1994 at the Stuttgart State Opera.

trust that was! We then worked on regular projects in Stuttgart for many years. When Zehelein left, circumstances changed and our team didn't work in Stuttgart for a while. Only when Jossi himself became artistic director there in 2011 did we continue to collaborate in the same constellation. And we instantly picked up from where we left off – as though there had been no interruption. Perhaps this feeling also had something to do with the fact that we were revisiting an older *Norma* production⁹ and then soon went on to produce two more operas by Bellini: *La sonnambula*¹⁰ and *I puritani*.¹¹ By poring over both the libretti and the literary source material of these three works, we were able to extract what felt to us like three fully coherent narratives – whose contents are considered rather abstruse and uninteresting – which Jossi then staged with great sensitivity, care and consistency.

MU: When he began working in opera, did Jossi Wieler, who was used to directing stage actors, have completely different expectations of the singing performers than of the speaking performers?

AV: Since Jossi and I have been producing only operas for such a long time now, the way Jossi works with singers has, I think, supplanted his “actors’ period”. Jossi became involved in opera at a time when more directors from the acting side were being hired for opera. This probably had to do with the fact that cultivating “the actor in the singer” was in demand. When Jossi spends time during rehearsals focusing so intensely and in such detail on character and situation, I sometimes almost forget to listen to the music.

MU: Are there any joint works that you find yourself thinking about particularly often?

AV: The first that comes to mind is *Alcina*¹² by Händel at the Stuttgart State Opera. This production ran for ten years and is probably our most-performed work ever. When I presented my design back then – a simple, wallpapered box room with a “fake” mirror – the whole thing was initially viewed

9 This production premiered on 29 June 2002 in Stuttgart.

10 The premiere took place on 22 January 2012 in Stuttgart.

11 *I puritani* premiered on 8 July 2016 in Stuttgart.

12 Premiered on 16 May 1998 in Stuttgart.

with concern. There was doubt as to whether the whole opera could be performed in this room. But the set, featuring a large, golden frame placed on the floor – which could, in turn, be mirrors, windows, picture frames and much more – created a kind of magic realm which, with the magnificent ensemble of the State Opera, led to a multi-layered and very physical production. For me, it was a stroke of luck to be able to dress Catherine Naglestad in her role as Alcina. All those little black dresses that I created for her, each showing off a different part of her body – I could never have done that for anyone else. The film *Last Year in Marienbad*¹³ by Alain Resnais had inspired me to create something like tracking shots for theatre: movable walls behind the mirror as well as a treadmill hidden behind the mirror helped to create this effect.

The second work I immediately think of is our *Siegfried* production. Making this opera back in 2003 in Stuttgart was an adventure, not least because there were four directors, each of whom was staging one part of Wagner's *Ring*. We were glad that we'd been asked to do the third part, so we could do a dark thriller and didn't have to agonize over how to deal with all those gods. From my standpoint, this work was very exciting, because it was clear from the start that it wouldn't be possible to use a one-size-fits-all stage set, as Siegfried's wandering required several different spaces. It seems to me that Wagner's great theatricality almost always forces us to invent a dialectically changing space throughout the course of an evening. As I see it, the drama of Siegfried's development, which actually consists of nothing but dialogue scenes, was something that Jossi could really relate to. The result was, as someone said or wrote, a "böse Burlesque" (wicked burlesque).¹⁴

And then there was Bellini's *La sonnambula*.¹⁵ This production is so memorable for me because Jossi, Sergio and I went to Appenzell together to do research, to immerse ourselves in the alpine village world in which this opera is set.

13 *L'année dernière à Marienbad*, 1961.

14 Claus Spahn, "Wotans letzter Walzer". In: *Die Zeit*, 18 November 1999 (online available at: https://www.zeit.de/1999/47/Wotans_letzter_Walzer; last accessed on 29.09.2020).

15 In 2012 Ana Durlovski was awarded the German theatre prize "Der Faust" as the best singer-performer in musical theatre for her main role of Amina and was voted Young Singer of the Year by the critics' poll of the magazine *Opernwelt*. The production was named Performance of the Year and the Stuttgart State Opera Chorus was named Opera Chorus of the Year; Jossi Wieler and Sergio Morabito were also named Directors of the Year.

Our impressions there and our encounters with the suspicious, hostile village community became a regular feature in our later work on this opera. Jossi and the opera chorus went to lengths to develop the special characteristics of individual villagers, and I invented a different mask for each member – inspired by photos placed in remembrance of the deceased on gravestones in the Roman cemetery Campo Verano. The trip itself, the memories of it that returned to us during rehearsals, the magnificent Stuttgart State Opera Chorus and the joy of finally working with the conductor Gabriele Ferro again – all this made *La sonnambula* a work of near-perfection, to my mind. Partly responsible for this positive memory is, of course, Ana Durlovski¹⁶ who has, after Catherine Naglestad, become “our” second particularly important singer. For Jossi, Sergio and me, it’s crucial that we choose singers with whom we can work for many years. Jossi has fought long and hard to put together an ensemble of this kind.

MU: The Stuttgart period ended in July 2018 with the world premiere of the opera *Erdbeben. Träume* by Toshio Hosokawa, conducted by Sylvain Cambreling,¹⁷ for which you even travelled to Japan to research the Fukushima catastrophe. The libretto was written by Marcel Beyer. With the theme of natural disasters, the composer, and the librettist – everything was suddenly contemporary. A strong signal at the end of this artistic directorship. Do you have similar plans for your future away from Stuttgart?

AV: Here I can only quote a line by Charles Baudelaire – which we thought a lot about when working on Elfriede Jelinek’s *Macht nichts (No problem)*: “Looking from outside into an open window one never sees as much as when one looks through a closed window.”¹⁸

MU: I need a moment to think that over.

AV: No problem.

¹⁶ See Ana Durlovski’s text in this *MIMOS* volume, pp. 275–283.

¹⁷ See the recollections of Sylvain Cambreling in this *MIMOS* volume, pp. 261–268.

¹⁸ The quote is taken from the prose poem *The Windows* by Charles Baudelaire. In: *ID. Paris Spleen*. Translated by Keith Waldrop. Middleton: Wesleyan University Press 2009.

Sergio Morabito

**Kleines Hexeneinmaleins
der Oper**

226-232

**Petit abécédaire de la
sorcellerie d'opéra**

233-239

**Il quadrato magico
dell'opera**

242-249

**The Magic Square
of Opera**

250-256



Sergio Morabito und Jossi Wieler bei den Proben von Gioacchino Rossinis
L'italiana in Algeri, Staatsoper Stuttgart, Februar 1996

Sergio Morabito

Kleines Hexeneinmaleins der Oper

An Goethe und Spinoza, so schreibt Lion Feuchtwanger, sei «der Unterschied jüdischer und nichtjüdischer Geistigkeit auf beispielhafte Art leibhaft geworden [...]»:

Goethe zog einen deutlichen, bequemen Trennungsstrich zwischen seiner Erkenntnis und seinem Leben. [...] Der Schriftsteller Goethe hat immer Gewissen, der handelnde Mensch Goethe hat es sehr oft nicht. Spinoza lebte anders. Für ihn blieb Erkenntnis nicht blosses Erkenntnis, er lebte seine Erkenntnis. [...] Er wusste zu schätzen, was behagliches Leben ist, aber er gab auch nicht ein Quäntchen seiner Erkenntnis dafür preis [...].¹

Ich glaube zu verstehen, wovon Feuchtwanger spricht, weil ich Jossi Wieler kenne. Ein Mensch, der keine Spaltung zwischen Ethos und Handeln zulässt. Eine Spaltung, die so viele Theatermacher*innen praktizieren. Sie glauben, sich vor den Zumutungen des Betriebs dadurch zu schützen, dass sie selbst zu einer weiteren werden. Den Widerspruch zwischen kritisch-minoritärem Selbstverständnis und autoritärer Praxis nimmt man in Kauf. Auch viele Opern-Inszenierungen affizieren humane Einsicht und Anteilnahme – Qualitäten, die sich dem autoritären Zugriff freilich entziehen. Übrig bleibt ihre mehr oder weniger kunstvolle Simulation. Der aufmerksamen Wahrnehmung bleibt die Unfreiheit hinter der Fassade spürbar.

1 Lion Feuchtwanger, «Nationalismus und Judentum» (1931), zitiert nach: Ders., *Ein Buch nur für meine Freunde. Centum Opuscula*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1984 [Neuaufgabe], S. 479 f.

Die substantielle Entfaltung dieser Qualitäten ist ohne ein anderes Ethos von Theaterarbeit nicht zu haben. Dieses realisiert sich jenseits der kommunikativen Einbahnstrasse, auf der ein*e Regisseur*in die Überholspur nicht mehr verlässt und vermeint, dem Prozess immer schon voraus zu sein. Das Gebaren mancher Opern-Kolleg*innen, die – angetrieben von ungebremster Begeisterung über die eigene Kreativität ebenso wie von Angst – ihre Darsteller*innen mit klar definierten Zielvorstellungen zutexten, wäre Wieler ein Graus: Je besser man vorbereitet ist, desto weniger muss man äusserlich vorgeben, geschweige denn demonstrieren, wie man sich eine Szene gespielt wünscht. Das Leben, auch und gerade das Leben einer Aufführung, lässt sich nicht diktieren. Wohl aber lassen sich Voraussetzungen dafür schaffen, dass es sich entfalten kann. An die Stelle der Ansage tritt die nahezu unendliche Freiheit des Gesprächs, der Suche und des Ausprobierens. Nur so konnte sich auch unser gleichberechtigtes inszenatorisches Mit- und Gegen-einander entwickeln.

Jossi Wieler ist ein Meister der überlegten Selbstzurücknahme. Die Gefahr, dass ihm diese von den Zampanos des Theaterbetriebs als Schwäche ausgelegt wird, nimmt er gelassen in Kauf. Dafür verliert er sein künstlerisches Ethos nie aus den Augen. Und beschenkt sich und uns mit Aufführungen, in denen das Interesse am Menschen nicht zur ideologischen Behauptung verkommt, sondern in denen die Zuschauer*innen sich im Reichtum ihrer eigenen Widersprüche erfahren können. Eine beglückende Erfahrung gerade auch dann, wenn ein «Schmerzpunkt» berührt wird – für Wieler die entscheidende Koordinate, an der sich die künstlerische Triftigkeit einer theatralischen Unternehmung bemisst.

Vertrauen in den Probenprozess

Ich habe Jossi Wieler 1993 kennengelernt anlässlich unserer von Klaus Zehelein, dem damaligen Intendanten der Staatsoper Stuttgart, ermöglichten Zusammenarbeit bei Mozarts *La clemenza di Tito*². Ich hatte – auf Anstiftung meines Gießener Professors Hans-Thies Lehmann – schon früher eine Aufführung von ihm gesehen, Kleists *Amphitryon* 1985 in Bonn, bevor ich im Vorfeld seines Stuttgarter Opern-

2 Die Premiere fand am 16. April 1994 statt.

debüts nach Basel reisen durfte, wo er unter Frank Baumbauer Hausregisseur war. Insbesondere seine hochnotkomische Darstellung von Becketts *Bruchstück II*³, das er in einer von der Basler Theaterkantine aus einsehbarer Privatwohnung inszenierte, ist mir erinnerlich.

Dass unsere Zusammenarbeit eine produktive, beglückende und unser Leben verändernd prägende war, verdankt sich vor allem Anna Viebrock, damals schon eine Wanderin zwischen den Paralleluniversen Schauspiel und Oper. Sie hatte Jossis Arbeit seit deren Anfängen in Deutschland begleitet, war aber auch an der Oper Frankfurt in ihrer von 1977 bis 1987 währenden Glanzzeit unter Michael Gielen und Klaus Zehelein sozialisiert worden, zunächst als Mitarbeiterin von Hans Neuenfels, dann mit ihrem ersten eigenen Bühnenbild für das Musiktheater⁴. Mithin gehörte sie zu jenem Biotop, den ich als Schüler damals erkundete, und in dem mich die legendären Neuenfels- und Berghaus-Inszenierungen begeisterten.

Anna konnte in ihrer Arbeit vermitteln zwischen meiner an Foucault orientierten, Psychologie dezidiert hinterfragenden Lektüre – denn Psychologie wird in der *Clemenza* zur Disziplinierung weiblicher Unbotmässigkeit und Anmassung eingesetzt – und Jossis ebenso sensiblem wie hartnäckigen Bemühen, Figuren von innen heraus zu verstehen und zu erzählen. Eine Fotografie, die Anna mitbrachte, wurde zum ersten gemeinsamen Nenner: Sie zeigte die «Sorelle Fontana», drei Schwestern, die im Rom der 40er und 50er Jahre ein Modeatelier betrieben haben, und konkretisierte für uns auf sinnliche Weise die Hoffnung, die sich Vitellia auf die Heirat mit Titus macht, ebenso wie die Partnerwahl des Kaisers, die – nachdem er sich für eine Vernunfttheirat entschieden hat – immer beliebiger wird. Die «Sorelle Fontana» sollten dann in unserer Inszenierung den ganzen Abend lang damit zu tun haben, das Hochzeitskleid der Figur seiner jeweiligen Auserwählten anzupassen.

Jossis unbegrenztem Vertrauen in den Probenprozess ist das Machtwort fremd. Ich erinnere mich an ein Gespräch während unserer zweiten gemeinsamen Arbeit, Rossinis *L'italiana in Algeri*⁵. Die Verweigerung eines jungen

3 Inszeniert und aufgeführt 1993 im Rahmen des Abschlussprogramms der Ära Baumbauer.

4 Für Albert Lortzings *Der Wildschütz* in der Regie von Renate Ackermann (1983).

5 Diese Inszenierung kam am 2. März 1996 in Stuttgart zur Premiere.

Künstlers, der sich aus der Szene herauszuhalten und anstelle seiner Figur den Opernsänger zu spielen versuchte, tolerierte Jossi mit unendlicher, mich frustrierender Langmut. Er erklärte mir, aus seiner Schauspielerarbeit kenne er keine nachträgliche Besetzungskorrektur. Er sehe es als seine Aufgabe an, auch und gerade mit schwierigen Partnern einen gemeinsamen Weg zu finden und nie jemanden zurückzulassen, auch auf die Gefahr hin, nur einen Annäherungswert an eine Figur und damit an eine mögliche Aufführung zu erreichen. Vielleicht müsse er sich daher vorwerfen lassen, den Beruf verfehlt zu haben, und wäre besser Therapeut oder Sozialarbeiter geworden, aber: Anders könne er nicht. Es war verblüffend, welch positive, den Sänger – und mich! – befreiende, letztlich beflügelnde Wirkung Jossis nicht nachlassende, freundlich-aufmerksame Verbindlichkeit zeitigen sollte. Befördert wurde sie durch seine Kunst des Teambuildings: Die erfahreneren Sängerkolleg*innen, die die Qualität der Arbeit wertschätzten, nahmen den jungen Sänger an die Hand und zogen ihn ins Spiel hinein.

Das liegt ein Vierteljahrhundert zurück. Nach wie vor zehren wir von der gegensätzlichen Spannung unserer Fantasie, die wir mit jeder Arbeit aufs Neue konstatieren, immer noch und immer wieder an der Seite von Anna Viebrock. Demnächst steigen wir in die Proben zu Hans Werner Henzes *Das verratene Meer* ein.⁶ Es ist das erste von mehreren Projekten, die für die Wiener Staatsoper in Vorbereitung sind. Zudem werden wir – nach *Siegfried* (Stuttgart 1999) sowie *Norma*, *La sonnambula* und *Ipuritani* (Stuttgart 2001, 2012, 2016) – in den kommenden Spielzeiten unsere Wagner- und Bellini-Erkundungen fortsetzen.

Im Folgenden möchte ich einige unserer Erfahrungen im Musiktheater skizzieren, was nolens-volens eine Kritik am Status quo des Opernbetriebs impliziert. Denn im Widerspruch zum Common Sense, aber mit besseren Gründen darf als das Kunstwerk, das ein Opernhaus zur Diskussion stellt, die Inszenierung gelten. Freilich mit der Besonderheit, dass der Gegenstand dieses Kunstwerkes selbst bereits Kunst ist: eine fixierte Partitur. Der Gegenstand auch einer Inszenierung sollte als von ihr hervorgebrachter eingesehen, und nicht als ihr vorausgehender bzw. von ihr ablösbarer behandelt werden. Als «Kunst über Kunst» muss

6 Die Premiere wurde am 14. Dezember 2020 von der Wiener Staatsoper live gestreamt (Anm. d. Red.).

eine Inszenierung in sich stimmig durchgeführt sein und kann sich nicht hinter tatsächlichen oder vermeintlichen Stärken oder Schwächen ihrer Vorlage verstecken. Inszenierungskunst geht von der «Kondition des Nullpunkts» aus: «Was man entstehen lassen will, davon darf man nicht ausgehen.»⁷ Paradox haben wir zugleich von der Partitur und von nichts auszugehen – nur so kann etwas auf dem Musiktheater entstehen, was als Theaterkunst Bestand hat. Dabei geschieht eine Verwandlung zur Kenntlichkeit. Wie bei einem sehr guten Porträt ist eine Aufführung ihrer Vorlage nur «ähnlich», insofern sie in sich vollendet durchgeformt ist, und wird als solches Durchgeformtes möglicherweise oder nahezu zwangsläufig dem «unähnlich», was man von einer Oper zu kennen und zu wissen glaubt:

Man kann über Kunst, wenn man recht reden will von ihr, eben nur in Paradoxen reden. Als das, worin die Gegensätze in eins fallen, ist das Kunstwerk der vollendete logische Skandal: eine Art Hexeneinmaleins, in dem Ursache und Wirkung Bäumen-wechsel-dich spielen und der Wagen das Pferd zieht.⁸

Ein viel umfassenderer Spielbegriff

Dass der geglückten Inszenierung einer Opera buffa von Rossini, der es gelingt, ein solches Werk in intelligentes Theater zu verwandeln, eine Dimension zuwächst, gegen die ein szenisch mediokrer *Parsifal* ebenso bedeutungslos ist wie das handelsübliche Buffa-Gehampel, für das Rossinis Musik in der Regel als Vorwand und Ausrede herhalten muss, war 1996 in Stuttgart zu erleben. Klaus Zehlein las an ihr die Schlussfolgerung ab, skandalös sei heute auf dem Theater lediglich noch die Intelligenz, die sie im Umgang mit Rossinis *L'italiana in Algeri* bewähre. Nach der Generalprobe charakterisierte er ihren «Witz» mit Rücksicht auf die Bedeutung, die dieses Wort im 18. Jahrhundert besass, als die Fähigkeit, etwas geistreich auf den Punkt zu bringen. Dieser Witz brach einen ästhetischen Konsens, der bei Rossini bis heute an Mätzchen, Grimassen und Übertreibungen sein humoristisches Genügen findet.

7 Georges Braque, zitiert nach Albrecht Fabri, *Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000, S.412.

8 Ebd., S.77.

Es ging uns damals nicht darum, «anderen Leuten das Spielzeug kaputtzumachen»⁹. Aber man benötigte einen viel umfassenderen, viel mutigeren Spielbegriff, weil man sonst das Spiel verdorben hätte. Das grosse Missverständnis ist die Annahme, bei Rossini handele es sich um parodistische Musik. Die Frage «Was ist Parodie in der Musik?» kann nur mit der Gegenfrage gekontert werden: «Was ist *nicht* Parodie in der Musik?»¹⁰ Nach über zwei Jahrhunderten ihrer Entwicklung bestand die *Lingua franca* des italienischen Opernkomponisten aus nichts anderem als Parodie und Ironie, Konventionalität und Künstlichkeit. Das Missverständnis Rossinis beginnt bereits bei Beethoven, der zu Rossini meinte, er solle nur komische Opern, aber keinen *Otello* komponieren. Nein: Rossinis komische Opern bieten keine «komische» Musik, sondern eine hochabstrakte, die von denselben stilistischen, rhetorischen und diskursiven Codes generiert ist wie seine tragischen (ausgenommen ein paar wenige Techniken, die exklusiv dem komischen Genre angehören, wie das Hochgeschwindigkeits-Geplapper oder der onomatopoetische Nonsens-Text). Das patriotische Rondo Isabellas im 2. Akt der *Italiana in Algeri* parodiert keine Opera-seria-Konvention, ist nicht augenzwinkerndes Zitat, sondern ununterscheidbar von Contralto-musico-Partien Rossinis, in denen Mezzosopranistinnen in heroischen Hosenrollen agieren. Ihre Majestät Elisabeth von England präsentiert sich in *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) mit derselben Auftrittsarie wie Rosina, das Mündel des Doktor Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* (1816). In diesen Opern stimmt dieselbe Ouvertüre wahlweise auf Hochverrat und Entsagung im Rahmen einer Haupt- und Staatsaktion oder auf den amourösen Mummenschanz eines verliebten Grafen ein. Genau diese Abstraktheit macht Rossinis Musik fremd, und diese Fremdheit müssen Regisseur*innen zulassen, um nicht in die Verlegenheitslösung musikclownesker Routine zu verfallen, bei der ständig «etwas Lustiges» geschehen muss und das, was sich in und mit den Figuren ereignet, aus dem Blick gerät.

9 Heiner Müller im Gespräch mit Matthias Matussek und Andreas Rossmann. In: *Badische Neueste Nachrichten* vom 7. April 1982, S. 13.

10 In Bezug auf Mozart und Stravinsky tut dies Marco Emanuele im Aufsatz «Retorica e parodia. Appunti su *Così fan tutte* e *The Rake's Progress*». In: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2 (2000), S. 155-179. [Deutsche Übersetzung des Zitats: Sergio Morabito].

Wenn man musikalische Impulse, Koloraturen etc. äusserlich benutzt und ins Komische oder Lächerliche zieht, reduziert und verarmt man Rossinis geniale Musik: Sie wirkt schematisch und trivial. Stattdessen wäre zu begreifen, dass die Abstraktheit des Rossinischen Diskurses das Theater nicht aushebelt oder überflüssig macht, sondern ausspart, also zurücktritt vor dem Theater, ihm Raum gibt zu eigener Entfaltung. Figuren und Situationen können und müssen Eigenleben, Eigendynamik und Vielschichtigkeit gewinnen. Im Rossini nahen Quartett des 2. Aktes von Bellinis *La sonnambula* nehmen in unserer Stuttgarter Inszenierung¹¹ die nervösen Trippel-Schritte und Hüpfen der Lisa den Polonaisen-Rhythmus der Vertonung auf, aber es ist nicht der Polonaisen-Rhythmus, der den Impuls für die motorische Aktion gibt. Nein, es ist die gesamte Geschichte dieser Schankwirtin und ihr verzweifelter Kampf um ein besseres Leben, den der Abend dann schon zwei Stunden lang durch Höhen und Tiefen verfolgt hat. In einem solchen Moment schiessen eine musikalische und eine physische Geste in punktueller Synchronität – durchaus auch erheiternd – zusammen, aber generiert sind sie unabhängig voneinander: die eine aus dem autonomen musikalischen, die andere aus dem autonomen szenischen Kontext. Es handelt sich also um eine Interferenz zweier Sphären und nicht um den äusserlichen Kurzschluss reflexhaft-verdoppelnder Verallberung.

Bei der Arbeit an der *Italiana in Algeri* boten wir all unsere Fantasie auf, um die Figuren niemals aus ihrer Situation und ihrem Problem in eine Choreografie an der Rampe aufgereihter «Rossini-Hampelmänner» zu entlassen. Plötzlich sah man Akteur*innen, die von einer gänzlich verinnerlichten szenischen Wachheit erfasst waren: durchdrungen vom eigenen existentiellen Zwiespalt, ihren Widersprüchen ausgeliefert, dem inneren und äusseren Chaos, in das Rossini sie stürzt, preisgegeben. Das Geschehen geriet zu einem haarsträubenden Amoklauf Isabellas, die als Terroristin der Liebe drei Beziehungen gleichzeitig zu leben versucht. Das vielbeschworene Katastrophische an Rossinis Finalsteigerungen wurde hier geradezu beängstigend greifbar.

Ich hoffe, wir werden an diese Erfahrung irgendeinmal mit einer Opera seria Rossinis anknüpfen, um mit einer *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, einer *Semiramide* oder einer *Ermione* die Probe aufs *Italiana*-Exempel zu machen.

11 Die Premiere war am 22. Januar 2012.

Petit abécédaire de la sorcellerie d'opéra

C'est avec Goethe et Spinoza que, selon Lion Feuchtwanger, « la différence entre spiritualité juive et non juive est devenue tangible de manière exemplaire [...] » :

Goethe a tracé une ligne nette et confortable entre ses connaissances et sa vie. [...] L'écrivain Goethe a toujours une conscience, l'homme agissant Goethe très souvent n'en a pas. Spinoza a vécu différemment. Pour lui, la connaissance n'est pas restée seulement connaissance, il vivait sa connaissance. [...] Il savait apprécier les aises de la vie, mais il n'a pas sacrifié un seul morceau de son savoir pour cela [...]¹.

Je pense comprendre ce dont parle Feuchtwanger parce que je connais Jossi Wieler. Chez lui, il n'existe aucune division entre éthique et action. Or, ce n'est pas le cas chez beaucoup de créateur·trice·s de théâtre. Ils imaginent se protéger des impudences de leur milieu professionnel en se comportant eux-mêmes de façon effrontée. Ils acceptent la contradiction entre une perception de soi en tant que minorité critique et une pratique autoritaire. Pourtant de nombreuses mises en scène d'opéra affirment humanité et empathie – des qualités qui précisément s'émancipent de toute approche autoritaire. Leur jeu plus ou moins artistique s'impose, mais une réception attentive discernera le manque de liberté que dissimule la façade.

1 Citation tirée de Lion Feuchtwanger, « Nationalismus und Judentum » (1931), dans ID, *Ein Buch nur für meine Freunde. Centum Opuscula*, Frankfurt am Main : Fischer, 1984, p. 479-80. [Traduction française de la citation : Anne Fournier].

Car l'épanouissement substantiel de ces qualités est impossible sans une éthique différente du travail théâtral. Cette éthique implique un dépassement du sens unique de la communication dans lequel s'installe souvent un·e metteur·euse en scène et, poussant sur l'accélérateur, est persuadé·e d'avancer ainsi plus vite encore que le processus de création. Jossi Wieler serait horrifié par le comportement de certain·e·s collègues d'opéra qui – poussé·e·s par un enthousiasme sans limite pour leur propre créativité ainsi que par la peur – imposent à leurs interprètes des objectifs fixement définis : mieux on est préparé, moins on doit expliquer, et encore moins démontrer, la façon dont on conçoit la lecture d'une scène. La vie et surtout la vie d'une représentation ne se laisse pas dicter. Il est par contre possible de créer les conditions qui facilitent son épanouissement. A la place de directives, on préférera la liberté du dialogue, de la recherche et de l'expérimentation. C'est ainsi que ma collaboration et mes échanges scéniques avec Jossi Wieler ont pu se développer dans l'équilibre – entre consensus et opposition.

Jossi Wieler est le maître du retrait de soi, de l'humilité consciente. Et il accepte sans peine que certains fanfaron du milieu théâtral y dénotent une faiblesse. Par contre, il ne perd jamais de vue son éthique artistique. Il nous offre, et aussi à lui-même, des spectacles dans lesquels l'intérêt pour l'être humain ne dégénère jamais en simple assertion idéologique mais qui, au contraire, permet au public de se retrouver face à la multitude de ses propres contradictions. C'est une expérience enrichissante, particulièrement lorsqu'elle touche une « blessure intérieure » – ce qui est, pour Jossi Wieler, le signe essentiel de la pertinence artistique d'une création théâtrale.

Confiance dans le processus des répétitions

J'ai rencontré Jossi Wieler en 1993 grâce à notre collaboration pour *La clemenza di Tito*² de Mozart, voulue par Klaus Zehelein qui à l'époque dirigeait l'Opéra d'État de Stuttgart. Encouragé par Hans-Thies Lehmann, mon professeur à l'Université de Gießen, j'avais déjà assisté à l'une de ses productions, *Amphitryon* de Heinrich von Kleist, montée à Bonn en 1985. Plus tard, en amont de ses débuts à l'opéra, j'ai eu l'opportunité de me rendre à Bâle, où il était engagé

2 La première a eu lieu le 16 avril 1994.

comme metteur en scène sous la direction de Frank Baumbauer. Je garde en mémoire sa lecture douleureusement comique de *Fragment II*³ de Beckett jouée dans un appartement privé visible depuis la cantine du théâtre.

La scénographe Anna Viebrock est pour beaucoup dans la productivité et la réussite de notre collaboration, qui a imprégné l'ensemble de nos parcours respectifs. Déjà à cette époque elle voyageait entre ces deux univers parallèles que sont le théâtre et l'opéra. Elle avait accompagné le travail de Jossi dès ses débuts en Allemagne, mais avait aussi enrichi son propre bagage professionnel à l'Opéra de Francfort durant la décennie lumineuse que permit la direction de Michael Gielen et Klaus Zehelein (1977-1987). Anna Viebrock y a d'abord accompagné le travail de Hans Neuenfels puis a conçu ses premières scénographies pour le théâtre musical⁴. Elle appartenait ainsi à ce biotope qui m'avait enthousiasmé en tant qu'étudiant, notamment les mises en scène légendaires de Hans Neuenfels et de Ruth Berghaus.

Le travail d'Anna a permis une médiation entre ma lecture très proche de Michel Foucault remettant frontalement en question la psychologie – dans *La clemenza di Tito* la psychologie sert à discipliner l'insubordination et la prétention féminines – et la volonté tout aussi sensible et persistante de Jossi pour comprendre et narrer ses personnages de l'intérieur. Elle nous a proposé une photographie qui fit office de premier dénominateur commun : elle représentait les « Sorelle Fontana », trois sœurs qui dans la Rome des années 40-50 entretenaient un atelier de mode, et concrétisait ainsi de façon visible l'espoir qui naît chez Vitellia d'un mariage avec Titus, tout comme le choix de partenaire de l'empereur qui – après qu'il se soit décidé pour un mariage de raison – sera de plus en plus arbitraire. Dans notre mise en scène, les « Sorelle Fontana » devaient durant toute la représentation adapter la robe de mariage à la silhouette des élues du moment.

La notion de pouvoir est bannie du rituel des répétitions tel que le conçoit Jossi. Je me souviens d'une discussion durant notre deuxième création commune, *L'italiana in Algeri*⁵ de

3 Mise en scène en 1993 au Theater Basel, lors de la dernière saison de l'ère Frank Baumbauer.

4 Pour *Der Wildschütz* d'Albert Lortzing, mis en scène par Renate Ackermann (1983).

5 La première eut lieu le 2 mars 1996 à Stuttgart.

Rossini. Jossi avait toléré avec une patience infinie, et qui me frustrait, le refus d'un jeune artiste de plonger dans la situation scénique et de jouer le chanteur d'opéra en lieu et place de son personnage. Il m'a expliqué qu'en raison de son travail de metteur en scène de théâtre de prose, il n'imaginait pas comme possible de modifier la distribution des rôles. Il estimait de son devoir, surtout avec un partenaire coriace, de trouver un chemin commun et de ne jamais abandonner quelqu'un, même au risque de ne faire qu'une approximation d'un personnage et donc d'une éventuelle représentation. On pouvait peut-être lui reprocher d'avoir choisi la mauvaise profession puisqu'il aurait brillé en tant que thérapeute ou travailleur social, mais toujours est-il qu'il ne pouvait faire autrement. L'effet positif et libérateur opéré aussi bien sur le chanteur que sur moi-même par l'engagement attentif, amical, et sans relâche de Jossi fut impressionnant. Son art dans la consolidation d'équipe a stimulé davantage cet élan : les chanteur·euse·s les plus expérimenté·e·s, qui ont apprécié la qualité du travail, ont pris le jeune chanteur par la main et l'ont entraîné dans le jeu.

Tout cela remonte à un quart de siècle. Aujourd'hui encore nous puisons toujours dans la contradiction de nos fantaisies respectives, ravivée à chaque nouvelle œuvre, et ce toujours aux côtés d'Anna Viebrock. Nous allons sous peu débiter les répétitions de *Das verratene Meer*⁶ de Hans Werner Henze. C'est le premier de plusieurs projets en préparation pour l'Opéra d'État de Vienne. En outre, nous poursuivons, pour les saisons à venir, nos explorations de Wagner et Bellini après *Siegfried* (Stuttgart, 1999) respectivement *Norma*, *La sonnambula* et *I puritani* (Stuttgart, 2001, 2012, 2016).

Dans ce qui suit, j'aimerais aborder certaines de nos expériences dans le domaine du théâtre musical. Cela implique, qu'on le veuille ou non, une critique du *statu quo* qui prédomine dans le monde de l'opéra. Car, contrairement au sens commun, la mise en scène peut aussi dans un opéra valoir comme œuvre d'art soumise à la discussion, et ceci avec de très bonnes motivations. La particularité est que l'objet de cette œuvre d'art est lui-même déjà de l'art : une partition fixe. L'objet d'une mise en scène devrait également être considéré comme émanant de la mise en scène en soi et ne pas être traité comme quelque chose qui la précède

6 Réalisée à l'Opéra d'État de Vienne, la première de cette mise en scène a été diffusée en streaming le 14 décembre 2020.

ou en est détaché. En tant qu'« art sur l'art », une mise en scène doit être cohérente en elle-même et ne peut se cacher derrière les forces ou faiblesses, réelles ou supposées, de sa partition. L'art de la mise en scène repose sur la « condition du point zéro » : « Il ne faut pas imiter ce qu'on veut créer »⁷.

Paradoxalement, nous devons adhérer en même temps à la partition et à rien – c'est le seul moyen de faire naître dans le théâtre musical quelque chose qui perdurera en tant qu'art théâtral. Ce processus permet une métamorphose de la perception. Comme pour un très bon portrait, une mise en scène n'est « semblable » à son modèle que dans la mesure où sa forme est parfaite en elle-même. A ce titre, cette forme parfaitement conçue devient potentiellement ou presque inévitablement « dissemblable » de ce que l'on croit connaître ou savoir d'un opéra :

On ne peut parler de l'art, si on veut en parler de manière juste, que de manière paradoxale. L'œuvre d'art, où les contraires ne font qu'un, est le scandale logique parfait : une sorte d'abécédaire de la sorcellerie, dans lequel la cause et l'effet jouent le jeu du chat et de la souris et où la charrette tire le cheval⁸.

Une conception beaucoup plus large du jeu

A Stuttgart en 1996 nous avons pu constater qu'une mise en scène réussie d'un opéra bouffe de Rossini – qui parvient à transformer cette œuvre en théâtre intelligent – écope d'une dimension supplémentaire face à laquelle un *Parsifal* scéniquement médiocre se retrouve tout aussi dénué de sens que la bouffonnerie, pour laquelle la musique de Rossini sert habituellement de prétexte et d'excuse. Klaus Zehelein en a déduit que la seule chose qui est scandaleuse dans le théâtre d'aujourd'hui est l'intelligence dont cette mise en scène fait preuve dans sa lecture de *L'italiana in Algeri* de Rossini. Après la répétition générale, il a défini son « Witz » ou « esprit », selon la signification de ce mot au 18ème siècle, comme la capacité de cerner quelque chose avec intelligence. Cet esprit a brisé le consensus esthétique qui aujourd'hui encore réduit la créativité comique de Rossini à des farces, des grimaces et des exagérations.

7 George Braque, *Le jour et la nuit : Cahiers 1917-1952* (Paris : Gallimard, 1952), ici cité par Albrecht Fabri, dans *Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main : Zweitausendeins, 2000, p. 412. [Traduction française pour MIMOS de Anne Fournier].

8 Ibid p. 77.

À l'époque, nous ne nous préoccupions pas de « casser les jouets des autres »⁹, mais nous avons besoin d'un concept beaucoup plus large et audacieux, sous peine de gâcher le jeu. Le grand malentendu est l'hypothèse selon laquelle la musique de Rossini est parodique. La question « Qu'est-ce que la parodie en musique ? » ne trouve réponse qu'avec une autre question : « Qu'est-ce qui n'est pas parodie dans la musique ? »¹⁰ Durant les deux siècles de son développement, la *lingua franca* du compositeur italien n'était constituée que de parodie et d'ironie, de conventionnalité et d'artificialité. L'incompréhension de Rossini commence avec Beethoven, qui lui recommande de ne composer que des opéras comiques, mais pas un *Otello*. Non, les opéras comiques de Rossini n'offrent pas une musique « comique », mais une musique très abstraite, générée par les mêmes codes stylistiques, rhétoriques et discursifs que ses tragédies (à l'exception de quelques techniques qui appartiennent exclusivement au genre comique, comme le bavardage à grande vitesse ou le texte onomatopéique sans aucun sens). Le patriotique rondo d'Isabella dans le deuxième acte de *L'taliana in Algeri* ne parodie pas une convention de l'*opera seria*, n'est pas une citation ironique, mais il est indissociable des rôles contralto-musicaux de Rossini dans lesquels les mezzo-sopranos jouent des rôles de travestis héroïques. Sa Majesté Elizabeth d'Angleterre se présente dans *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) avec le même air que Rosina, la pupille du docteur Bartolo dans *Il barbiere di Siviglia* (1816). Dans ces opéras, la même ouverture donne soit le ton d'une haute trahison et du renoncement dans un coup d'Etat central, soit celui de la mascarade amoureuse d'un comte épris. C'est précisément cette abstraction qui rend la musique de Rossini étrange, une étrangeté que les metteur·euse·s en scène doivent respecter pour ne pas tomber dans la lourdeur d'une routine musico-clownesque, selon laquelle « quelque chose de drôle » doit constamment se produire même s'il faut pour ce faire oublier ce qui se passe dans et avec les personnages.

Si on utilise les impulsions et coloratures musicales de manière superficielle et qu'on les limite au comique ou au

9 Heiner Müller lors d'une conversation avec Matthias Matussek et Andreas Rossmann, dans *Badische Neueste Nachrichten* du 7 avril 1982, p. 13. [Traduction française pour *MIMOS* de Anne Fournier].

10 Marco Emanuele pose cette question par rapport à Mozart et Stravinsky, dans son essai « Retorica e parodia. Appunti su *Così fan tutte* e *The Rake's Progress* », dans *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2 (2000), pp. 155-179.

ridicule, on réduit et on appauvrit la musique ingénieuse de Rossini : elle apparaît schématique et triviale. Il faut plutôt comprendre que l'abstraction du discours de Rossini ne mine pas la dimension théâtrale ou ne la rend pas superflue, mais l'omet, c'est-à-dire qu'elle se retire du théâtre, lui donne de l'espace pour son propre développement. Les personnages et les situations peuvent et doivent prendre une vie, une dynamique et une complexité qui leur sont propres. Dans le *quatuor* du deuxième acte de *La sonnambula* de Bellini, tel que nous l'avons mis en scène à Stuttgart¹¹, et qui est proche de Rossini, les triples pas et les rebonds nerveux de Lisa reprennent le rythme polonais de la mise en musique, mais ce n'est pas le rythme polonais qui donne l'impulsion pour l'action centrale. Non, c'est toute l'histoire de cette aubergiste et de sa lutte désespérée pour une vie meilleure que la mise en scène met en lumière avec ses hauts et ses bas durant les deux heures du spectacle. Dans un tel moment, un geste musical et un geste physique s'assemblent en synchronisme ponctuel – et assez exaltant – même s'ils ont été conçus indépendamment l'un de l'autre : l'un émane uniquement du contexte musical, l'autre du contexte scénique. Il s'agit donc d'une interférence de deux sphères et non d'un court-circuit externe d'une parodie doublement réflexive. Lors de notre travail sur *L'italiana in Algeri*, nous avons usé de toute notre imagination, afin de maintenir les personnages bien ancrés dans leur situation et leurs problèmes, au lieu de les abandonner à une chorégraphie qui ferait d'eux des « pantins de Rossini ». Soudain, on a pu voir des acteur·trice·s habité·e·s par une vigilance scénique totalement intériorisée : imprégné·e·s de leur propre conflit existentiel, à la merci de leurs contradictions, exposé·e·s au chaos intérieur et extérieur dans lequel Rossini les plonge. L'action dégénère dans la crise de folie hallucinante d'Isabella, qui, en tant que terroriste de l'amour, ambitionne de vivre trois relations simultanément. La nature catastrophique maintes fois évoquée des ascensions finales de Rossini fut ici extrêmement tangible.

J'espère que nous revivrons un jour cette expérience avec un *opera seria* de Rossini pour ainsi pouvoir nouer notre approche de *L'italiana in Algeri* à une *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, à une *Semiramide* ou à une *Ermione*.

11 La première a eu lieu le 22 janvier 2012.



Roland Bracht als Mustafà und Helene Schneiderman als Isabella in
Gioacchino Rossinis *L'italiana in Algeri*, Staatsoper Stuttgart, März 1996



Sergio Morabito

Il quadrato magico dell'opera

Come afferma Lion Feuchtwanger, in Goethe e Spinoza «la differenza fra spiritualità ebraica e non ebraica si manifesta in modo emblematico [...]»:

Goethe ha tracciato una linea chiara e comoda tra la propria conoscenza e la sua vita. [...] Lo scrittore Goethe ha sempre una coscienza, mentre l'uomo Goethe nelle sue azioni molto spesso non ce l'ha. Spinoza ha vissuto in modo diverso. Per lui la conoscenza non era solo mera conoscenza, bensì egli viveva in sintonia con essa. [...] Sapeva apprezzare una vita confortevole, ma non ha mai sacrificato neanche uno briciolo della propria conoscenza per questo [...].¹

Credo di capire cosa intenda dire Feuchtwanger, perché conosco Jossi Wieler. Un uomo per il quale etica e azione sono inscindibili. Non è così per molti registi e registe teatrali, che credono di potersi mettere al riparo dalle insolenze del proprio ambiente professionale, divenendo essi stessi insolenti e prendendo in conto la contraddizione fra l'immagine critico-minoritaria che hanno di sé e il loro atteggiamento autoritario. Molte messinscene operistiche sfoggiano umanità ed empatia – qualità ovviamente estranee a ogni tipo di approccio autoritario, che le riduce a una mera simulazione più o meno riuscita. Alla percezione attenta non sfugge però la mancanza di libertà che si cela dietro la facciata.

1 Lion Feuchtwanger, «Nationalismus und Judentum» (1931), qui citato da: Id, *Ein Buch nur für meine Freunde. Centum Opuscula*, Francoforte: Fischer, 1984, p. 479 sg. [Traduzione italiana della citazione di Paola Gilardi].

Uno sviluppo sostanziale di tali qualità non è possibile senza una diversa etica del lavoro teatrale. Quest'ultima si concretizza al di là del senso unico comunicativo in cui un o una regista si mantiene costantemente sulla corsia di sorpasso, supponendo in questo modo di essere sempre più avanti rispetto al processo creativo.

Il comportamento di alcuni colleghi e colleghe del mondo dell'opera lirica, i quali – spinti da un entusiasmo sfrenato per la propria creatività, oltre che dalla paura – impongono ai propri interpreti obiettivi prefissati, sarebbe un orrore per Wieler: più si è preparati, meno è necessario chiarire, né tanto meno mostrare, come una determinata scena debba svolgersi.

La vita, e in particolare la vita di una rappresentazione teatrale, non può essere dettata. Ma è possibile creare le condizioni affinché possa evolvere. Le direttive cedono il posto alla pressoché infinita libertà del dialogo, della ricerca e della sperimentazione. Solo così anche la nostra collaborazione scenica ha potuto svilupparsi in modo equilibrato – fra consenso e disaccordo.

Jossi Wieler è un maestro nel mettere consapevolmente se stesso in secondo piano. Accetta con serenità il rischio che gli sbruffoni dell'ambiente teatrale interpretino tale virtù come un segno di debolezza. In cambio, non perde mai di vista la propria etica artistica e regala, a noi e a se stesso, degli spettacoli in cui l'interesse per l'essere umano non si riduce a una mera affermazione ideologica, ma consentono al pubblico di confrontarsi con l'ampio ventaglio delle proprie contraddizioni. Un'esperienza arricchente, soprattutto quando si tocca un «punto dolente» – secondo Wieler il criterio determinante per stabilire il valore artistico di una produzione teatrale.

Fiducia nel processo creativo delle prove

Ho conosciuto Jossi Wieler nel 1993, grazie alla nostra collaborazione per *La clemenza di Tito*² di Mozart, resa possibile dall'allora direttore dell'Opera di Stato di Stoccarda, Klaus Zehlein. Seguendo il consiglio del mio professore dell'Università di Gießen, Hans-Thies Lehmann, avevo già avuto modo di assistere a una delle sue messinscene: *l'Anfitrione* di Kleist a Bonn nel 1985. Poco prima del suo

2 Il debutto ha avuto luogo il 16 aprile 1994.

debutto all'Opera di Stato di Stoccarda, avevo poi avuto l'opportunità di recarmi a Basilea, dove Jossi lavorava come regista sotto la direzione di Frank Baumbauer. Di quel periodo mi è rimasta impressa in particolare la sua interpretazione dei *Frammenti di Teatro II*³ di Beckett, dolorosamente comica, che aveva portato in scena in un appartamento privato visibile dalla mensa del teatro.

Il fatto che la nostra cooperazione abbia potuto evolvere in un'esperienza proficua, gratificante e che ha marcato e cambiato profondamente la nostra vita si deve in gran parte ad Anna Viebrock, che già allora viaggiava negli universi paralleli del teatro di prosa e dell'opera lirica. Aveva accompagnato il lavoro di Jossi fin dagli esordi in Germania, ma era stata socializzata anche all'Opera di Francoforte nel periodo di maggior splendore, fra il 1977 e il 1987, sotto la direzione di Michael Gielen e Klaus Zehelein, dapprima come collaboratrice di Hans Neuenfels e in seguito con la sua prima scenografia per il teatro musicale⁴. Apparteneva dunque al biotopo che esploravo da studente e in cui mi entusiasmano in particolare le legendarie produzioni di Neuenfels e Berghaus.

Tramite il suo lavoro, Anna riuscì a mediare tra la mia lettura foucaultiana, che metteva decisamente in discussione la psicologia – dal momento che nella *Clemenza* la psicologia è usata per disciplinare l'insubordinazione e la presunzione femminili – e l'altrettanto sensibile quanto caparbia volontà di Jossi di comprendere la psiche dei personaggi e narrare le loro vicissitudini dall'interno. Il nostro primo comune denominatore fu una fotografia proposta da Anna e raffigurante le «Sorelle Fontana», che gestivano una sartoria nella Roma degli anni Quaranta e Cinquanta. Questa immagine ci sembrava concretizzare in modo tangibile la speranza che Vitellia riponeva in un matrimonio con Tito e, d'altro canto, la scelta della futura moglie da parte dell'imperatore, che – dopo essersi deciso per un matrimonio di convenienza – era sempre più arbitraria. Nella nostra messinscena, le «Sorelle Fontana» erano tutto il tempo affaccendate ad adattare l'abito nuziale della fidanzata di turno.

La fiducia illimitata di Jossi nel processo creativo delle prove aborre ogni forma d'imposizione. Mi ricordo una

3 Questa produzione è stata creata e portata in scena nel 1993, nell'ambito della stagione conclusiva dell'era Baumbauer.

4 Nel 1983, per *Der Wildschütz* di Albert Lortzing; regia: Renate Ackermann.

discussione durante la nostra seconda collaborazione, per *L'italiana in Algeri*⁵ di Rossini. Jossi tollerava con infinita pazienza, per me frustrante, l'atteggiamento di rifiuto di un giovane artista il quale, anziché immedesimarsi nella scena e nel suo personaggio, recitava la parte del cantante lirico. Mi spiegò che nel suo lavoro per il teatro di prosa non esisteva la possibilità di modificare il cast a posteriori e che uno dei suoi compiti in qualità di regista consisteva quindi nel riuscire a integrare anche e soprattutto partner difficili, senza lasciare indietro nessuno e correndo perfino il rischio di avvicinarsi solo in modo approssimativo a un determinato personaggio o a un'eventuale rappresentazione. Forse si sarebbe potuto rimproverargli di avere scelto la professione sbagliata e che avrebbe fatto meglio a diventare terapeuta o assistente sociale, ma non poteva agire altrimenti. L'effetto positivo, liberatorio e perfino stimolante che le incessanti premure e la gentilezza di Jossi ebbero sul cantante – e su di me! – fu sbalorditivo e favorito dalla sua abilità nel *team building*. Le colleghe e i colleghi più esperti, che apprezzavano la qualità del lavoro, hanno preso per mano il giovane cantante, coinvolgendolo nell'azione scenica.

Questa esperienza risale a un quarto di secolo fa. Ancora oggi la nostra collaborazione è alimentata dalla tensione opposta della nostra fantasia, che constatiamo a ogni nuova produzione, sempre affiancati da Anna Viebrock. Prossimamente inizieremo le prove per *Das verratene Meer* di Hans Werner Henze⁶, il primo di alcuni progetti in preparazione per l'Opera di Stato di Vienna. Inoltre, dopo *Siegfried* (Stoccarda, 1999) e *Norma, La sonnambula e I puritani* (Stoccarda 2001, 2012, 2016), nelle prossime stagioni proseguiremo le nostre perlustrazioni negli universi di Wagner e Bellini.

Nelle pagine che seguono intendo illustrare alcune delle nostre esperienze nel teatro musicale, il che implica volenti o nolenti anche una critica dello *status quo* predominante nell'ambiente operistico. Poiché, in contrapposizione al senso comune, ma a maggior ragione, la messinscena può essere considerata come l'opera d'arte che un teatro lirico propone alla discussione. Ovviamente con la particolarità che l'oggetto di quest'opera d'arte è a sua volta arte: una partitura ben definita. L'oggetto di una messinscena deve

5 Lo spettacolo ha debuttato il 2 marzo 1996 a Stoccarda.

6 La prima è stata trasmessa in diretta streaming dall'Opera di Stato di Vienna il 14 dicembre del 2020 (ndr).

scaturire da quest'ultima e non essere inteso come qualcosa di antecedente o di scindibile da essa. In quanto «arte sull'arte», una messinscena deve possedere una coerenza intrinseca, anziché celarsi dietro i punti di forza o le debolezze, reali o presunti, della partitura su cui si basa. L'arte della messa in scena parte dalla «condizione del punto zero»: «Non bisogna imitare ciò che si vuole creare.»⁷ Paradossalmente, dobbiamo trarre spunto al contempo dalla partitura e dal nulla – solo così nel teatro musicale può nascere qualcosa che abbia valore artistico. Nel processo creativo si verifica una metamorfosi verso la riconoscibilità. Come nel caso di un ritratto sublime, una rappresentazione scenica è «simile» all'originale solo nella misura in cui la sua forma è plasmata alla perfezione e, in questo modo, può forse o quasi inevitabilmente assumere un aspetto «dissimile» da ciò che si pensa di sapere di una determinata opera lirica:

Si può parlare di arte in modo appropriato solo per paradossi. L'opera d'arte, in quanto fusione degli opposti, è lo scandalo logico perfetto: una sorta di quadrato magico in cui causa ed effetto giocano a rimpiattino e il carro tira il cavallo.⁸

Una nozione più ampia di giocosità

Nel 1996 a Stoccarda abbiamo potuto sperimentare come una messinscena riuscita di un'opera buffa di Rossini, che riesca a trasformare una partitura di questo genere in teatro intelligente, possa assumere dimensioni tali da far apparire insignificanti tanto un *Parsifal* scenicamente mediocre quanto la solita pagliacciata da buffa, per cui la musica di Rossini funge spesso da pretesto e scusa. Klaus Zehelein ne ha dedotto che l'unico scandalo nel teatro odierno sia l'intelligenza di cui questa produzione ha dato prova nell'approccio all'*Italiana in Algeri* di Rossini. Dopo avere assistito alla prova generale, Zehelein ne ha definito il «Witz», l'«arguzia», in base al significato che questo termine aveva nel XVIII secolo, e cioè come la capacità di carpire l'essenza di una determinata cosa in modo sagace. Quest'arguzia ha

7 Georges Braque, qui citato da: Albrecht Fabri, *Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften*, Francoforte: Zweitausendeins, 2000, p. 412. [Traduzione italiana della citazione di Paola Gilardi].

8 Idem, p. 77.

rotto il consenso estetico che ancora oggi riduce l'umorismo rossiniano a buffonate, smorfie ed esagerazioni.

La nostra intenzione non era quella di «rompere i giocattoli degli altri»⁹. Ma era necessario ricorrere a una nozione molto più ampia e audace di giocosità, per evitare di rovinare il gioco. Il principale malinteso è dovuto alla supposizione che la musica di Rossini sia parodistica. Alla domanda «Cos'è parodia in musica?» si può controbattere soltanto chiedendosi: «Cosa *non* è parodia in musica?»¹⁰ Dopo oltre due secoli di evoluzione, la lingua franca del compositore italiano di opera lirica consisteva in mera parodia e ironia, convenzionalità e artificialità. Il fraintendimento inizia già con Beethoven, il quale affermava che Rossini dovesse comporre solo opere comiche, ma non un *Otello*. Le opere buffe di Rossini non sono affatto «comiche», si tratta al contrario di composizioni altamente astratte, generate dagli stessi codici stilistici, retorici e discorsivi delle sue opere tragiche (ad eccezione di un paio di tecniche riservate esclusivamente al genere comico, come il chiacchiericcio rapido o il testo onomatopeico senza senso). Il Rondò patriottico di Isabella nel secondo atto dell'*Italiana in Algeri* non è la parodia di una convenzione dell'opera seria o una citazione ammiccante, bensì è indistinguibile dalle parti di contralto musico, nelle quali in Rossini ruoli eroici maschili vengono affidati a mezzosoprani. In *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815) sua Maestà Elisabetta entra in scena con la stessa aria di Rosina, la pupilla del dottor Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* (1816). In queste due opere, la stessa *ouverture* introduce il pubblico all'alto tradimento e alla rinuncia nel contesto di una trama che tratta un affare di stato rispettivamente alla mascherata amorosa di un conte innamorato. Ed è proprio questa astrazione a rendere la musica di Rossini straniante. Le registe e i registi devono tenere conto di questo straniamento, per non cadere nell'usuale soluzione di ripiego della clowneria musicale, in base a cui in scena deve succedere per forza «qualcosa di divertente», mentre si perde totalmente di vista ciò che accade ai e nei personaggi.

9 Heiner Müller in dialogo con Matthias Matussek e Andreas Rossmann, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 7 aprile 1982, p. 13. [Traduzione italiana della citazione per *MIMOS* di Paola Gilardi].

10 Marco Emanuele si pone questa domanda in relazione a Mozart e Stravinsky nel suo saggio: «Retorica e parodia. Appunti su *Così fan tutte* e *The Rake's Progress*», in: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2 (2000), pp. 155-179.

Interpretando gli impulsi musicali – come le colorature, ecc. – in modo superficiale, attribuendoli alla sfera del comico o del ridicolo, si riduce e s'impoverisce la musica geniale di Rossini, rendendola schematica e banale. Bisogna invece capire che l'astrazione del discorso rossiniano non annulla o rende superflua la dimensione scenica, ma la tralascia, retrocede di un passo per darle spazio affinché possa svilupparsi in modo autonomo. I personaggi e le situazioni possono e devono assumere una vita propria, una loro dinamica e complessità.

Nel quartetto di ascendenza rossiniana del secondo atto della *Sonnambula*¹¹ di Bellini, i passetti e saltelli nervosi di Lisa nella messinscena che abbiamo realizzato nel 2011 per l'Opera di Stato di Stoccarda riprendono il ritmo di polacca della musica. Ma non è questo ritmo a dare l'impulso all'azione motoria, bensì l'intera vicenda di questa locandiera e la sua disperata lotta per una vita migliore, di cui il pubblico ha avuto modo di seguire gli alti e bassi durante le due ore dello spettacolo. In un momento come questo, un gesto musicale e un gesto fisico convergono puntualmente in sincronia – in modo alquanto esilarante – ma hanno avuto origine l'uno indipendentemente dall'altro: il primo dal contesto musicale autonomo, il secondo dal contesto scenico autonomo. Si tratta dunque di un'interferenza fra due sfere ben distinte e non di un cortocircuito esterno causato dalla duplicazione riflessa di una parodia.

Per la nostra messinscena dell'*Italiana in Algeri* abbiamo dovuto ricorrere a tutta la nostra fantasia per trovare il modo di mantenere i personaggi ben ancorati alla loro situazione e alla loro problematica, evitando di abbandonarli a una coreografia di «fantocci rossiniani» in fila sul proscenio. Improvvisamente, abbiamo potuto rilevare negli interpreti una presenza scenica completamente interiorizzata: pervasi dai loro stessi conflitti esistenziali, in balia delle proprie contraddizioni, esposti al caos interiore ed esteriore in cui la musica di Rossini li ha immersi. L'azione è degenerata nella raccapricciante follia omicida di Isabella che, come una terrorista dell'amore, tenta di vivere tre relazioni al contempo. In questa scena, la tanto evocata natura catastrofica dei finali rossiniani in crescendo si è manifestata in modo quasi inquietante.

11 Questa produzione ha debuttato il 22 gennaio del 2012.

Spero che, prima o poi, avremo modo di dare seguito a questa esperienza, portando in scena un'opera seria di Rossini per mettere alla prova con un'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*, una *Semiramide* o un'*Ermione* quanto sperimentato con l'*Italiana*.

Sergio Morabito

The Magic Square of Opera

With reference to Goethe and Spinoza, Lion Feuchtwanger wrote: “the difference between Jewish and non-Jewish intellectuality has manifested itself in an exemplary way [...]”:

Goethe drew a clear, convenient line between his knowledge of what is right and wrong and his lifestyle. [...] Goethe the writer always acted with a conscience, but Goethe as a human being very often did not. Spinoza lived differently. For him, this knowledge did not simply remain knowledge, he lived in accordance with what he knew to be right. [...] He appreciated what a comfortable life entails, but he never betrayed even a fraction of his knowledge for it [...].¹

I think I understand what Feuchtwanger means because I know Jossi Wieler: a person who allows for no division between ethos and actions. A division that so many theatre-makers make. They believe they can protect themselves from the impertinences of the industry by becoming one themselves. The contradiction between critical-minoritarian self-image and authoritarian behaviour is accepted as part of the job. Although many opera productions appear to celebrate human insight and empathy, these qualities are beyond the reach of an authoritarian. What remains is mostly artistic simulation. To those willing to look closely, the lack of freedom behind the façade is clearly perceptible.

1 The quote is taken from: Lion Feuchtwanger, “Nationalismus und Judentum” (1931). In: *Ein Buch nur für meine Freunde. Centum Opuscula*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1984, pp. 479 f. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

For these qualities to develop to any substantial extent, a different ethos in theatre work is required. This can only be achieved by renouncing the narrow “one-way” form of communication in which a director refuses to leave the fast lane and always believes to be one step ahead of the process. The practice of some colleagues in opera, who – driven in equal parts by unbridled enthusiasm for their own creativity as well as by fear – write explicit instructions for their performers would be a horror for Jossi Wieler, with his belief that the better prepared directors are, the less they have to suggest, let alone demonstrate, how they want a scene to be performed. Life, and especially the life of a performance, cannot be dictated. But the conditions can be created for it to unfold. With Jossi, rigid statements are replaced by the almost boundless free space of conversation, search and experimentation. This alone is what has enabled our egalitarian way of working – and sparring – with each other to grow.

As a master of deliberate self-effacement, Jossi Wieler calmly accepts the risk that this will be interpreted as a weakness by the tough guys of the theatre business. For that, he never loses sight of his artistic ethos, with the result that he creates – both for himself and for us – performances in which his interest in the human condition is not reduced to a mere ideological claim, but performances in which the audience can experience themselves in the richness of their own contradictions. A rewarding experience, especially when a “nerve” is touched – for Wieler, the defining coordinate by which the artistic validity of a theatrical work is measured.

Trust in the Rehearsal Process

I met Jossi Wieler in 1993 during our work on Mozart’s *La clemenza di Tito*,² a collaboration made possible by Klaus Zehelein, director of the Stuttgart State Opera at the time. I had already seen – on the instigation of my Gießen professor Hans-Thies Lehmann – a performance of Jossi’s work, Kleist’s *Amphitryon* in 1985 in Bonn; and then again when I had the opportunity to travel to Basel – in the period before his opera debut in Stuttgart – where he was house director under Frank Baumbauer. What stands out in my memory here is his painfully comical performance of Beckett’s

2 The premiere was held on 16 April 1994.

Fragment de théâtre II,³ which he staged in a private apartment that could be viewed from the theatre canteen in Basel. The fact that our working relationship evolved into a productive, delightful and life-changing experience is to a large extent due to Anna Viebrock, who was then already roaming between the parallel universes of theatre and opera. She had been involved in Jossi's work since its beginnings in Germany, but had also been socialised at the Frankfurt Opera in its heyday from 1977 to 1987 under Michael Gielen and Klaus Zehelein, first working for Hans Neuenfels, then with her first own stage design for music theatre.⁴ As a result, she was part of the biotope that I was exploring at that time, and which included the legendary Neuenfels and Berghaus productions that so inspired me.

In her work with us, Anna was able to build a bridge between my Foucaultian reading that was decidedly sceptical of psychology – sceptical because psychology is used in *Clemenza* to suppress female insubordination and assertion – and Jossi's sensitive yet persistent efforts to understand characters from the inside out and narrate their stories. A photograph that Anna brought with her became our first common denominator: a depiction of the “Sorelle Fontana”, three sisters who ran a fashion studio in Rome in the 1940s and 1950s, and it symbolised for us – in a tangible way – the hope Vitellia had of marrying Tito, as well as how – after deciding on a marriage of reason – the emperor was becoming increasingly arbitrary in his selection of a spouse. We then decided that the “Sorelle Fontana” would spend the whole evening in our production altering the wedding dress to fit Tito's current choice of bride.

Jossi's immeasurable confidence in the rehearsal process does not align with the concept of authority. I remember a conversation during our second project together, Rossini's *L'italiana in Algeri*:⁵ when a young artist was being uncooperative, trying to back out of the scene, and playing the opera singer instead of his assigned character, Jossi showed infinite levels of patience – which frustrated me no end. He said his practice is to never recast an actor. Indeed, he sees it as his responsibility to find a common path, also – and especially with – difficult partners, and to

3 Staged and performed in 1993 as part of the last season of the Baumbauer era.

4 For Albert Lortzing's *Der Wildschütz* directed by Renate Ackermann (1983).

5 Premiered on 2 March 1996 in Stuttgart.

never leave anyone behind, even at the risk of achieving only an approximation of a character and thus of a possible production's potential. He is aware that this might invite accusations of failing to live up to the profession's demands and that he might have done better as a therapist or social worker, but: that's just the way he is. In the end, it was astonishing what a positive, liberating, ultimately empowering effect Jossi's unflagging, kind and dedicated attention was to have on the singer – and on me! The effect was boosted by his team-building skills: the more experienced singers, who appreciated the quality of his work, took the young singer by the hand and pulled him into the action.

This was a quarter of a century ago. Now as much as ever, Jossi and I continue to draw inspiration from the conflicting tensions of our imaginations, which we rediscover with each new project – still frequently collaborating with Anna Viebrock. We will soon be starting rehearsals for Hans Werner Henze's *Das verratene Meer*,⁶ the first of several projects in preparation for the Vienna State Opera. After *Siegfried* (Stuttgart 1999) and *Norma, La sonnambula* and *I puritani* (Stuttgart 2001, 2012, 2016) the coming seasons will also see us continuing our explorations of Wagner and Bellini.

In the following section, I would like to outline some of our experiences in music theatre, which *nolens-volens* implies a critique of opera in its current state. For in contradiction to conventional wisdom, and with better reasons, it is the production itself that forms the work of art put up for public discourse by an opera house – admittedly with the peculiarity that the object of this work of art is already art in itself: a fixed musical score. And the object of a production, too, should be seen as having been generated by the production itself, and not as a preconception or detachable element. As “art about art”, a production must be inherently coherent and should avoid hiding behind any actual or supposed strengths or weaknesses of its source material. The art of producing a work starts from ground zero. In other words: “What you want to create must not begin as an assumption.”⁷ As such, a paradox arises: we must start

6 The premiere was streamed live on 14 December 2020 by the Vienna State Opera.

7 Georges Braque, here quoted from: Albrecht Fabri, *Der schmutzige Daumen. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2000, p. 412. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

out from the score and from nothing at the same time – this is the only way to create musical theatre that has substance as theatrical art too. The process is one of metamorphosis into a recognisable form. As with a very good portrait, a performance is only “similar” to its source material in so far as it is perfectly complete in itself. What is complete in itself then becomes possibly or almost inevitably “dissimilar” to what one believes to know and understand from an opera:

If you want to talk about art, you can only really talk about it in paradoxes. As something in which opposites fall into one, a work of art is the perfect logical scandal: like a kind of magic square in which cause and effect play “musical chairs” and the cart pulls the horse.⁸

Expanding the Concept of Playing theatre

The fact that the successful production of an *opera buffa* by Rossini, i. e. one which manages to transform this kind of piece into intelligent theatre, gains an added dimension – against which a scenically mediocre *Parsifal* is just as meaningless as the customary *buffa*-style doltishness for which Rossini’s music usually serves as a pretext and excuse – became evident in the performance we staged in Stuttgart in 1996. Klaus Zehelein came to the conclusion that the only scandalous thing in the theatre of the day was the intelligence this production displayed in dealing with Rossini’s *L’italiana in Algeri*. After viewing the dress rehearsal, he described the production’s “wit” in terms of the 18th century meaning of the word, namely as the genial ability to express something concisely and eloquently. This wit broke an aesthetic consensus that continues to find humorous expression in Rossini’s works with gimmicks, grimaces and exaggerations today.

It was not our intention to “break other people’s playthings”⁹ – but we needed a much broader, much bolder concept of playing theatre because otherwise we would have killed the play. The big misunderstanding is the assumption that Rossini’s music is parody. The question “What is parody in music?” can only be met with the counter-question:

⁸ Ibid., p.77.

⁹ As Heiner Müller said in a conversation with Matthias Matussek and Andreas Rossmann, published in: *Badische Neueste Nachrichten*, 7 April 1982, p.13. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

“What is not parody in music?”¹⁰ After developing over a period of more than two full centuries, the lingua franca of the Italian composer came to consist of nothing but parody and irony, conventionality and artificiality. Misunderstandings of Rossini’s work started already in the days of Beethoven, with the German composer instructing Rossini to compose comic operas only, and please no *Otello*. Yet: Rossini’s comic operas do not offer “comic” music, but rather music that is highly abstract, generated by the same stylistic, rhetorical and discursive codes as his tragic operas (except for a few techniques exclusive to the comic genre, such as high-speed chatter or onomatopoeic nonsense). The patriotic rondo sung by Isabella in Act II of *L’italiana in Algeri* does not parody a convention popular in opera seria – nor is it a tongue-in-cheek quotation – and is no different to Rossini’s contralto-musico passages in which mezzo-sopranos play heroic breeches roles. When Her Majesty the Queen enters the stage in *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (1815), she sings the same arias as Rosina, Doctor Bartolo’s ward in *Il barbiere di Siviglia* (1816). In these operas, the same overture prepares the audience equally for the pomp and circumstance portrayed in scenes of high treason and renunciation, as for scenes depicting the amorous masquerade of a love-sick count. It is precisely this abstract quality that makes Rossini’s music deviant, and directors must embrace this deviance to avoid any embarrassing solution involving a clownesque musical routine, in which “something funny” must constantly occur – and with the result that the audience loses sight of what is happening to and with the characters. The consequence of making only visible use of the musical impulses, coloratura passages, etc. and drawing them into the sphere of the comical or ridiculous is to diminish and impoverish Rossini’s geniality: the music becomes schematic and trivial. Instead, directors must understand that the abstract element in Rossini’s discourse neither eliminates the drama, nor renders it superfluous, but rather provides scope for it, i. e. the music steps back for the theatre, giving it room to grow and unfold. Figures and situations can and must be given the opportunity to develop their own inner lives, dynamics and complexities. In the Rossini-like quartet of the

10 In relation to Mozart and Stravinsky, Marco Emanuele does this in the essay “Retorica e parodia. Appunti su *Così fan tutte* e *The Rake’s Progress*”. In: *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2/2000, pp. 155–179. [Quote translated by Karen Oettli-Geddes].

second act of Bellini's *La sonnambula* in our Stuttgart production,¹¹ Lisa's jittery hops and jumps were built upon the polonaise rhythm of the score – but it was not the polonaise rhythm that gave the impulse for her motoric movements. Instead, it was the entire story of this impoverished innkeeper and her desperate struggle for a better life, which the audience had been following in all its ups and downs for the past two hours. In such a moment, two gestures, one musical and one physical, converge in a moment of synchronicity. The effect is certainly amusing but, in that instant, the gestures are generated independently of each other: one stemming from musical autonomy, the other from scenic autonomy. It is therefore an interference between two distinct spheres and not an external short-circuit reaction caused by a reflexive instinct to duplicate a parody.

While working on *L'italiana in Algeri*, we drew on all our creative powers to ensure that the figures never forgot their situation or dilemma by being forced to line up on stage in a choreography of “Rossini jumping jacks”. To our delight, we saw actors suddenly gripped by a thoroughly internalised alertness to the scene – struck by their own existential conflict, subjected to the mercy of their contradictions and exposed to the inner and outer chaos into which Rossini plunges them. The action devolved into a hair-raising rampage on the part of Isabella who, as a terrorist of love, tries to conduct three relationships at the same time. The much-cited catastrophic nature of Rossini's crescendo-filled finales became dauntingly tangible in this scene.

I hope that we will be able to build upon this experience with one of Rossini's opera seria and test the *Italiana* example on an *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, a *Semiramide* or an *Ermione*.

11 Premiered on 22 January 2012.

Sylvain Cambreling

Gemeinsam zweifeln

Ethik und Ästhetik an der
Staatsoper Stuttgart 2011–2018

Résumé
Riassunto
Abstract

261–268



Der Dirigent Sylvain Cambreling und Jossi Wieler
bei den Proben von Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand*,
Staatsoper Stuttgart, Februar 2012



Shigeo Ishino als Ein Mann in Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand*,
Staatsoper Stuttgart, März 2012

Résumé

Evoquant sa collaboration avec Jossi Wieler, le chef d'orchestre Sylvain Cambreling donne ses impressions personnelles de l'intense travail mené entre 2011 et 2018 à l'Opéra d'État de Stuttgart. Il souligne d'abord la musicalité élevée du metteur en scène. Ensuite, sur la base d'exemples tirés du processus de création commun, il dresse un portrait de Jossi Wieler dans son rôle de directeur artistique et décrit les caractéristiques marquantes de son ère à Stuttgart : un esprit de troupe très fort, une recherche du dialogue avec tout·e·s les artistes et collaborateur·trice·s, un acharnement de tous les instants pour atteindre une interprétation crédible et pour garantir une dimension éthique de l'esthétique.

Riassunto

Rievocando la sua collaborazione con Jossi Wieler all'Opera di Stato di Stoccarda, il direttore d'orchestra Sylvain Cambreling fornisce una visione personale dell'intenso lavoro svolto dai due artisti tra il 2011 e il 2018. Da un lato, mette in risalto la grande musicalità del regista Jossi Wieler. Dall'altro, sulla base di esempi tratti dal processo creativo delle produzioni realizzate in comune, ne evidenzia le qualità di direttore artistico e descrive le peculiarità che hanno caratterizzato l'era Wieler a Stoccarda: il forte spirito di gruppo, la cura del dialogo con tutte le collaboratrici e i collaboratori, l'incessante ricerca di un'interpretazione credibile e la dimensione etica dell'estetica.

Abstract

In his recollections of his collaboration with Jossi Wieler at the Stuttgart State Opera, conductor Sylvain Cambreling offers a personal glimpse into the close working relationship the two artists enjoyed between 2011 and 2018. Not only does he pay tribute to the marvellous musicality of the theatre director Jossi Wieler, he also recalls anecdotes from their rehearsal process to draw a character portrait of Jossi Wieler as artistic director and to describe the impacting factors of his era in Stuttgart: the strong community spirit within the ensemble, his endeavour to engage with the entire staff, his determination to find a truly authentic interpretation, and the ethical dimension of his aesthetics.

Sylvain Cambreling

Gemeinsam zweifeln

Ethik und Ästhetik an der
Staatsoper Stuttgart 2011–2018

Mit einem einzelnen Hammerschlag spaltet der Mann den Amboss, auf den er ein Goldstück gelegt hat. Als er es aus dem Spalt wieder herausnimmt, ist es zu einem kostbaren Diadem geworden. «So schafft man Schmuck», ruft der Mann den Arbeitern zu, die ihn umringen. Wenn es doch so einfach wäre! Nein, mit einem einzelnen Schlag ist es selten getan, will man etwas Besonderes hervorbringen, so verführerisch dieser Gedanke aus Arnold Schönbergs Drama mit Musik *Die glückliche Hand* auch sein mag. Und doch muss ich diesen Hammerschlag als Auftakt setzen zu dieser Erinnerung an die Jahre, in denen ich gemeinsam mit Jossi Wieler an der Staatsoper Stuttgart arbeiten durfte.¹ Denn mit dem Vorschlag zur Zusammenarbeit für die ingeniose Werkpaarung von Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* und Leoš Janáčeks *Osud*² begann unser Gespräch, von dem wir beide im ersten Augenblick nicht wussten, dass es uns für sieben aufregende und produktive Spielzeiten als Künstler miteinander verbinden würde. Zu diesem Zeitpunkt waren wir zwar bereits längst miteinander bekannt, nicht zuletzt über gemeinsame Künstlerfreunde wie Anna Viebrock und Christoph Marthaler, eine Kooperation hatte sich bis dahin jedoch noch nicht ergeben. Wahrscheinlich fand unsere erste Begegnung 2001 in Salzburg statt, als Jossi

1 Aufgezeichnet und redigiert von Patrick Hahn – zwischen 2011 und 2015 Dramaturg an der Staatsoper Stuttgart – nach einem Gespräch in Brüssel am 1. September 2020.

2 Die Doppelpremiere beider Produktionen fand am 12. März 2012 an der Staatsoper Stuttgart statt.

Wieler und Sergio Morabito, auf Einladung des Intendanten Gerard Mortier, *Ariadne auf Naxos*³ von Richard Strauss inszenierten. Schon damals war mir sofort nicht nur Jossis Liebe, sondern zugleich seine tiefe Kenntnis der Musik aufgefallen. Gleichgültig, dass es sich weniger um eine technische Kenntnis als die eines erfahrenen Musikliebhabers («*mélo-mane averti*» auf Französisch) handelt – die Art und Weise, wie er die Nuancen einer Interpretation wahrnimmt und einfordert, hat mich von Beginn an für ihn eingenommen. Für einen Dirigenten, dem die szenische Dimension einer Oper genauso wichtig ist wie die Musik, ist es ein Glück, auf einen Regisseur zu treffen, dem die Musik genauso wichtig ist wie das Szenische.

Ein starker Ensemblegeist

Jossi fragte mich nicht gleich, ob ich die Musikalische Leitung der Staatsoper Stuttgart übernehmen wolle. Und ich glaube, er war auch ein wenig überrascht, als ich, nachdem er mich 2009 doch fragte, ohne lange zu überlegen «Ja» sagte. Denn neben vielen Bedingungen, die ich gerne teilte – wie die lange gemeinsame Probenarbeit – verlangte sein Stuttgarter Projekt von mir als Dirigent, dass ich mich auf vieles einlassen musste, was ich im Laufe meiner Karriere bislang vermieden hatte: ein Repertoiretheater, das ganz auf die Kräfte eines Ensembles von Sänger*innen zugeschnitten war, mit einem Orchester, das – wie an Repertoirehäusern üblich – nicht in Festbesetzung, sondern rotierend spielte. Müsste das nicht zwangsläufig Auswirkungen auf die Qualität der Aufführungen und die Vielfalt der angebotenen Stücke haben? Die konkrete Umsetzung überzeugte mich bald vom Gegenteil. Jossis Vision für seine Intendanz an der Staatsoper Stuttgart hatte nicht den Anspruch, den Ausweis seiner Leistungsfähigkeit in einer Handvoll glanzvoller Premieren pro Saison unter Beweis zu stellen, sondern die Nagelprobe an jedem einzelnen Abend zu erbringen. Für diese neue Erfahrung, die Jossi mir ermöglicht hat, bin ich ihm sehr dankbar. Natürlich habe ich als Dirigent auch über Jahre hinweg immer wieder mit den gleichen Künstler*innen zusammengearbeitet. Doch die Bedeutung, die ein

3 Jossi Wielers und Sergio Morabitos Inszenierung von Richard Strauss' und Hugo von Hofmannstahls *Ariadne auf Naxos* feierte am 18. August 2001 bei den Salzburger Festspielen Premiere.

ständiges Ensemble von Sänger*innen für ein Opernhaus und für eine Stadt entwickeln kann, war mir bis zu diesem Zeitpunkt schlichtweg nicht bewusst. Einen Spielplan aus dem Ensemble heraus und für das Ensemble zu konzipieren und dadurch auch andere Identifikationsmöglichkeiten für das Publikum zu schaffen, das hat mich nicht nur überzeugt, sondern auch ungeahnte Gestaltungsmöglichkeiten eröffnet. Es war eine Idee, die auf Nachhaltigkeit setzte. Diese Philosophie zu leben und umzusetzen wäre nicht möglich gewesen ohne ein Ensemble von Persönlichkeiten, die diesen Geist mitgetragen und gemeinsam mit Jossi geprägt haben. Zu ihnen gehört zum einen natürlich sein Chefdramaturg und Regiepartner Sergio Morabito – über dessen Zusammenarbeit mit Jossi ich gleich noch sprechen werde –, zum anderen seine Operndirektorin Eva Kleinitz, die mit ihrer Liebe und Kenntnis von Stimmen, aber auch ihrer Intuition und ihrer Voraussicht wesentlich dazu beigetragen hat, ein Ensemble zu formen, das gleichermaßen musikalisch begeistern wie das Regieteam Wieler/Morabito und die Gastregisseur*innen in ihrer Arbeit inspirieren konnte. Ihr viel zu früher Tod im Mai 2019, kaum zwei Jahre nachdem sie erfolgreich die Opéra National du Rhin in Strassburg übernommen hatte, war ein grosser Verlust nicht nur für uns alle persönlich, sondern für die gesamte Opernwelt.

Unabschliessbare Suche

Wie alle grossen Regisseure sucht auch Jossi Wieler in seiner Arbeit nach Wahrheit innerhalb der Künstlichkeit des Musiktheaters. Das heisst nicht, dass ich glaube, es gäbe eine absolute Wahrheit oder wir hätten sie zu irgendeinem Zeitpunkt gefunden. Aber die Suche danach hat uns stets angespornt. Zu Beginn einer neuen Produktion trafen wir uns jeweils in einem Kreis, in dem wir uns in Gesprächen einem neuen Werk annäherten. Für Jossi gab es niemals eine vorgefertigte Theorie, so wenig wie für seinen Regiepartner und Chefdramaturgen Sergio Morabito eine bestehende Struktur, die man nicht befragen sollte. Gespräche blieben prägend für den Produktionsprozess: Immer mehr Beteiligte wurden mit ins Gespräch hineingenommen, bis der Kreis sich im Moment der Aufführung zum Publikum öffnete. Es war immer wichtig, dass alle Beteiligten etwas sagen konnten. Jossi Wieler nahm stets jede Äusserung nicht nur mit dem grössten Respekt, sondern auch mit echtem

Interesse entgegen. Er nahm sich viel Zeit zum Zuhören, suchte den Dialog mit den Darsteller*innen und setzte auf gegenseitige Inspiration.

Jossis Gabe als Regisseur liegt jedoch nicht nur im Zuhören, sein grösstes Talent besteht vielleicht darin, «seine» Darsteller*innen mit Worten regelrecht zu nähren. Es sind nicht bloss Informationen, die er ihnen in den vielen Gesprächen mitgibt. Es gelingt ihm vielmehr, sie derart mit Ideen und Empfindungen zu füttern, dass sie nicht anders können, als uns mit ihrem Spiel und Gesang zu berühren.⁴ Jede Wieler-Produktion spielt in der Fiktion des Theaters und gleichzeitig in einem Raum der «Wahrheit», der ebenso körperlich, kraftvoll, sinnlich und emotional bewegend ist. Jossi Wieler erzeugt Wahrhaftigkeit innerhalb der Künstlichkeit der Oper, indem er die Darsteller*innen dazu bringt, auf der Bühne Worte in Gefühle, in Sinnlichkeit und Sensibilität zu verwandeln. Es hat mich stets begeistert, wie ihm dies sogar mit Chören gelingt. Er kennt jedes Chormitglied so gut, dass er jedem und jeder etwas sagen kann, was ihm oder ihr hilft, eine eigene Figur zu erfinden. Dadurch sind die Chorbilder in seinen Inszenierungen einerseits sehr individuell ausgestaltet, andererseits entstehen starke Gruppenbilder. Es ist sein Talent, übergreifende Stimmungen und Situationen zu erzeugen, die es allen an der Aufführung Beteiligten erlauben, sich nach ihrer je eigenen Weise darin zu bewegen.

Alternative Möglichkeiten ausloten

Abgesehen von allen Anlässen neben der Arbeit: Die meiste gemeinsame Zeit haben wir in diesen Jahren beim Proben verbracht. Auf der Probephöhne lernt man die Stärken einer Person am besten kennen – und auch die Schwächen. Man lernt, einander zu helfen. Jossi Wieler ist ein Künstler, der keine Angst hat, zu zweifeln. Diese Gabe ist essenziell im Theater. Als Regisseur*in muss man ein Konzept haben. Man braucht ein Ziel. Aber man muss das auch stets hinterfragen können. Jossi hört nie auf zu zweifeln und nachzudenken. Diese Phasen des Zweifelns gab es in allen unseren Produktionen. Es waren meist die Punkte, an denen die In-

4 Wie sich diese enge, auf Dialog und gegenseitige Inspiration basierende Zusammenarbeit zwischen Jossi Wieler und den Sängerdarsteller*innen konkret anlässt, schildert die Sopranistin Ana Durlovski in ihrem Bericht für den vorliegenden *MIMOS*-Band, S.275–283.

szenierungen begannen, interessant zu werden. Eine Kehrseite dieses Zweifels ist, dass man als Mitstreiter*in in der Lage sein sollte, Geduld aufzubringen. Wenn Jossi Wieler anfängt zu sprechen, nimmt er sich Zeit, um die richtigen Worte zu finden, und diese Zeit muss man ihm lassen. Auch während der Proben übrigens, die für ihn im Wortsinn ein Prozess des Ausprobierens sind. Die Intuition spielt in seiner Arbeit eine wichtige Rolle, und wenn man als Dirigent vielleicht schon praktische Probleme lösen will, nähert er sich als Regisseur einer Szene noch vorsichtig an. Da muss man lernen, abzuwarten. Diese Art zu arbeiten habe ich lieben gelernt. Dennoch ist es mir im Schnitt einmal pro Produktion passiert, dass ich aus meinem eigenen Zeitgefühl heraus die Befürchtung geäußert habe: «Wenn wir so weiterarbeiten, kommen wir niemals bis zum Ende des Stücks!» Jossi hat darauf häufig geantwortet: «Noch nicht!» Ich habe meinen Ärger hinuntergeschluckt und mit Sergio Morabito darüber gesprochen. Sergio wusste immer genau, wann man nach vorne gehen und wann man Jossi die Zeit zum Nachdenken lassen musste. Auch das macht ihn zum kongenialen Partner von Jossi. Solche Momente ereigneten sich meistens, wenn sich die Bühnen-Orchester-Proben näherten. Auf den sogenannten BOs kann man immer noch viel an einer Inszenierung arbeiten, doch verschiebt sich hier der Fokus natürlich auch in Richtung der Musik, wenn alle gemeinsam zum ersten Mal die Erfahrung machen, wie die szenische Arbeit und die Musik in allen ihren Farben und Dynamiken zusammen wirken. Unser gemeinsames Verständnis lag wahrscheinlich darin begründet, dass wir uns alle drei den Stoffen jeweils als Dramaturgen angenähert haben. Das schloss tiefgehende Diskussionen auf der Basis eines grossen Respekts und einer wechselseitigen Wertschätzung durchaus mit ein. In diesen Diskussionen fiel mir meist die Rolle eines Anwalts des Komponisten zu, wenn es zum Beispiel darum ging, dass eine szenische Idee nicht im Widerspruch zur musikalischen Dramaturgie eines Stückes stehen sollte. In achtzig Prozent der Fälle haben sie mich allerdings überzeugen können, wenn sie in eine andere Richtung gehen wollten, als es in der Partitur stand. Hin und wieder sind wir aber doch auch gemeinsam dem Komponisten gefolgt. Im besten Fall ergänzten sich die musikalische und die szenische Dramaturgie nach diesen Diskussionen auf neue Weise. Zum Beispiel in Peter Tschaikowskys *Pique*

*Dame*⁵: Anna Viebrock hatte ein albtraumhaftes Haus entworfen, das sich auf einer Drehbühne befand und im Laufe der Inszenierung immer wieder neue Perspektiven aufzeigte. Die Sänger*innen kommunizierten teilweise miteinander über extreme Distanzen – während German gleichsam über die Dächer turnte, kokettierte Lisa im Hinterhof. Das macht es erstens schwierig, aufeinander zu hören, und zweitens, eine gute Balance zu finden. Diese räumliche Situation blieb für mich bis zur letzten Aufführung ein Tanz auf Messers Schneide, so schwer war es, Szene und Orchester zusammenzuhalten. Doch die Regieidee überzeugte mich, und wir sind das Wagnis gemeinsam eingegangen.

Ein anderes Beispiel, an das ich mich erinnere, ist unsere Produktion von Ludwig van Beethovens *Fidelio*⁶. Jossi und Sergio hatten vor, das Stück – wie zumeist – in ungekürzter Fassung aufzuführen, mitsamt allen Dialogen. Diesem Ansinnen stand ich mit meiner Erfahrung aus zwei anderen *Fidelio*-Produktionen skeptisch gegenüber. Nicht nur aufgrund des Textes an sich, sondern auch aufgrund der Frage, wie man die von Sänger*innen gesprochenen Dialoge am besten auf einer Opernbühne zur Geltung bringt. Sehr schnell habe ich dafür plädiert, Mikrophone zu verwenden, um die gesprochene Sprache zu verstärken. Das war der entscheidende Impuls, um die Regieidee einer totalitären Überwachungssituation zuzuspitzen und schliesslich von der szenischen auch auf die akustische Dimension zu übertragen. Ich denke aber auch deshalb gerne an diese Produktion zurück, weil ich Jossi hier erleben durfte, wie er sonst nur im Schauspiel arbeitet: indem er über jedes Wort, über jede Pause nachdenkt. Und damit sogar einem Text Intelligenz verleiht, dem es gelegentlich wohl daran mangelt. Er ist ein Künstler, dem es immer gelingt, andere «mögliche Möglichkeiten» zu finden.

5 Die Premiere fand am 11. Juni 2017 in der Staatsoper Stuttgart statt. In ihrem Dokumentarfilm *Das Haus der guten Geister* haben Marcus Richardt und Lillian Rosa von FAVO-Film den Entstehungsprozess dieser Produktion sowie den einzigartigen Ensemblegeist festgehalten, der die Stuttgarter Oper unter der Intendanz von Jossi Wieler prägte. Mehr dazu: https://www.favofilm.de/portfolio_page/dhdgg/.

6 Jossi Wielers und Sergio Morabitos *Fidelio*-Inszenierung feierte am 25. Oktober 2015 in der Staatsoper Stuttgart Premiere.

Ethik als Ästhetik

Die Art und Weise, wie Jossi Wieler die Stuttgarter Oper geleitet hat, war einzigartig. Er kannte nicht nur alle Mitarbeiter*innen und respektierte sie, egal ob gross oder klein, jung oder erfahren. Er fand mit allen eine persönliche Sprache. Und ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass es wenige Menschen auf der Welt gibt, die so freundlich sind wie Jossi Wieler. Nicht, dass er nie Kritik übte und sie deutlich aussprach – aber er verband sie stets mit einer Würdigung der positiven Aspekte – eine unter Künstler*innen leider nicht weit verbreitete Gabe. Sein Handeln bewegte sich stets zwischen den Polen der Akzeptanz und der Provokation. Sanft, ruhig, ohne zu schreien vermochte er aber in seiner Kunst als Regisseur immer zu provozieren. Eine Frage, die uns in unseren Gesprächen beschäftigte: «Gibt es Themen, die man auf der Theaterbühne nicht verhandeln kann?» Seine Antwort darauf lautete: «Nein, entscheidend ist nur, wie man sie darstellt.» Jossi war es stets wichtig, die Grenze von der Provokation zum Schock nicht zu überschreiten. Denn mit einem Schock verletzt man einen Teil der Freiheit des anderen. Und diesen anderen stets mitzudenken und ihn zu akzeptieren, wie er ist, das ist eine wesentliche Grundlage seiner Ästhetik.

Encore

Als ich für diesen Buchbeitrag begonnen habe, mir die gemeinsame Arbeit in Stuttgart in Erinnerung zu rufen, habe ich eine ganze Liste von Stichworten notiert, die mir in den Sinn gekommen sind, und die ich im vorliegenden Text längst nicht abarbeiten konnte: Noch war zu wenig die Rede vom Publikum, dem wir unsere ganze Kraft widmen, von der Liebe zu Europa, die uns eint, zu wenig von den Festen, die Jossi zu feiern liebt, von seiner unglaublichen Grosszügigkeit, von seiner Nächstenliebe, von seinem Einfühlungsvermögen, von seiner Fähigkeit, Schmerz und Mitgefühl zu empfinden und Trost zu spenden. Verschwiegen habe ich hier ebenso unsere beiden Uraufführungen von Toshio Hosokawas *Erdbeben.Träume*⁷ und Mark Andres

⁷ Mit dieser Inszenierung, uraufgeführt am 1. Juli 2018, beendete Jossi Wieler seine Intendanz an der Staatsoper Stuttgart.

*wunderzeichen*⁸ wie unsere gemeinsame Wiederentdeckung von Edison Denisovs *Schaum der Tage*⁹.

Denke ich an unsere Zeit in Stuttgart, denke ich an die Freude am Spiel und den «heiligen Ernst», mit dem wir dieses getrieben haben, in unserer Religion ohne Kult, in unserem Ritual ohne Religion. Ich denke an ein kleines Kapitel in der Interpretationsgeschichte der Oper, an dem wir gemeinsam in einer südwestdeutschen Grossstadt gearbeitet haben. Und an eine Freundschaft, an der niemals jemand zweifeln muss.

8 Uraufführung am 2. März 2014 an der Staatsoper Stuttgart.

9 Die Premiere fand am 1. Dezember 2012 an der Staatsoper Stuttgart statt.

Thomas Koch

Jeder Figur gibt er eine «Anima»

**Die Sopranistin Ana Durlovski über ihre
Zusammenarbeit mit Jossi Wieler**

**Résumé
Riassunto
Abstract**

275-283



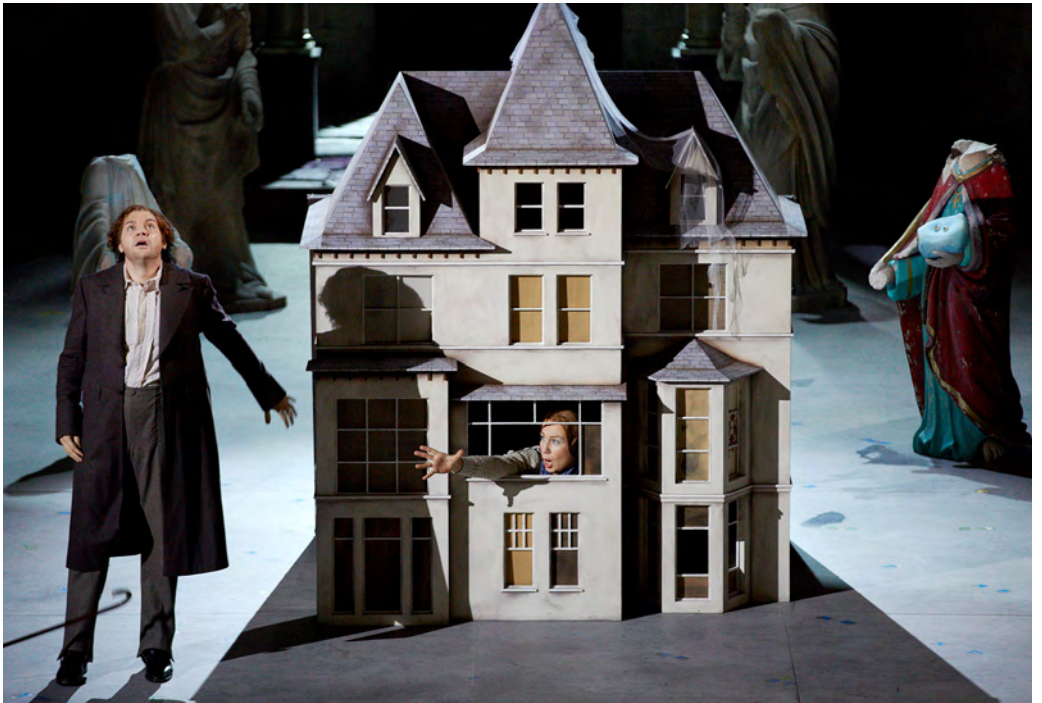
Myrtò Papatnasiu als Alcina und Ana Durlovski als Morgana
in Georg Friedrich Händels *Alcina*, Wiederaufnahme,
Staatsoper Stuttgart, Oktober 2011



Ana Durlovski als Morgana in Georg Friedrich Händels *Alcina*,
Wiederaufnahme, Staatsoper Stuttgart, Oktober 2011



Ana Durlovski als Amina, Luciano Botelho als Elvino, Helene Schneiderman als Teresa und der Staatsopernchor Stuttgart in Vincenzo Bellinis *La sonnambula*, Staatsoper Stuttgart, Januar 2012



Edgardo Rocha als Lord Arturo Talbo und Ana Durlovski als Elvira
in Vincenzo Bellinis *I puritani*, Staatsoper Stuttgart, Juli 2016

Résumé

Membre de la troupe de l'Opéra d'État de Stuttgart de 2011 à 2018, Ana Durlovski a participé à presque toutes les mises en scène de Jossi Wieler à cette époque, les marquant de façon inoubliable. Elle évoque ici l'intensité de leur collaboration, dont l'objectif était toujours, dit-elle, de s'approcher des personnages d'une œuvre avec empathie et respect. Pour la soprano, le travail artistique avec le metteur en scène se caractérise par la confiance réciproque, une attitude qui déteint sur toutes les personnes impliquées dans une production au sein d'une institution comme l'opéra. Elle donne un aperçu de la manière dont les rôles s'élaborent, au fur et à mesure du dialogue avec Jossi Wieler. Ce processus lui permet de s'approcher des personnages selon de nouvelles perspectives créatrices, propres, on pourrait dire qu'il lui permet de se glisser à l'intérieur d'eux. Au-delà du personnage interprété, le public a ainsi la possibilité de rencontrer un être humain.

Riassunto

Membro della compagnia stabile dell'Opera di Stato di Stoccarda dal 2011 al 2018, Ana Durlovski ha ricoperto ruoli da protagonista in quasi tutte le messinscena di Jossi Wieler, fornendovi un apporto determinante. Nel presente contributo rievoca l'intensa collaborazione con il regista, sempre volta ad accostarsi ai personaggi di un'opera con empatia e rispetto. Per il soprano, il lavoro artistico con il regista è caratterizzato dalla fiducia reciproca, un atteggiamento che si ripercuote su tutte e tutti gli artisti coinvolti in una produzione e, in generale, su tutto il personale del teatro. La cantante si sofferma in particolare sul modo in cui sviluppa i suoi ruoli. Le nuove prospettive acquisite tramite il fitto scambio d'idee con Jossi Wieler le consentono di attingere alle proprie capacità creative per immedesimarsi nei suoi personaggi e scivolare virtualmente dentro di loro. Per il pubblico, il carattere impersonato si trasforma così nell'incontro con un essere umano.

Abstract

Ana Durlovski was a permanent ensemble member of the Stuttgart State Opera from 2011 to 2018 and, in her leading roles, had a shaping influence on almost all of Jossi Wieler's productions during this time. She talks about the intensity of their collaboration, and their constant aim to engage with the character of a work with empathy and respect. The soprano describes how their artistic partnership is defined by mutual trust and how this way of thinking transfers to all those involved in a production – and ultimately to the whole Opera House staff. She offers insight into the way she develops her roles, a process that evolves from her discussions with Jossi Wieler. The perspectives gained through their exchange enable her to draw on her own creative powers to access her characters and virtually slip into their skin. For the audience, this transforms a character portrait into an encounter with a human being.

Thomas Koch

Jeder Figur gibt er eine «Anima»

Die Sopranistin Ana Durlovski über ihre
Zusammenarbeit mit Jossi Wieler

Geboren in Stip (Mazedonien), studierte die Sopranistin Ana Durlovski an der Musikakademie der Universität in Skopje und debütierte 2000 an der Makedonska Opera mit der Titelpartie in Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*. 2006 kam der Durchbruch im deutschsprachigen Raum als Königin der Nacht in Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* an der Wiener Staatsoper. Von 2011 bis 2018 war Ana Durlovski Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart. Der Weg nach Stuttgart führte über das Staatstheater Mainz, wo sie von 2006 bis 2011 engagiert war. Dort hatte Jossi Wielers Stuttgarter Dramaturg und Koregisseur Sergio Morabito sie 2007 als Protagonistin in Donizettis *Lucia di Lammermoor* in einer Inszenierung von Tatjana Gürbaca auf der Bühne erlebt. Dieser Eindruck muss nachhaltig gewesen sein. Denn als diese Belcanto-Oper 2010 unter der Regie von Olga Motta in Stuttgart aufgeführt werden sollte und die ursprünglich vorgesehene Sängerin kurzfristig absagen musste, war Ana Durlovskis Name gleich ganz oben auf der Liste der möglichen Einspringerinnen. Sie hatte Zeit und traute sich den Sprung auf eine grössere Bühne zu. Der Musikkritiker Frank Armbruster schrieb zu ihrer ersten Stuttgarter Darbietung:

Donizetti komponierte eine Musik, in der die Emotionen bis zum Siedepunkt erhitzt werden. Vor allem Lucia gerät in einen psychischen Grenzzustand, der in jener Wahnsinnsarie gipfelt, wo sich die Koloraturen vom Wortsinn «Färbung» emanzipieren und verselbständigen. Es ist der Sopranistin Ana Durlovski

zu verdanken, dass diese Szene dann zum überwältigenden Höhepunkt des Abends wird.¹

Auch Jossi Wieler besuchte eine dieser Vorstellungen mit ihr. Es wundert also nicht, dass er, der im Jahr darauf die Intendanz der Stuttgarter Oper übernahm, Ana Durlovski gleich einen Festvertrag für sein Ensemble anbot.

Im vorliegenden Bericht² schildert die vielfach ausgezeichnete Sopranistin, wie in Stuttgart und zuletzt auch in Genf die Zusammenarbeit mit Jossi Wieler zu einer künstlerisch und menschlich beglückenden Erfahrung wurde.

Auftakt der gemeinsamen Arbeit

Meine erste Begegnung mit der Arbeit von Jossi Wieler und seinem Dramaturgen und Koregisseur Sergio Morabito war 2011 die Stuttgarter Wiederaufnahme ihrer Produktion von Georg Friedrich Händels *Alcina* aus dem Jahr 1998. *Alcina* war ihr internationaler Durchbruch als Opernregisseuse, nicht zuletzt deshalb, weil die Inszenierung zeitlos und exemplarisch an unterschiedlichen Persönlichkeiten universelle menschliche Seelenzustände intensiv fühlbar, verstehbar und erlebbar machte. Die Produktion wurde zu zahlreichen Gastspielen eingeladen, unter anderem zum Edinburgh International Festival, zum Budapester Frühlingfestival und an die San Francisco Opera. Ich war also sehr gespannt darauf, wie ich mich in diese bereits legendäre Produktion einarbeiten würde. Meine Rolle, die der Morgana, ist eigentlich im klassischen Sinne eine sogenannte Nebenrolle. Üblicherweise verwenden Regisseur*innen nicht viel Zeit und Energie dafür. Das hat zur Folge, dass diese Figuren in der Regel kein Eigenleben eingehaucht bekommen. Nicht so bei Jossi Wieler. Das macht ihn und seine Arbeit aus: dass jede, auch die kleinste Rolle, auch jede Chorrolle eine «Anima» hat. Die einzelnen Figuren erhalten einen eigenen Charakter und werden zu Menschen mit einer eigenen Biografie. Morgana entwickelt sich zum Beispiel im Verlauf der Oper vom Mädchen zur Frau und erzählt dabei vom sich verändernden Verhältnis zu ihrer älteren

¹ Frank Armbruster, «Wenn die Seele als Vogel gen Himmel fliegt». Im Blog *Kulturjournalist*, 6. Oktober 2010: <https://www.frank-armbruster.de/2010/10/06/lucia-di-lammermoor-an-der-staatsoper-stuttgart/>; letzter Zugriff: 25 August 2020.

² Der vorliegende Bericht von Ana Durlovski basiert auf zwei Gesprächen mit Thomas Koch, Direktor Strategische Kommunikation an der Staatsoper Stuttgart, die telefonisch im August und September 2020 stattfanden.

Schwester Alcina sowie von ihrer inneren Emanzipation. Jossi Wieler gelingt es, diese Wandlung während Alcinas grosser Verzweigungsarie *Ah mio cor!* zu erzählen. Dazu benötigt er nicht mehr als einen Taschenspiegel und einen Lippenstift. Alcina, die «Göttin», die ultimative Diva, der kein Mann widerstehen kann, erlebt zum ersten Mal, dass ihr Zauber nicht mehr wirkt. Ausgerechnet bei Ruggiero, für den sie wirkliche Liebe empfindet. Alcina durchlebt einen seelischen Zusammenbruch. Und was macht Morgana, während Alcina ihren Liebesschmerz, ihre Wut, Ohnmacht und Verzweiflung herausringt? Sie nimmt einen kleinen, runden, aufklappbaren Taschenspiegel und zieht sich mit Alcinas rotem Chanel-Lippenstift genussvoll und in Zeitlupe die Lippen nach. Mit diesen beiden unscheinbaren Requisiten nimmt sich Morgana die Macht der «Göttin». Und auf einmal fühlt sie sich wichtig. In dieser Szene erfährt man viel über das Seelenleben der beiden Schwestern, so dass es einem fast unheimlich wird, wie nahe einem das kommt.

Indem Morgana an Profil gewinnt, schärft die Regie die Hauptfigur sowie alle anderen im Beziehungsgeflecht mit Alcina und Morgana stehenden Figuren. Jossi Wieler spinnt die Erzählung der einzelnen Rollen fort, auch von denen, die nur szenisch, nicht musikalisch präsent sind. Sie verhalten sich ständig zueinander. Und am Ende wirkt alles vollkommen plausibel, als könne man diese Oper gar nicht anders inszenieren. Ich dachte mir, wenn das schon bei einer Wiederaufnahme so intensiv ist, wie wird das erst bei einer Neuproduktion, wenn ich mit ihm eine Figur von Beginn an entwickle?

Vincenzo Bellinis *La sonnambula*

Dazu hatte ich gleich im Anschluss an *Alcina* Gelegenheit, denn ich sollte in Jossi Wielers erster Regiearbeit als Intendant in Stuttgart, Bellinis *La sonnambula* (*Die Nachtwandlerin*), die Titelrolle übernehmen. Die Premiere war am 22. Januar 2012. Nach dem Konzeptionsgespräch zu Beginn der szenischen Probenarbeit diskutierte er mit den einzelnen Sänger*innen über die Möglichkeiten ihrer jeweiligen Figur. Wir stellten Fragen, als wären wir selbst diese Figur. So konnten wir schnell in deren Lebens- und Vorstellungswelt eintauchen.

Im Falle der Amina in *La sonnambula* gab er mir zunächst einige Informationen über die Beziehungen der einzelnen Figuren in der Geschichte. Dann vertieften wir uns in meine Figur, so dass ich begann, mich zu fragen: «Wie bist du als Amina geboren worden? Hatte deine Mutter eine schwierige Geburt?» Das Verblüffende war, dass diese Fragen, die ich mir stellte, und die jeweiligen Antworten darauf praktisch wie von selbst kamen, intuitiv, aus der Figur heraus, ganz natürlich und selbstverständlich. Ich habe angefangen, als diese Figur zu denken und zu fühlen. Es war wie eine Art Symbiose, ein Verschmelzen mit der Figur und ihren Eigenheiten. Als Amina habe ich erlebt, dass ich zwei Tage lang seelisch krank war, weil ich nicht wusste, wie diese Oper zu Ende gehen würde. Konnte sie denn gut ausgehen? Wenn du die Person auf der Bühne in dir hast – die, im Falle von Amina, die Regeln gebrochen hat, in einem anderen Bett gelandet ist, ob absichtlich oder unabsichtlich – findest du diese Gefühle auch in der Musik gespiegelt. Wunderbare romantische Melodien verwandeln sich plötzlich in düstere Klänge, die auf Leid und Verzweiflung hindeuten. Ich konnte genau spüren, wie sich Ton für Ton in der Komposition Gefühle einfanden, in einer Symbiose von Sängerin, Musik und Figur. Das befreit von allen Traditionen, die mit diesem Opernstoff verbunden sind, und ich konnte die neue, mir als richtig erscheinende Geschichte erzählen. In *La sonnambula* geht es eigentlich um eine Fehlgeburt.³ Es kann nicht sein, dass am Schluss alle glücklich sind. Es wäre jedoch auch fantasielos und platt, wenn Amina blutend auftreten würde. Ihr Schmerz ist in der Musik angelegt, man kann ihn hören. Das Wandeln zwischen zwei Welten, das Somnambule und Aminas Ver-rücktheit sind in den Noten enthalten. Ich habe den Eindruck, dass niemand das bisher so gesehen hat.⁴

3 Die Handlung spielt in einem Schweizer Alpendorf. Rodolfo, der verschollen geglaubte Sohn des örtlichen (inzwischen verstorbenen) Grafen, kehrt zurück ins Dorf. Er musste Jahre zuvor fliehen, weil er ein Dorfmädchen, Aminas Mutter, geschwängert hatte. Unbewusst, schlafwandelnd, durchlebt Amina das Schicksal ihrer Mutter und erwacht eines Morgens ahnungslos in Rodolfos Bett. Daraufhin – obwohl unschuldig – wird sie von ihrem Verlobten Elvino und von der Dorfgemeinschaft verstossen. Ebenfalls schlafwandelnd kann sie aber ihre Unschuld beweisen, und Elvino ist wieder bereit, sie zu heiraten. Das Regiekonzept denkt die Geschichte noch weiter: In der Nacht, als Amina neben Rodolfo erwacht, verliert sie Blut. Am Schluss erfährt man, dass sie von Elvino vorehe-lich geschwängert wurde und in jener unglücklichen Nacht bei Rodolfo eine Fehlgeburt erlitten hatte.

4 Für ihre Verkörperung der Amina erhielt Ana Durlovski 2012 den Deutschen Theaterpreis «Der Faust» als beste Sängerdarstellerin im Musiktheater und

Das ist es, was mich an der Arbeit mit Jossi Wieler so fasziniert. Er überrascht mich immer wieder. Wenn er mir den Weg in das jeweilige Stück hinein weist, kann ich den Rest der Strecke allein gehen. Dies ermöglicht mir, alle Farben und Möglichkeiten zu sehen, in diese Welt einzutauchen. Die Regie muss mir aber einen Zugang dazu verschaffen.

Vielgestaltige szenische Arbeit im Einklang mit der Musik

In gleicher Weise arbeitet Jossi Wieler mit jeder Choristin und jedem Choristen auf der Bühne. Bei ihm gibt es nie eine «Menge» oder «Volksmasse». Es sind alle Individuen. Jede und jeder erzählt eine Figur mit einer eigenen Geschichte, einer Gegenwart und einer Zukunft. Das macht seine Inszenierungen so lebendig und aufregend. Denn alle Mitwirkenden haben mit der eigenen Figur Anteil an der Handlung auf der Bühne. Wie in einem Puzzle ist jedes Element ein Unikat, aber haargenau passend im Gesamtbild der Geschichte. Jossis Fantasie und Klugheit befeuert die Fantasie der Darsteller*innen. Es entstehen Bilder im eigenen Kopf. Und am Ende werden auf diese Weise alle Figuren mit ihren Geschichten auf unterschiedlichen Ebenen miteinander verwoben. Anfangs mag man noch erstaunt sein, dass diese vielgestaltige szenische Arbeit sich aufs vortrefflichste mit der musikalischen Erzählung verbindet. Aber schon bald versteht man, dass es nicht anders sein kann: Je differenzierter die Figuren und ihre Geschichte erzählt werden, desto farbenreicher und präsenter wird auch die musikalische Seite. Das heisst, die Klarheit der Gedanken in der szenischen Erzählung schärft den musikalischen

wurde von der Kritik gefeiert. Götz Thieme schrieb z. B. in der *Stuttgarter Zeitung* dazu: «Bellinis nur auf den ersten Blick harmloses Hochzeitsmärchen in den Schweizer Alpen mit lediglich einigen Missverständnissen zwischen dem Brautpaar offenbarte sich in der Inszenierung von Wieler/Morabito als vielschichtige Seelenschau, als ein untergründig düsteres Stück von wahrer und verstörter Liebe – und von Selbstbetrug und Selbstvergessen. [...] Die Sopranistin Ana Durlovski in der Titelrolle spielte diese Mädchenfigur als eine Heranwachsende ohne Selbstvertrauen, aber Selbstgefühl mit der Klarheit eines Alpenbächleins, das nach einem Gewitter auch mal aufrauscht. Denn das treibt Amina in den enttäuserten Ausdruck und in Wahnmomente: ihr Schmerzempfinden für die Enge ihrer Mitmenschen. Mit hohem Sinn für Bellinis Fiorituren, seine Schleifen und Verzierungen in den unendlichen Melodiebögen gewann Durlovski die Herzen des Publikums.» (Vgl: Götz Thieme, «Leben am Rande des Wahns». In: *Stuttgarter Zeitung*, 23 Januar 2012: <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.nachtwandlerin-an-der-staatsoper-stuttgart-leben-am-randes-des-wahns.6fb272c9-789c-4b7b-8a7d-5d827b2c2f2a.html>; letzter Zugriff: 25 August 2020).

Ausdruck. Es fällt mir schwer, diesen Prozess in Worte zu fassen. Es ist ein intensives Erleben auf mehreren Ebenen. Jossi Wieler arbeitet einerseits mit viel Menschenkenntnis und psychologischem Verständnis und andererseits mit einer Engelsgeduld und grosser Gelassenheit. So entstehen seine Inszenierungen, und so muten sie dann auch anvielschichtig und feingesponnen. Dabei ist sein Dramaturg und Koregisseur Sergio Morabito ein untrennbarer Teil im Entstehungs- und Probenprozess. Die beiden diskutieren unentwegt, betrachten jedes Detail auf der Bühne. Besonders spannend wird es immer, wenn sie sich nicht einig sind. Wir probieren dann die unterschiedlichen Optionen auf der Bühne, bis die Inszenierung in sich stimmig ist. Alle Protagonist*innen werden von den beiden stets mit Fragen aktiv involviert. Uns wird die Freiheit gegeben, selbst Lösungen zu entwickeln und damit Teil des Schöpfungsprozesses zu sein. Eine grosse Unterstützung bei der Rollenentwicklung ist ausserdem Sergios geradezu enzyklopädisches Wissen über das jeweilige Werk.

Weibliche Figuren zwischen Ohnmacht und Wahnsinn

Bei unserer jüngsten Zusammenarbeit in Genf, Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Les Huguenots*, die im Februar 2020 im Grand Théâtre de Genève Premiere hatte, reflektiert die Handlung auf der Bühne auch das Licht des realen Lebens.⁵ Ich spiele Marguerite, eine progressive, starke Frau, die eine Arbeit macht, die meistens von Männern ausgeübt wird. Sie ist Gestalterin und Verführerin zugleich. Sie weiss, was sie will, und sie ist es gewohnt, dass ihr alles, was sie anfasst, gelingt. Sie ist sich auch ihrer Wirkung auf Männer bewusst, spielt mit ihnen und kennt keine Grenzen. Sie ist einerseits Marguerite de Valois, die Königin, die das Massaker der Katholiken in Paris an den Hugenotten in der Bartholomäus-Nacht 1572 um jeden Preis verhindern will, indem sie den Hugenotten Raoul mit der Katholikin Valentine verheiraten will. Gleichzeitig ist sie aber auch Marguerite,

⁵ Es geht um das Massaker der Bartholomäusnacht 1572, in der die Pariser Katholiken Tausende ihrer Mitbürger*innen, die dem neuen Glaubensbekenntnis der Reformation angehörten, ermordeten. Anhand der unmöglichen Liebesgeschichte zwischen dem Hugenotten Raoul und der Katholikin Valentine führt Meyerbeers Oper vor, wie ein religiöser Konflikt eskalieren kann. Ein Thema, das leider an Aktualität nicht verloren hat.

eine erfolgreiche Filmregisseurin und Produzentin aus der goldenen Zeit Hollywoods in den 1930er Jahren, die durch die Engstirnigkeit ihrer Umwelt an ihre Grenzen stösst. Die verschiedenen Wirklichkeitsebenen durchdringen sich so stark, dass sich dadurch mehrere Assoziationsfelder auftun. In der Erzählung Marguerites steckt nicht nur der Untergang einer Gesellschaft, sondern der Untergang der gesamten Zivilisation. Denn dort, wo fanatische und verfeindete Gruppen aufeinandertreffen, gibt es bei all dem aufkommenden Hass keinen Platz mehr für Menschlichkeit, keinen Platz mehr für Liebe. Im Angesicht des Massakers will Marguerite nur noch schreien. Sie kann jedoch nur ohnmächtig zusehen, wie ihr ambitiöser Plan, ihr Lebenswerk, in die Brüche geht und es keine Hoffnung auf ein gutes Ende mehr gibt. Aber Marguerite spielt ihre Rolle der mächtigen Frau weiter, im vollen Bewusstsein ihrer Machtlosigkeit. In dieser Lage kann sie keinen Laut hervorbringen. Fünf bis zehn Sekunden verharrt sie in diesem stummen Schrei auf der Bühne. Das ist Jossis und Sergios Kunst: Auf eine einfache und doch immens komplexe Art und Weise zu erzählen, zwischen den Zeiten zu springen und dabei dem Kern des Menschseins so unheimlich nahe zu kommen.

In Vincenzo Bellinis Oper *Ipuritani*, die im Juli 2016 in Stuttgart Premiere hatte, spiele ich ein junges Mädchen, Elvira, die Tochter des Kommandanten der Puritaner-Festung. Es herrscht ein strenges Bilderverbot, für Kunst gibt es keinen Platz. Ein Klima der Unfreiheit bestimmt das Leben hinter dicken Festungsmauern. In der Person ihres Onkels und Lehrers findet Elvira jedoch Zugang zur Kunst, zum Leben, zu dem, was sie liebt. Und sie entdeckt ihre Liebe zum königstreuen Lord Arturo Talbo. Im Moment des grössten Hochgefühls und Glücks kommt es aber zur plötzlichen Wende. Statt der erträumten Hochzeit mit Arturo erlebt sie das Gefühl, von ihm betrogen worden zu sein. Ein schreckliches Missverständnis, aber das Gefühl des Verlustes von Liebe, Vertrauen und Freiheit treibt sie in den Wahnsinn. Gleichzeitig wird sie zur Hochzeit mit einem ungeliebten Puritaner gezwungen. In dieser Situation hat mir Jossi beigebracht, Traurigkeit nicht durch Traurigkeit zu spielen. Diese Hochzeit mit Riccardo ist der traurigste Moment ihres Lebens, aber äusserlich ist Elvira freudig. Verrückt zu werden ist kein plötzlicher Schritt, sondern eine allmähliche, schleichende Entwicklung. Sie erlebt den gesellschaftlichen

Zwang, der auf sie ausgeübt wird, als unsichtbare Gewalt an ihrer Seele. Szenisch wird dies konkret erlebbar als körperliche Vergewaltigung an ihr am Ende der Hochzeitsfeier.

Im letzten Bild sehen wir Elvira in einem Miniaturhaus, wie bei *Alice im Wunderland*. Es war unglaublich eng in diesem Häuschen, das symbolisch für die Enge dieser Gesellschaft steht, in der Elviras Seele gefangen gehalten wird. Diese physische Position beeinflusst die seelische Situation, auch bei mir als Sängerin. Das heisst, ich erlebe Elviras Gefühle wirklich. Wenn mein Geliebter Arturo zurückkehrt, habe ich Schwierigkeiten, ihn durch die kleinen Fenster und aus meiner physischen Lage heraus zu erkennen. Ich sehe ihn und ich sehe ihn wieder nicht.

Ich höre eine Stimme. Ist es seine? Oder täusche ich mich? Ich versuche ihn anzufassen, aber auch das ist in dem kleinen Haus durch die winzigen Fenster hindurch nicht einfach. Solche szenischen Situationen sind für mich unglaublich fantasieanregend. Schliesslich kommt die Erinnerung an Arturo zurück, daran, wie er mich beziehungsweise Elvira seelisch verletzt hat. Es gilt, Verrücktheit nicht klischeehaft als Verrücktheit zu spielen. So entsteht Spannung, die auch in der atemlosen Stille des Publikums zu spüren ist. Jossi gelingt es, Gefühle zu potenzieren, indem er ihre jeweiligen Gegensätze spielen lässt.⁶

Ein starkes Gefühl von Zusammenhalt und Einheit

Abschliessend vielleicht noch eine Anmerkung zu unserer Produktion von Georg Friedrich Händels Oper *Ariodante*, die im März 2017 in Stuttgart zur Premiere kam. Wir Künstler*innen hatten am Ende ein kaum beschreibbares Gefühl des Zusammenhalts. Die Verbindung war so stark, dass wir

6 In ihrer Rezension von Bellinis *I puritani* lobte die Frankfurter Kritikerin Judith von Sternburg Ana Durlovski in den höchsten Tönen: «Die Oper Stuttgart hat für Anreisende ein Gesicht bekommen, und es ist das Gesicht von Ana Durlovski. Natürlich kann das nicht sein, aber es drängt sich schon der Eindruck auf, dass die in Stuttgart ja quantitativ überschaubare Spielplangestaltung von ihr kaum noch zu trennen ist, dass sie jedenfalls den Inszenierungen ihren Stempel aufdrückt: Als betörende Verstörte, als Spezialistin für in die Enge getriebene Frauen, ausgestattet mit Hingabekraft – der unaufdringlichen einer modernen Sängerdarstellerin, nicht einer Diva –, mit einem biegsamen Leib und mit einer ebensolchen, dazu luxuriösen, glänzend gepflegten Stimme.» (Vgl. Judith von Sternburg, «300 Jahre schönste Seufzer». In: *Frankfurter Rundschau*, 1. Februar 2019: <https://www.fr.de/kultur/theater/jahre-schoenste-seufzer-11635409.html>; letzter Zugriff: 25 August 2020).

bereit gewesen wären, mit dieser Produktion auf einem Theaterwagen von Stadt zu Stadt zu ziehen. Es war ein Gefühl, als hätten wir schon immer zusammengearbeitet. Ein Gefühl von Einheit im Austausch von Musik und Geschichten. Es ging nicht um die Profilierung einzelner, sondern es ging uns allen stets um die gemeinsame Botschaft. Es war unsere Mission, diese Geschichte zu erzählen. Es gab nichts, was in diesem Moment wichtiger gewesen wäre. Das ist es, was Jossi Wieler mit seiner Arbeit schafft, ganz organisch, umarmend, ohne Druck, ohne Zwang. Wie arm wäre ich als Künstlerin, wenn ich nicht die Möglichkeit gehabt hätte, mit ihm zu arbeiten.

Am Ende einer jeden Produktion gehe ich mit einem neuen Blick durch die Welt, auch in meinem privaten Leben. Das schafft Jossi Wieler auch beim Publikum. Ich spüre das, wenn nach einer langen Aufführung viele Besucher*innen zum anschließenden Gespräch mit den Mitwirkenden bleiben. Denn sie haben gerade etwas erlebt, was wir kreierte haben und sie emotional bewegt hat. Vielleicht haben sich auch für sie neue Perspektiven eröffnet, sowohl was das Werk angeht als auch in Bezug auf ihre persönliche Situation. Und die Begegnung mit dem Publikum stellt Nähe her. Mir ist das wichtig. Ausserdem erfahre ich, was andere gesehen und gehört haben. Das kann mir Impulse und eine neue Sicht auf meine Arbeit geben und sie dadurch reicher machen. Es geht in solchen Begegnungen ja nicht darum, etwas zu erklären. Das ist sehr intensiv.

Jossi Wieler hat die besondere Gabe, Menschen zu Entdecker*innen ihrer eigenen Gefühle und Möglichkeiten zu machen. Unbemerkt von einem selbst, ist man plötzlich im Begriff, über sich hinauszuwachsen. Ioan Holender, der langjährige Intendant der Wiener Staatsoper, sagte nach dem Besuch einer Aufführung von Jossis *Don Pasquale*-Inszenierung in Stuttgart im März 2018, in der ich die Norina verkörperte: «So ist Kunst, wie sie sein sollte, aber leider ist sie nur selten so.» Es ist in unserer Zeit notwendig geworden, ständig um den Platz für Kunst zu kämpfen. Jossi macht das mit aller Leidenschaft, durch seine Arbeit zusammen mit dem gesamten Team. Es ist ein Geschenk, mit ihm zu arbeiten, und ich habe jetzt schon Sehnsucht nach der nächsten gemeinsamen Produktion.

Jean-Jacques Roth

***Les Huguenots*
à Genève,
ou l'intolérance mise à nu**

Zusammenfassung

Riassunto

Abstract

290–296

Zusammenfassung

Unmittelbar bevor das Grand Théâtre de Genève wegen der Covid-Pandemie schliessen musste, kam dort am 26. Februar 2020 noch Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* zur Premiere. In seiner Inszenierung dieses Werks, das die Ereignisse um das Massaker an den französischen Protestant*innen in der Bartholomäusnacht von 1572 mit den Mitteln der Grand-Opéra schildert, folgt das Regieteam Jossi Wieler und Sergio Morabito zwei Spuren. Einerseits bringen sie Meyerbeers Oper mit den opulenten Historienfilmen aus den goldenen Zeiten Hollywoods in Verbindung, andererseits distanzieren sie sich von einer rein dokumentarischen Abbildung der Begebenheiten, um die Mechanismen aufzuzeigen, die durch die Epochen hindurch und überall auf der Welt zu einer solchen Tragödie hinführen. Die Gespenster der ermordeten Protestant*innen, die über die Bühne spuken, sind die von allen Opfern des Fanatismus – hier auch als Klassismus gedeutet, wie die von Anna Viebrock entworfene Kostüme betonen.

Riassunto

Les Huguenots di Giacomo Meyerbeer ha debuttato in scena il 26 febbraio 2020, poco prima che la pandemia di coronavirus costringesse il Grand Théâtre de Genève a chiudere i battenti. Nella loro messinscena di quest'opera, che rievoca il massacro dei protestanti francesi nella notte di San Bartolomeo del 1572, i coregisti Jossi Wieler e Sergio Morabito seguono due piste: da un lato, mettono in relazione il *grand opéra* di Meyerbeer con gli opulenti film storici degli anni d'oro di Hollywood; dall'altro, prendono le distanze da una rappresentazione puramente documentaria degli eventi per mostrare i meccanismi che portano a tali tragedie, in ogni tempo e in ogni luogo. I fantasmi dei protestanti assassinati che infestano il palcoscenico sono gli spiriti di tutte le vittime del fanatismo – qui associato al disprezzo di classe, fortemente sottolineato dai costumi di Anna Viebrock.

Abstract

The premiere of Giacomo Meyerbeer's *Les Huguenots* was staged on 26 February 2020, just before the coronavirus pandemic forced the Grand Théâtre de Genève to close. In this grand opera production, which portrays the Saint Bartholomew's Day massacre of the French Protestants in 1572, the co-directors Jossi Wieler and Sergio Morabito take a two-pronged approach. On the one hand, they draw a parallel between Meyerbeer's grand opera style and the opulent historical films of Hollywood's golden age. On the other, they refrain from presenting a simple documentary of the event in order to demonstrate the mechanisms that ultimately lead to such tragedies, as witnessed throughout the ages, the world over. The ghosts of the murdered Protestants wandering across the stage represent the spirits of all victims of fanaticism – here also in the form of class prejudice, as the costumes designed by Anna Viebrock underline.



Laurent Alvaro als Comte de Saint-Bris, Vincenzo Neri als Méru, Anicio Zorzi Giustiniani als Tavannes, Florian Cafiero als De Cossé, John Osborn als Raoul de Nangis und Tomislav Lavoie als Retz in Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots*, Grand Théâtre de Genève, Februar 2020



Rachel Willis-Sørensen als Valentine de Saint-Bris in Giacomo Meyerbeers
Les Huguenots, Grand Théâtre de Genève, Februar 2020



Laurent Alvaro als Comte de Saint-Bris mit dem Chor
des Grand Théâtre de Genève in Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots*,
Grand Théâtre de Genève, Februar 2020



Ana Durlovski als Marguerite de Valois und der Chor
des Grand Théâtre de Genève in Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots*,
Grand Théâtre de Genève, Februar 2020

Jean-Jacques Roth

Les Huguenots à Genève, ou l'intolérance mise à nu

Que peut l'opéra face aux fracas du monde ? Comment peut-il puiser dans les émotions propres au genre lyrique pour qu'elles nous aident à mieux voir, et peut-être à mieux comprendre ? C'est à ces questions que le travail du duo de metteurs en scène Jossi Wieler et Sergio Morabito, qui collaborent depuis presque trente ans, a toujours tenté de répondre, et leur dernière production en date, juste avant qu'en mars 2020 ne s'abatte le couperet de la pandémie de Covid-19, aura illustré cette ambition avec une ampleur exceptionnelle.

Ampleur délibérément recherchée par le nouveau directeur du Grand Théâtre de Genève, Aviel Cahn, dont c'était la saison inaugurale, placée sous un titre affirmant un désir d'audace et de sens : *Oser l'espoir* !¹ Le programme a ainsi réuni des ouvrages liés à la vocation internationale de Genève, à ses racines culturelles et à sa tradition humanitaire, mais aussi ancrés dans le présent, avec un projet de création (reporté) et l'inscription, en ouverture de saison, de l'opéra de Philip Glass *Einstein on the beach*, mis en scène par le Tessinois Daniele Finzi Pasca, lauréat de l'Anneau Hans Reinhart 2012.

Sur une telle affiche, *Les Huguenots*² de Giacomo Meyerbeer figuraient comme une balise idéale. Qu'y trouve-

1 Cette audace a été saluée par le magazine de référence de l'art lyrique *Opernwelt*, qui a décerné au Grand Théâtre de Genève le titre d'« Opéra de l'année » pour la saison 2019/2020.

2 Créé le 29 février 1836 à l'Opéra de Paris, *Les Huguenots* est un grand opéra en cinq actes composé par Giacomo Meyerbeer sur un libretto en français d'Eugène Scribe et Émile Deschamps.

t-on, en effet ? D'abord la référence historique, en lien direct avec la « Rome protestante » : le massacre de la Saint-Barthélémy, en 1572, qui entraîna l'exil de nombreuses et nombreux réformé·e·s français·e·s vers Genève, devenue « Cité du refuge ». Mais aussi – créé par un compositeur d'origine juive, lui-même exilé d'Allemagne en France, où cette double origine lui vaudra d'incessantes attaques – un ouvrage illustrant les conséquences effroyables de l'intolérance religieuse.

Enfin, s'ils portent au triomphe la forme du grand opéra français, *Les Huguenots* sont le fruit d'une synthèse entre la technique orchestrale allemande, le Belcanto italien et l'art de la déclamation française, tout en apportant des innovations (leitmotiv, mélodie continue) qui auront une influence déterminante sur Richard Wagner ou Giuseppe Verdi. Cosmopolite par les héritages dont il s'est nourri comme par les influences qu'il produira, et pour ces raisons-mêmes violemment critiqué dans les cercles nationalistes français, avant d'être interdit par les nazis un siècle plus tard, Meyerbeer a bel et bien, à sa manière, « osé l'espoir ».

Du miel pour un metteur en scène comme Jossi Wieler, lui-même d'origine juive, dont la famille établie en Allemagne a connu le pire des génocides, alors que ses grands-parents et parents, installés en Thurgovie, en ont été protégés. Mémoire du drame, mémoire de la douloureuse chance d'y avoir échappé, mémoire enfin de la nécessité vitale d'une vigilance intraitable face à l'obstination de la force, de la haine et de la discrimination : entre *Les Huguenots* de Meyerbeer et Jossi Wieler se dessine non seulement une communauté de racines, mais le partage d'un idéal éthique et artistique.

Dans ces conditions, on ne s'étonnera pas que la scène la plus forte de la production se situe au quatrième acte (l'ouvrage en compte cinq, et il a été donné à Genève dans sa version intégrale, rarement jouée en raison de sa durée de 4 heures)³. Le drame s'y noue à Paris : les conspirateurs catholiques ont décidé du massacre des protestant·e·s, qui a germé tout au long des actes précédents. Ils font bénir leurs épées, mobilisent la foule, l'excitent (air du comte de Saint-Bris : « Pour cette cause sainte, obéissez sans crainte »), la galvanisent jusqu'au chœur terrible « Gloire,

3 La première de la mise en scène signée par Jossi Wieler et Sergio Morabito a eu lieu le 26 février 2020 au Grand Théâtre de Genève.

gloire au Dieu vengeur ». Sur scène, la marée des choristes agenouillé·e·s remplit tout l'espace. Maquillé·e·s comme des zombies, lèvres ensanglantées, cernes noirs, ils brandissent dagues et chapelets, croix et revolvers sous une lumière spectrale. On voit sur chaque rictus la transe haineuse où peuvent sombrer les foules manipulées.

Par cette image d'une puissance sidérante, la mise en scène fixe clairement le pivot dramatique de l'ouvrage et ce qui la travaille de bout en bout : la désignation des mécanismes qui conduisent au fanatisme et au massacre, dans leurs aspects les plus larges, aussi bien politiques, religieux que culturels.

Prise de distance avec l'historicité du récit

Cette scène légitime également les distances que Jossi Wieler, son co-metteur en scène Sergio Morabito et Anna Viebrock, qui signe les costumes et la scénographie, prennent avec l'historicité du récit. Car pour extraire le drame de son époque sans la répudier, l'action se déroule sur un plateau où se mêlent des éléments d'architecture religieuse (hautes colonnes de temple protestant inspiré par la Cathédrale Saint-Pierre de Genève, bancs de prière) et les accessoires d'un set de tournage hollywoodien.

Cette mise en abyme n'est guère utile au récit, sauf dans une scène ultime, à l'acte 5, lors du mariage entre Marguerite de Valois et le futur roi Henri IV, qui doit consacrer la paix confessionnelle alors qu'éclate le massacre qui va l'anéantir. Jusque-là, Marguerite de Valois, figure d'apaisement entre les deux clans, s'est présentée sous les traits d'une productrice peu farouche montée sur talons aiguilles. Une Katherine Hepburn aussi résolue que ses airs de folle acrobatie. Mais la voici maintenant sous le feu des projecteurs, en robe d'apparat, en compagnie du Vert Galant en fraise et justaucorps, jouant le rôle principal de son propre tournage. Avec elle, le page Urbain qui auparavant caracolait dans un costume de script. Autant de personnages d'une fiction dont l'opéra serait le film : la reconstitution historique est ici proposée comme jeu narratif, au service d'une visée plus haute, qui enjambe les époques pour venir jusqu'à nous.

Peu sollicité dans la mise en scène, le choix d'un plateau de cinéma pourrait faire figure de caprice esthétique. Cette dimension n'est certes pas négligeable : une forme de

mystère plane toujours dans les dispositifs d'Anna Viebrock, qui aime qu'ils portent les traces d'un passé par quoi la poésie s'ajoute à la fonctionnalité. Mais il est en réalité beaucoup plus que cela. Outre qu'il symbolise l'importance de l'image dans la religion catholique, en opposition à la rigueur protestante illustrée par la grise nudité du plateau, ce studio marque la continuité entre le grand opéra français, avec ses figures héroïques et ses effets spéciaux, et les péplums dont Hollywood fera sa gloire – la Saint-Barthélémy fut d'ailleurs utilisée par David W. Griffiths pour l'une des quatre parties de son film *Intolérance* (1916).

Mais ces marqueurs de l'âge d'or du cinéma ont une fonction plus importante encore. Les quelques caméras traînant sur des praticables ici et là, les loges de maquillage, le petit monde glamour qui parade tout autour existent aussi en rappels du principe de distanciation qui fonde tout le spectacle. Car c'est dans l'entre-deux guerres que se jouent ces *Huguenots* – ou plutôt le film qui doit en être fait. C'est en shorts de tennis que les chefs catholiques apparaissent joyeux au premier acte, en mafieux coiffés de borsalinos qu'ils se réunissent pour ourdir leur complot. Les femmes exhibent bijoux et visons. Une galerie de starlettes défile pour un casting à l'acte 2. On danse le cancan, le charleston, on rit de tout, sans prendre garde aux âmes errantes d'une tribu de figurant·e·s ensanglanté·e·s, en haillons, fantômes des protestant·e·s qui seront bientôt tué·e·s, ou qui l'ont déjà été – le spectacle serait alors le flash-back de la tragédie.

Bal de spectres et joies mondaines. Monde d'en bas et monde d'en haut. On retrouve là l'exceptionnel talent d'Anna Viebrock pour signifier, par les tenues, les hiérarchies sociales. Éclate alors l'arrogance des dominants, prédateurs toujours agités par leurs pulsions, face au seul protestant admis à pénétrer dans leur monde, Raoul de Nangis, aux mines de benêt, ridiculisé par une veste trop grande et des chaussures de clown, à la manière d'un quaker égaré chez les hédonistes. Ou, pour rester dans le ton du tournage, d'un Charlot chez les moguls des Metro Goldwyn Mayer Studios.

Mais son amour pour la catholique Valentine, fille du comte de Saint-Bris, les obstacles qui se dresseront devant lui, la découverte du conflit collectif dont il devient l'enjeu vont peu à peu affermir sa figure, au même rythme que les élans farceurs des premiers actes s'estompent pour laisser place aux inquiétudes de la nuit. Si Raoul de Nangis devient

un héros, c'est moins pour son chemin de croix, qui s'achève dans la mort, que par l'éveil progressif de sa conscience, qui peu à peu ennoblit son personnage.

On comprend alors que le choix de l'entre-deux guerres n'a rien de superficiel, quelles qu'en soient par ailleurs les séductions visuelles. L'insouciance d'une société ivre du spectacle qu'elle se donne à elle-même, ces foules joyeuses soudain transformées en meutes carnassières, l'imminence d'un génocide que personne n'a voulu voir : la transposition temporelle permet au duo de metteurs en scène Jossi Wieler et Sergio Morabito, armés de leur conscience aigüe des processus historiques, de souligner le caractère éternel des mécanismes qui conduisent au désastre.

En outre, si les racines confessionnelles du conflit entre protestant·e·s et catholiques étaient évidentes en 1836, à la création de l'ouvrage, si elles restaient très lisibles pour les publics du XIXe siècle, il est plus difficile aujourd'hui d'en saisir la dimension passionnelle. En superposant les temporalités, le spectacle nous en écarte pour mieux souligner leur caractère universel : à chacun d'y projeter les conflits de son choix, y compris les plus contemporains. Et Dieu sait que les « Dieux vengeurs » ne sont pas morts...

Pluridimensionnalité de la mise en scène et plaisir du théâtre

On retrouve ici cet art de l'œuvre ouverte propre à Jossi Wieler et Sergio Morabito. Car leur travail n'opère pas par démonstration. Ils suggèrent du sens sans l'imposer, par les ambivalences qu'ouvrent les multiples strates de distanciation. Et surtout, l'intelligence dramaturgique de leur lecture ne prive jamais le plateau des purs plaisirs du théâtre, ni de ses mystères – magnifique scène qui a été jugée par beaucoup de critiques comme inintelligible : lorsque l'affrontement entre les deux camps se précise, les danses jusque-là frivoles du chœur se dérèglent, les corps se mettent à s'agiter en tous sens, telle une danse de Saint-Guy annonciatrice de l'affolement névrotique qui conduira au délire vengeur.

Plaisir pur, enfin, d'un artisanat de la scène où tout est réglé de main de maître. Le maniement des foules, homogènes mais où chaque personnage existe : l'ajustement complexe des géométries entre le chœur et les protagonistes, par des effets de champ ou d'étagement, notamment dans

le deuxième acte où les différents niveaux de la scène transformée en studio de cinéma assurent la fluidité des mouvements entre les figures principales, au premier plan, et la foule des suivantes de la reine disposée à l'arrière-plan ou sur des galeries ; les différents registres de théâtre qui aèrent le caractère monumental de l'ouvrage, y compris par l'ironie ou par le kitsch de touches triviales ou grotesques – on songe en particulier au charleston dansé par les foules catholiques de femmes surmaquillées, ou au casting des prétendantes au tournage, en petite tenue.

Grâce à cette production par ailleurs opulente – qualité des costumes, décor à la fois massif et fluide, grâce au mouvement constant des éléments mobiles – Genève n'a donc pas manqué son rendez-vous avec un opéra qui a valeur de test pour l'institution qui l'affiche. Un seul pilier faiblit et tout s'écroule dans cet énorme ouvrage qui exige un chœur, un orchestre et des solistes d'une endurance extrême. Or, sur le plan musical, l'institution a aligné toutes les planètes. Le chef Marc Minkowski, qui aime et défend ce répertoire avec passion, avait déjà dirigé, en 2011, la mémorable production d'Olivier Py à la Monnaie de Bruxelles. Il apporte à la partition complexe de Meyerbeer le souffle dramatique et le lyrisme, le tranchant d'une direction toujours dynamique, mais aussi l'exigence stylistique, qui contient autant qu'elle libère les couleurs orchestrales, où l'Orchestre de la Suisse romande fait merveille, et l'éclat des chœurs, où ceux du Grand Théâtre font assaut d'une rare précision.

Lorsqu'il était produit au Metropolitan de New York, au temps où le titre était l'un des plus populaires du répertoire, *Les Huguenots* étaient baptisés « La nuit des sept étoiles », en référence aux sept rôles principaux, auxquels l'institution réservait une batterie de stars. La production genevoise, toutes proportions gardées, n'aura pas été loin d'un tel firmament. Le ténor John Osborn est bien le meilleur Raoul d'aujourd'hui, dont il domine les difficultés écrasantes avec une élégance superlative et des aigus renversants de facilité. Ce n'est pas le ténor héroïque voulu par la tradition, mais une voix plus légère, à hauteur d'homme, en accord parfait avec sa silhouette vulnérable. La sensibilité vocale, ici, exprime la capacité du personnage à percevoir la dimension tragique de sa situation, et à en dépasser les contradictions par la pureté de son engagement, cristallisée par celle de son timbre. La soprano Rachel Willis-Sørensen n'est pas en reste, accrochant sa première Valentine à une

jeune carrière déjà brillante : la plénitude vocale, la suavité du timbre, la puissance dramatique sont celles d'une combattante, animée par le feu de ses convictions que la passion amoureuse attise et transcende. Seule figure en habits d'époque, le Marcel de Michele Pertusi, protestant fanatique qui ne cesse de mettre en garde son maître Raoul contre les agissements catholiques, est vibrant de gravité imprécatrice : soldat de tous les combats réformés, figure sentencieuse dont personne n'écoute les alertes, il incarne par le bronze de sa voix la mémoire tragique de l'histoire. A l'opposé, la jeune mezzo Lea Desandre est un page Urbain léger comme l'air, au service de la très virtuose Marguerite de Valois d'Ana Durlovski, dont les vocalises scintillent : éclats pyrotechniques qui signalent son double pouvoir, politique et séducteur, mais aussi sa détermination. C'est elle qui tâchera d'apaiser les tensions entre les deux camps, alors qu'en coulisses, la figure muette de la reine-mère, pendue à son téléphone, ne cesse d'exciter ses troupes. Les éclats de noblesse sont chez le baryton Alexandre Duhamel, en duc de Nevers, et même chez le comte de Saint-Bris de Laurent Alvaro, chef des catholiques qui précipitera les Huguenots dans la nuit des âmes.

Grand opéra, oui, et grande production : face au fracas du monde, Jossi Wieler, Sergio Morabito et Anna Viebrock démontrent que l'opéra peut beaucoup, pour peu que les libertés du théâtre en élargissent les horizons et en revitalisent le sens, de manière à en faire un vrai spectacle pour aujourd'hui.

Miriam Guretzki-Bilu

An Insatiable Curiosity for Human Nature

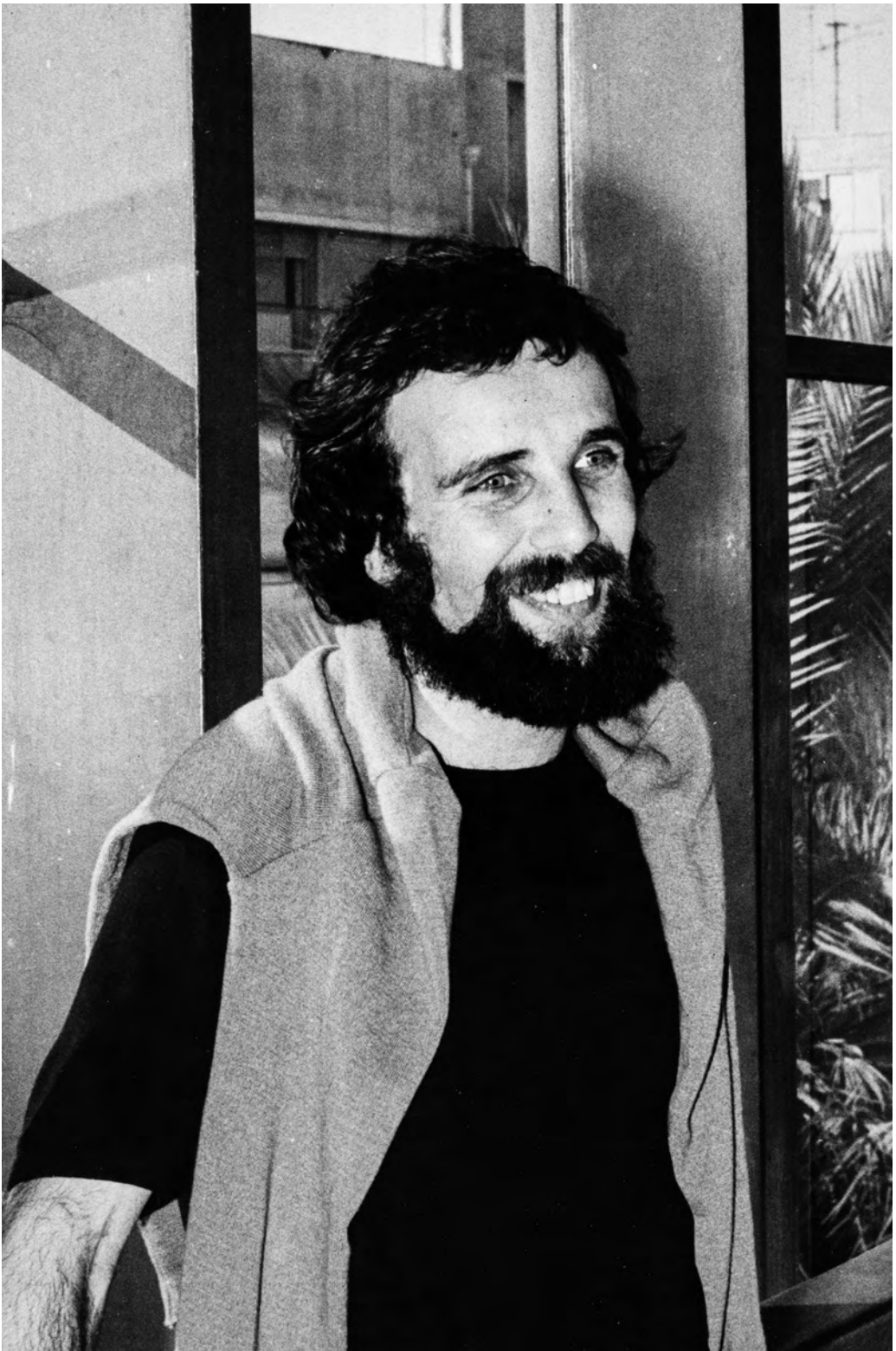
**A Journey Back to Jossi Wieler's Alma Mater
and Early Works**

Zusammenfassung

Résumé

Riassunto

300–308



Jossi Wieler im Habima National Theatre, Tel Aviv, 1979

Zusammenfassung

Die Bühnen- und Kostümbildnerin Miriam Guretzki-Bilu kennt Jossi Wieler seit 47 Jahren. In ihrem Beitrag blickt sie zurück auf die gemeinsame Studienzeit an der Fakultät für Theaterkunst der Universität Tel Aviv und die Anfänge von Wielers Karriere in den 1970er Jahren. Zu dieser Zeit war Tel Aviv eine junge, lebendige Stadt mit einer aussergewöhnlich kosmopolitischen und experimentierfreudigen Kulturszene, die sich durch das Ausprobieren neuer Formen und nicht-hierarchischer Arbeitsmethoden auszeichnete. Der Blick zurück auf Wielers Studienjahre und frühe Inszenierungen, auf Figuren, die ihn geprägt haben, ermöglicht ein besseres Verständnis seiner einzigartigen künstlerischen Persönlichkeit.

Résumé

La scénographe et costumière Miriam Guretzki-Bilu connaît Jossi Wieler depuis 47 ans. Dans le présent article elle retrace leur période d'étude commune au Département de Théâtre de l'Université de Tel Aviv et les débuts de la carrière de ce metteur en scène dans les années 1970. A cette époque, Tel Aviv était une ville jeune, dynamique, dotée d'une scène culturelle extraordinairement cosmopolite et friande d'expérimentation, qui se démarquait par sa recherche de nouvelles formes et par des méthodes de travail dénuées de hiérarchie. Ce regard rétrospectif sur les années de formation de Wieler et sur ses premières mises en scène, sur les rencontres qui l'ont marqué, facilite une meilleure compréhension de sa personnalité artistique si particulière.

Riassunto

La scenografa e costumista Miriam Guretzki-Bilu conosce Jossi Wieler da 47 anni. Nel suo articolo rievoca il periodo degli studi, che hanno frequentato insieme alla Facoltà di Arti Teatrali dell'Università di Tel Aviv, e gli esordi della carriera di Wieler in un'epoca, gli anni Settanta, in cui Tel Aviv era una città giovane e pulsante, con una scena culturale straordinariamente cosmopolita e caratterizzata da una spiccata vena sperimentale che ha favorito lo sviluppo di nuove forme e metodi di lavoro non gerarchici. Gettando uno sguardo agli anni della sua formazione e alle sue prime produzioni, alle personalità che lo hanno influenzato in modo marcato, è possibile comprendere meglio la sua personalità artistica del tutto particolare.

Miriam Guretzki-Bilu

An Insatiable Curiosity for Human Nature

A Journey Back to
Jossi Wieler's Alma Mater and Early Works

Having known Jossi for 47 years, this personal overview of Jossi's career with close-ups on the early stages of his work is based on conversations and interviews with mutual friends and colleagues which I conducted especially for this occasion, and my personal memories as well as conversations of hundreds of hours with Jossi himself.

A Kaleidoscopic and Fertile Alma Mater

It is no coincidence that every biographical note of Jossi's career mentions his studies at the Department of Theatre Arts at Tel Aviv University. This attests not to any "academic privilege" nor to his enduring devotion to his teachers and partners. Indeed, his artistic work grew out of the deep, nourishing roots of his student days in Tel Aviv. It was an intensely creative period and because his "artistic youth" is rarely mentioned in scholarly studies of his work, it deserves closer attention here.

Already as a first-year student of theatre directing, what distinguished Jossi from the rest of us was his exceptional background. While most students were Sabras (native Jewish Israelis) or second-generation sons or daughters of immigrants from Eastern European countries (Romania, Poland, Russia, etc.), Jossi had had a classic humanistic education: he was fluent in the main European languages, had a wide knowledge of world history and art history and, as a flutist endowed with a good voice, he also knew much about music.

This, combined with his humane and artistic sensibility, ability to listen, humility, and compassionate attitude to cultural phenomena, made him uniquely receptive to the aesthetic treasures he discovered at the Department of Theatre Arts, and this alma mater (nourishing mother) was uniquely fertile.

Among the thousands of immigrants who came to Israel in the first half of the 20th century, there were many artists and teachers with solid experience in theatrical production and research, who had been trained in various schools of thought in some of the leading cultural centres of the world. Some of them embarked on impressive careers and others had great artistic potential, for they had emigrated out of ideology to Tel Aviv. So here, at Tel Aviv University, these artists and teachers could freely experiment with their ideas, being relatively young and with a solid professional background, where the general mood was one of creative exploration. Their former teachers in their countries of origin were too far away to hear about or intervene in what they were doing in their newly established Faculty of Arts. There was nothing to stop this ideologically-driven first generation of theatre teachers from going as far as they could in devising their own methods, in recruiting new followers, and in furthering the pursuit of aesthetic excellence. This, then, is how an exceptionally cosmopolitan milieu like no other came into being, while the professional conflicts as well as clashing political ideologies of the young Israeli state became the cultural crucible for the next generation – a giant laboratory in action.

Who, then, were the leaders of this lab, the teachers who cultivated the fertile soil from which Jossi's works grew? Allow me to present them with no criteria of influence or significance. I believe their importance lay in their combined effect, rather than in any direct influence, though in retrospect one can identify some of their individual traits in Jossi's works. It was a unique admixture of their approaches, perceived as a single whole that formed a particularly dense mix of creative individuals and ideas – a kaleidoscope of odd contrasts – under the same roof.

First, Nola Chilton – born in New York, a Lee Strasberg student who worked, directed and became a major figure in the Actors Studio. The acting method Chilton developed was based on *The Method*¹ and was sometimes called the “*Post Method*”. Not only were some of the greatest Hollywood

1 For more information cf. the website of the Lee Strasberg's Theatre and Film Institute: <https://strasberg.edu/about/what-is-method-acting/>.

actors Chilton's students, but for decades she inspired generations of students, including, for example, Joseph Chaikin, who founded the Open Theater in New York, which he modelled on Jerzy Grotowski's Poor Theatre with the aim of implementing Chilton's acting method along with improvisation and the centrality of the actors' work.

Nicole Kessell – French actress and director who belonged to the literature and theatre school in Paris of the 1950s and 1960s. Closely associated with the intellectual and artistic circle that included Albert Camus, Samuel Beckett and Roger Blin, Kessell also performed at the Comédie Française. Kessell inspired her students with her love of French literature and drama, and with the passion and faith it takes to “get things done” as well as with her belief that in theatre everything is possible.

Nelia Veksel – director and acting teacher from Leningrad whose theatrical studies were firmly based on Konstantin Stanislavski's methods, but also on Leningrad's underground theatrical discourse. While her work was inspired by symbolism and innovation, Veksel also experimented with masks and machines. Veksel eventually developed her own methods and instructed her actors to be “totally non-active” – taking this as a starting point for acting. Jossi was one of her most devoted students.

Rina Yerushalmi – director and teacher of acting and directing, was born in Mandatory Palestine. With her background in dance, Yerushalmi combined the *Laban Movement Analysis Method* she had studied in England with the North American approaches to theatre directing that she learned in New York. Yerushalmi became a resident director at La Mama Theatre, an experimental theatre club in New York, where she directed, choreographed and performed. On returning to Israel, she continued to develop the La Mama experimental approaches in her teaching at the Department of Theatre Arts.

Imre Goldstein – Hungarian-American director, researcher, acting teacher and poet. His research centered on Bertolt Brecht's theatre and German Expressionist theatre. As a director he searched for a new poetic language. As a teacher his approach was anti-institutional and non-hierarchical, and he saw his students as partners. With his young and “hippy” spirit, Goldstein had a strong and long-lasting influence on generations of students.

Arnon Adar – stage and light designer born in Dresden. He gained his professional education at Yale University. He taught directing and design students the professional and technical methods he had learned there. He established “lighting design” as an academic discipline by developing the lighting design MFA programme at the Department of Theatre Arts. Adar worked in Germany and in Israel and created designs for operas with German teams. His appreciation of Jossi was so great that, in 1977, he procured him the job of assistant director of *Fidelio*, directed by Otto Schenk in Caesarea.

Edna Shavit – Israeli-born acting and directing teacher. Shavit, known for her charismatic personality, was gifted with a combination of mastery in the dramatic culture with a “Sabra directness”. She had a lovely provincial cosmopolitanism that grew out of the seminars that she gave all over the world and an enchantment combined with a “graceful disdain” towards the new immigrants from different cultures. Shavit was one of Jossi’s toughest and most significant teachers, and her influence on his artistic personality is a subject for further inquiry.

Hannah HaCohen – legendary voice teacher, who gained her Classical education in London. HaCohen taught generations of leading Israeli actors and singers. Jossi’s performance of Schubert’s songs in her concluding show is remembered to this day.

There were, of course, other important teachers who taught Jossi at the Department, such as Tom Levi, translator and director, who was born in Berlin and grew up in Israel. Jossi served as an assistant director for Tom Levi, who treated new immigrants with great respect for their cultural contribution.

Out of this list of teachers, it was perhaps Nicole Kessel, Nelia Veksel, and Imre Goldstein who most ardently fostered Jossi as a student. Yet it seems to me that above all it was the combination of teachers and their individual approaches that provided that “fertile soil” for his growth as a young artist and which, together with his ability to assimilate its richness, enabled him to aspire, flourish and ultimately reach incredible heights.

Experimenting with New Forms and Non-Hierarchical Methods

The deep longing for “professional nourishment” and the ability to accommodate and synthesize opposing approaches led Jossi early on to become involved in the local artistic scene. He participated in many events at Tel Aviv University involving leading innovative artists from all over the world. This is how, for example, in around 1978, he took part in the workshop chaired by André Gregory and was exposed to his ideas. Gregory was a popular theatre director and actor in Tel Aviv at that time, who directed several avant-garde theatre productions in the United States in the 60s and 70s and later collaborated with Jerzy Grotowski in Poland. Jossi had an inspirational conversation with Meredith Monk following her show at Tel Aviv University. He saw the trilogy of Greek plays directed by Andrei Șerban with La Mama Theatre in Jerusalem. As a student Jossi wandered through the corridors of Habima Theatre and those of the Philharmonic Orchestra in Tel Aviv. It was a time when the general informality of the cultural milieu enabled a young director easy access to some of the greatest living international artists of the era.

This brings me to Jossi’s experience as an assistant director and the increasing demand by theatre management teams to work with him, not only because of his organisational skills but mostly because of his talent to become the director’s confidant. His high standards as a dramaturg, his multilingual abilities and the directors’ complete trust in him, prompted him to develop close relations with actors. This popularity was a rewarding and empowering experience, and especially important since some of his teachers and colleagues at the university did not fully understand his works and at times even raised an eyebrow. Maybe the speed at which he got his first chance to direct a play at the Habima Theatre had something to do with the actors “falling in love” with him and their wish to work under him as director.

It was only very rarely in the theatre world to come across someone who was as uncondescending, as devoid of self-importance or grandiose delusions as Jossi was. That made him an ideal partner to work with in a group. Indeed, alongside his work at Habima, Jossi participated with Imre Goldstein and Avi Toren (Jossi’s fellow student and best friend, who also had a European arts background) in setting up an experimental and independent group that, rather than

following conventional ways of creating theatre, developed new, non-hierarchical methods and exercises. This kind of group work freed theatre makers and artists, many of whom also worked in the main theatres, from the need to be fully understood, and from the imperative to be successful. It was then that Jossi started creating poetic images that bypassed cognition and verbal or logical thinking and started experimenting with new forms of musical abstractions in the use of rhythm and time. Although these images and forms had always been a part of his inner vocabulary, it was perhaps the security of working in a group that enabled him to test the limits of what could work on stage.

Bearing this in mind, it is interesting to dwell on the two productions Jossi directed in Israeli theatres. In the first work he was a young inexperienced Israeli director; in the second, he was already the experienced and much acclaimed Swiss-German director.

Jossi's First Work *Matzavim* at Habima Theatre

In 1979, Jossi directed the show *Matzavim* (literally, “Situations”), at the Habima Theatre. This was his first work as director which just happened to be in the country’s biggest repertory theatre. The text was a selection of poems by David Avidan, one of Israel’s most original poets, whose style was at once robust, sharp, and highly sophisticated. Despite his growing fame and originality, Avidan was a controversial figure, and was quite often described as a self-centered misanthrope who openly challenged and defied conventional morality. For him, poetry was an “injection into the vein” and the act of poetry reading a “leap into a dark abyss”. It is interesting that Jossi chose to direct a show based on Avidan’s provocative poems and refused to direct plays offered by the management team that seemed to him too mediocre. Though he has later been described as a “cautious” director, here, at the very beginning of his career, a “leap into a dark abyss” seemed to Jossi less dangerous than to toil away on a play that did not ignite his imagination.

So, this decision to tackle the text of a poet who was revolutionising modern Hebrew – coining new words, merging morphemes, and extending the meaning of words – by someone who had learned Hebrew only a few years earlier indeed took an almost insane sort of courage.

Jossi, who seemed to be the complete antithesis to Avidan, chose to express himself through the words of an unpleasantly arrogant and pompous substance addict. Avidan's poetry is taught in high schools even though he is known to this day as the anarchist and nonconformist of Hebrew poetry.

In the huge black box that was created in the Habima basement, a massive tangle of thick rigging ropes filled the entire space. The ropes were stretched in crisscrossing diagonal lines: between walls and floor, walls and ceiling, floor and ceiling. In this colossal dark tangle of hanging strings that served as the actors' playground, in rough garments that barely covered their bodies, the players performed for the spectators who were seated on four sides and watching from close proximity. Large iron springs fixed the ends of each rope to the wall. This enabled the actors to move freely and safely, despite the impression of impending danger the whole set design evoked. Thanks to his training in lighting, Jossi and the light designer Michael Liberman together succeeded in creating a dynamic and enchanted effect with lights. He guided the actors in their delivery of the poetic texts by patiently training them with his new acting methods that were lightyears away from what they had been used to. He created the choreography through endless improvisations, using music that was composed specially for the show. The result was an unprecedented and utterly original show considered ahead of its time.

George Tabori's *Goldberg Variations* in 1992

It was around the year 1992 that Jossi agreed to direct a full-scale play in Israel. He tended to refuse the numerous invitations he got, but somehow the right moment arrived and he suggested directing George Tabori's *Goldberg Variations* at Tel Aviv's municipal theatre, the Cameri Theatre. With his special talent for choosing the right dramatic text, this choice seemed to be ideal for the time and the place. Jossi refused to direct classical plays in Tel Aviv; he preferred material that was relevant but not too closely related to current affairs, that touched on but did not recreate reality as such. Tabori's play, which had premiered in Vienna's Akademietheater only a year before, was a challenging choice warmly supported by the Cameri's dramaturg, Gad Kaynar, who was Jossi's friend and who had also translated the play.

Jossi decided that the play would be performed not in the Cameri but in the theatre hall of the ZOA House (the Zionist Organization of America), a venue that was steeped in odd and contradictory connotations. This was an interesting choice, for although the ZOA House hosted excellent groups and productions like those of the famous Gesher company, who started their Israeli career there, the outdated design of the place seemed so unappealing, with no charm, festivity or style. It also conveyed a sense of provinciality with many amateur cultural events and meetings taking place. The passage from the depressing foyer to the auditorium with the simple modern stage led to a sense of confused relief. The stage looked functional, with its nice wooden floor, counter-weight system of ropes at one end of the stage, and a huge door on the back wall: grand proportions for a medium-sized, shallow stage.

So, it was on this stage that Tabori's old and neglected theatre in the imaginary Jerusalem was created. During the show the stage was to be slowly covered with sand entering from the outside through slits in the doors, while later when the large door opened it revealed an apocalyptic landscape of sand almost burying the theatre after a Judean desert sandstorm. Tabori's director – as the figure of God – descended from a helicopter atop of the stage tower, while a group of motorcyclists in black, who had met the audience outside the venue just before the show, entered from the auditorium. At the time, these images, especially in the context of ZOA, struck the spectators as weird. However, the sounds of the helicopter, and the types of people portrayed on stage, were highly familiar and real. It seemed the work depicted the director as a helpless if not ridiculous god; the alternating references to the Old and the New Testaments appeared to offer reflections on European culture and the local cultures; and the Jewish Holocaust survivor as an assistant director evoked both personal and theological connotations.

Jossi created a curious kind of mirror, the effects of which were sometimes eerie, sometimes pleasant – a maze of reflections in which the director and the spectators could see themselves at every moment from different, sometimes quite frightening and perplexing angles. Choosing this play was also smart due to the feasibility of its execution. Besides the chance to work with the finest actors in an ideal cast, all the other elements could easily be produced without requiring a perfect finish. So rather than striving for a

polished performance, Jossi preferred not to waste his time and energy on financial and technical struggles, and made do with the physical requirements that the theatre could actually meet. Yet, in the end he faced a problem: having directed a venue-specific performance, the management demanded that it become a touring show. But ultimately, the show could not be produced at all, due to a change in the Cameri Theatre management. Unfortunately, already in the early 1990s, the arts in Israel were facing a tough reality in which financial gains had become paramount. After this experience, Jossi never returned to direct in Tel Aviv again.

As my Tel Aviv journey down memory lane comes to its end, and my enjoyable attempts to validate facts while browsing in old documents and recalling conversations has come to an end as well, I dare as Jossi's old friend and his "Israeli designer" to offer a last thought: people often describe Jossi Wieler as a perfect gentleman with an immense love and deep reverence for others, and with an insatiable curiosity for human nature. Yet the path I have traced from *Matzavim* to the present has brought forth not only his ironic stance as a critical observer of humankind, but also his alter ego, that leaped into the dark abyss with David Avidan, and reappeared in the chaotic world of Tabori, as well as in intuitive, less-rational moments of his later works.

It appears that, thanks to his love of human beings and his great passion for making theatre, Jossi Wieler can help us glimpse safely into the dark abyss.

**Werkverzeichnis
Théâtregraphie
Teatrografia
List of Works**

311-330



Sachiko Hara als Philipp in Toshio Hosokawas *Erdbeben. Träume*,
Staatsoper Stuttgart, Juli 2018

Werkverzeichnis
Théâtregraphie
Teatrografia
List of Works

Im vorliegenden Werkverzeichnis sind ausschließlich Uraufführungen und Premieren von Neuproduktionen, jedoch keine Wiederaufnahmen, Übernahmen oder Gastspiele aufgeführt.

1979

Matzavim (Situations)

Poetry-Play

Zusammenstellung: David Avidan

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Miriam Guretzki

Musik: Avener Kenner

Licht: Michael Liebermann

Mit: Rachel Dayan, Raffi Tabor, Yossi Yablonka

Uraufführung: 9. Juni 1979, Habima National Theatre, Tel Aviv

1982

Die kahle Sängerin

Von Eugène Ionesco

Deutsch von Serge Stauffer

Regie: Jossi Wieler

Regiemitarbeit: Rüdiger Brans

Bühne und Kostüme: Günter Walbeck

Mit: Werner Schnitzer (Mr. Smith), Hildburg

Schmidt (Mrs. Smith), Jan Eberwein

(Mr. Martin), Andrea Witt (Mrs. Martin),

Christine Dorner (Mary), Hans-Günther Müller
(Feuerwehrhauptmann)

Premiere: 25. Februar 1982, Düsseldorfer

Schauspielhaus, Kleines Haus

1983

Der Kuss der Spinnenfrau

Von Manuel Puig

Deutsch von Anneliese Botond

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Birgit Günther

Dramaturgie: Wilfried Schulz

Regieassistentz: Elfie Karasek

Mit: Ad Fernhout (Molina), Axel Olsson

(Valentin), Georg Weber (Stimme)

Deutsche Erstaufführung: 14. März 1983,

Theater der Stadt Heidelberg

Die Rassen

Von Ferdinand Bruckner (1933)

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Dramaturgie: Wilfried Schulz

Bühnenmusik: Wilfried Weber

Regieassistentz: Fereidoun Etehad

Mit: Roland S. Blezinger (Karlanner), Barbara

Frey (Helene), Wolf-Dieter Kabler (Tessow),

Wladyslaw Bobrowski (Siegelmann), Ulrich

Tukur (Rosloh), Gustaf Gromer (Geheimrat Max)

Premiere: 23. November 1983, Theater der
Stadt Heidelberg

1984

Endspiel

Von Samuel Beckett

Deutsch von Elmar Tophoven

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Peter Bohl

Regieassistentz: Karin Lehmann / Petra Rippler

Mit: Gerhard Winter (Hamm), Eike

Gallwitz (Clov), Karl-Heinz Tauss (Nagg),

Jana Hlinakova (Nell)

Premiere: 25. April 1984, Theater der Stadt
Heidelberg, Studio

Was ihr wollt

Von William Shakespeare

Deutsch von August Wilhelm Schlegel

Bühnenfassung: Wilfried Schulz / Jossi Wieler

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Musik: Johannes Fritsch

Dramaturgie: Wilfried Schulz

Körpertraining: Heinz Gubler

Regieassistentz: Rüdiger Meyke

Mit: Klaus Hemmerle (Orsino), Martin Schurr

(Sebastian), Gustav Gromer (Antonio), Claus

Berlinghof (Ein Schiffshauptmann / Ein Pries-

ter), Roland S. Blezinger (Sir Toby Rülps),

Herbert Fritsch (Sir Andrew Bleichenwang),

Gerhard Winter (Mavolio), Mathias Lange

(Signor Fabio), Wolf-Dieter Kabler (Ein Narr),

Irene Kugler (Olivia), Ingrid Fink (Viola),

Barbara Frey (Maria), Luitpold Müller / Erwin Schild (Wachen auf der Insel Illyrien), Henry Bailey / Harald Beutestahl / Wladyslaw Bobrowski / Ekkehardt Döring / Robert Earl Wilson (Edelleute am Hofe Orsinos), Biber Gullatz (Ein Musiker)
Premiere: 6. Mai 1984, Theater der Stadt Heidelberg

1985

Unsere Republik

40 Jahre (bundes-)deutsche Nachkriegsgeschichte Revue passiert
Von Uwe Jens Jensen und Hansgeorg Koch
Bühnenfassung: Wilfried Schulz / Wilfried Weber / Jossi Wieler / Ensemble
Regie: Jossi Wieler
Musikalische Leitung und Arrangements: Wilfried Weber
Choreografie: Buenaventura Braunstein
Bühne: Haitger M. Böken
Kostüme: Anna Viebrock
Dramaturgie: Wilfried Schulz
Regieassistent: Fereidoun Ettehad
Schauspielensemble: Verena von Behr, Ulrike Bliefert, Barbara Klein, Irene Kugler, Christina Scholz, Roland Blezinger, Fereidoun Ettehad, Andreas Frentzel-Beyme, Eike Gallwitz, Gustav Gromer, Klaus Hemmerle, Seth Hollinderbäumer, Wolf-Dieter Kabler, Mathias Lange, Karl Schmid-Werter, Karl-Heinz Tauss, Gerhard Winter
Tanz-Ensemble: Kate Antrobus, Susan Barnett, Gabirele Barth, Yvonne Erni, Regine Fritschi, Gabriela Weilbach, Carol-Ann Woodhead, Henry M. Bailey, Harald Beutestahl, Wladyslaw Bobrowski, Sérgio Bothelo, Leão de Carvalho, Ekkehardt Döring, Roberto Augustin Giovanetti, Malcom Green, Hartmut Stock, Robert Earl Wilson
Musiker: Biber Gullatz, Volker Hahn, Jan Kurbjuweit, Wilfried Weber
Premiere: 24. März 1985, Theater der Stadt Heidelberg

Amphitryon

Ein Lustspiel nach Molière
Von Heinrich von Kleist
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Michael Pehlke
Regieassistent: Annette Krien
Mit: Robert Hunger-Bühler (Amphitryon), Michael Prella (Sosias), Günter Lampe

(Jupiter), Wolf Aniol (Merkur), Tanja von Oertzen (Alkmene), Margrit Rogall (Charis), Dietrich Schwarz (Argatiphontidas), Hermann-Josef Winkelhorst (Photidas)
Premiere: 28. September 1985, Bühnen der Stadt Bonn

1986

Katastrophe

Von Samuel Beckett
Deutsch von Elmar Tophoven
Regie: Jossi Wieler
Ausstattung: Renato Uz / Anna Viebrock
Licht: Uwe Belzner
Regieassistent: Titus Selge
Mit: Gert Voss (R Regisseur), Yvonne Devrient (A seine Assistentin), Herbert Fritsch (P Protagonist), Dietz-Werner Steck (L Luc, Beleuchter)
Premiere: 2. März 1986, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus

Woyzeck

Von Georg Büchner
Bühnenfassung: Jossi Wieler / Hans-Thies Lehmann
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Hans-Thies Lehmann / Renate Klett
Licht: Uwe Belzner
Regieassistent: Fereidoun Ettehad, Wenka v. Mikulicz-Radecki
Mit: Stephan Bissmeier (Woyzeck), Werner Buhl (Gaukler / Handwerksbursche), Herbert Fritsch (Andres), Thomas Goritzki (Tambourmajor), Biber Gullatz (Mann mit Saxophon), Anke Hartwig (Ausruferin), Jan Kurbjuweit (Stadtsoldat / Handwerksbursche / Student, Trommler), Peter Kurz (Christian), Geno Lechner (Käthe), Peter Lohmeyer (Unteroffizier / Handwerksbursche), Susanne Lothar (Marie), Michael Mendl (Hauptmann), Uta Motz (Margreth), Bernhard von Oettingen (Stadtsoldat / Handwerksbursche / Student, Cellist), Günter Otte (Fanfarenbläser / Akkordeonist), Michael Rastl (Karl), Waldemar Schütz (Händler), Dietz-Werner Steck (Barbier / Wirt), Maria Wiecke (Grossmutter), Gerhard Winter (Doktor), Suzanne Ziellenbach (Frau), Barbara Sperlich (Akrobatin), Markus Sperlich (Akrobat)
Premiere: 28. Juni 1986, Staatstheater Stuttgart, Kleines Haus

1987

Don Juan

Von Molière
Regie: Jossi Wieler
Ausstattung: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Michael Pehlke
Regieassistentz: Annette Krien
Mit: Robert Hunger-Bühler (Don Juan), Michael Prella (Sganarelle), Wolf Aniol (Der Mann), Alberta Schatz (Die Frau)
Premiere: 22. Januar 1987, Schauspiel Bonn, Kammerspiele Bad Godesberg

Kambek

Dramatische Dichtung
Von Michael Zochow
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Dramaturgie: Wilfried Schulz
Musik: Biber Gullatz
Regiemitarbeit: Fereidoun Ettehad
Beratung Tanz: Samara el Said
Mit: Michael Maassen (Kambek), Regine Vergeen (Frau Goebbels), Waldemar Schütz (Dr. Mengele), Roland Kabelitz (Abu Bakhar), Udo Thies (Achmed), Geno Lechner (Helwa), Wolfram Bölzle (Youssif), Barbara Grimm (Hermine), Yvonne Devrient (Paulette), April Hailer (Afra)
Uraufführung: 12. September 1987, Staatstheater Stuttgart, Kammertheater

1988

L'illusion comique

Von Pierre Corneille
Deutsch von Heinz Schwarzinger
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Michael Pehlke
Wissenschaftliche Beratung: Hans-Thies Lehmann
Regieassistentz: Annette Krien / Petra Bezdiak
Mit: Wolf Aniol (Alcandre), Manfred Schindler (Pridamant), Stefan Rabow (Dorante), Georg Weber (Clindor), Hans Schenker (Matamore), Konstanze Breitebner (Isabelle), Alberta Schatz (Lyse), Walter Hess (Géronte), Stefan Rabow (Bursche), Margrit Rogall (Rosalinde), Johannes Seilern (Kerkermeister, Eraste)
Deutsche Erstaufführung: 28. Februar 1988, Schauspiel Bonn, Kammerspieler Bad Godesberg

They Shoot Horses, Don't They

Von Andres Müry nach dem Roman von Horace McCoy
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Susanne Hinkelbein
Tanz und Training: Puck Oosthoek
Dramaturgie: Wilfried Schulz
Licht: Markus Küry
Regieassistentz: Titus Selge
Mit: Guido Bachmann (Rocky), Wolfgang Hepp (Turkey), Monika Koch (Mrs. Layden), Jupp Saile (Dr. Elliott), Stella Avni (Alte Mary), Curt Hemmann (Alter Vee), Deborah Epstein (Gloria), Giulio Ricciarelli (Robert), Gundi Ellert (Clarisse), Jörg Schröder (Joe), Barbara Lotzmann (Shirley), Jürgen Stössinger (Larry), Verena von Behr (Ruby), Gottfried Breitfuss (James), Marion Reuter (Bess), Yves Raeber (Mack), Barbara Falter (Manski-Girl), Henning Köhler (Freddy), Patrizia Schwöbel (Junge Mary), François Meienberg (Junger Vee), Longo (Marathonboy)
Premiere: 27. September 1988, Theater Basel, Foyer Grosse Bühne

1989

Der zerbrochene Krug

Von Heinrich von Kleist
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Michael Pehlke
Regiemitarbeit: Ina-Kathrin Korff
Mit: Wolf Aniol (Walter), Michael Prella (Adam), Walter Hess (Licht), Sieglinde Geiger (Frau Marthe Rull), Alberta Schatz (Eve), Günter Spörrle (Veit Tümpel), Peter Wolf (Ruprecht), Angelika Zielcke (Frau Brigitte), Karl-Heinz Kalisch (Bedienter), Sue Schulze (Liese), Ina-Kathrin Korff (Grete), Herbert Kluschke (Büttel)
Premiere: 28. April 1989, Schauspiel Bonn, Kammerspiele Bad Godesberg

Ivanov

Von Anton Tschechow
Deutsch von Peter Urban
Regie: Jossi Wieler
Regieassistentz: Michael Talke / Beate Guhl
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Wilfried Schulz
Mit: Michael Wittenborn (Nikolaj Alekseevič Ivanov), Desirée Meiser (Anna Petrovna, seine

Frau), Adolph Spalinger (Matvej Semënovič Sabelskij), Urs Bihler (Pavel Kirillyč Lebedev), Hilde Ziegler (Zinaida Savišna), Inka Friedrich (Saša), Peter Jecklin (Evgenij Konstantinovič Lvov), Barbara Falter (Marfa Egorovna Babakina), Jürgen Stössinger (Dmitrij Nikitič Kosych), Gottfried Breitfuss (Michail Michajlovič Borkin), Judith Melles (Awdotia Nazarovna), Henning Köhler (Egoruška), Friedrich Kutschera (Gavrila, Lakai Lebedevs), Wilfried Hauri (Pëtr, Lakai Ivanovs), François Meienberg (Dudkin), Marcel Nussbaum (2. Gast), Patrick Tschan (3. Gast), Antonia Schmidlin / Patricia Schwöbel / Manuela Trapp (drei junge Mädchen)
Premiere: 22. September 1989, Theater Basel, Komödie

1990

Ein Sommernachtstraum

Von William Shakespeare
Deutsch von August Wilhelm von Schlegel
Bühnenfassung: Wilfried Schulz / Jossi Wieler
Übertragung der Dialektscenen: Philipp Engelman
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Wilfried Schulz
Licht: Ernst Kopf
Regieassistentz: Franz Kasperski
Mit: Stefan Bissmeier (Theseus / Oberon), Miriam Goldschmidt (Hippolyta / Titania), Siggie Schwientek (Philostrat / Puck), Nicolas Rosat (Lysander), René Schnoz (Demetrius), Inka Friedrich (Hermia), Michaela Steiger (Helena), Jürgen Stössinger (Egeus), Peter Jecklin (Squenz), Urs Bihler (Zettel), François Meienberg (Flaut), Monika Koch (Schlucker), Marcus Mislin (Schnauz), Hans Jürg Müller (Schnock)
Premiere: 24. Februar 1990, Theater Basel, Grosse Bühne

Turandot

Ein chinesisches tragikomisches Märchen
Von Carlo Gozzi
Deutsch von A. C. Werthes
Bühnenfassung: Matthias Lilienthal / Jossi Wieler
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Wolfgang Heininger
Dramaturgie: Matthias Lilienthal
Regieassistentz: Christine Schmalor
Mit: Desirée Meiser (Turandot), Michael

Wittenborn (Altoum), Michaela Steiger (Adelma), Inka Friedrich (Zelima), Judith Melles (Schirina), Wolfgang Hepp (Barach), Carsten Klemm (Calaf), Jürgen Stössinger (Timur), Pierre Byland (Pantalone / Kopfloser), Marcus Mislin (Tartaglia), René Schnoz (Brighella), Nicolas Rosat (Truffaldino), Jules Hägi / Klaus Jester / Rolf Wieser (Chinesische Doktoren), Wolfgang Heiniger (Schlaginstrumente)
Premiere: 11. Oktober 1990, Theater Basel

Herr Puntila und sein Knecht Matti

Von Bertolt Brecht
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Musik: Paul Dessau / Biber Gullatz
Dramaturgie: Michael Pehlke
Regieassistentz: Ina-Kathrin Korff / Karin Henkel
Mit: Hans Falár (Puntila), Alberta Schatz (Eva), Klaus Bauer (Matti), Thomas Biehl (Der Ober / Ein Arbeiter), Jeffrey Zach (Der Viehdoktor / Der Kümmerliche), Manfred Schindler (Der Richter), Wolf Aniol (Der Attaché, Ein dicker Mann), Margit Rogall (Die Schmuggler-Emma), Kerstin Becker (Das Apothekerfräulein), Barbara Crobath (Das Kuhmädchen), Sieglinde Geiger (Die Telefonistin), Peter Schenkenberg (Der Rothaarige), Karl Fischer (Der rote Surkkala), Olga Strub (Laina, die Köchin), Imke Büchel (Fina, das Stubenmädchen), Alfons Lipp (Der Probst), Angelika Zielcke (Die Pröbstin)
Premiere: 15. Dezember 1990, Schauspiel Bonn, Kammerspiele Bad Godesberg

1991

Nathan der Weise

Von Gotthold Ephraim Lessing
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Dramaturgie: Wilfried Schulz
Regieassistentz: Barbara Meerkötter
Mit: André Jung (Sultan Saladin), Barbara Falter (Sittah), Norbert Schwientek (Nathan), Annelore Sarbach (Recha), Nikola Weisse (Daja), Martin Horn (Ein junger Tempelherr), Martin Schneider (Derwisch), Michael Maassen (Patriarch von Jerusalem), Jürgen Stössinger (Klosterbruder)
Premiere: 17. Mai 1991, Theater Basel, Komödie

Don Karlos, Infant von Spanien

Von Friedrich Schiller

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Musik: Susanne Hinkelbein

Licht: Hermann Münzer

Dramaturgie: Matthias Lilienthal

Regieassistentz: Barbara Meerkötter /
André Becker

Mit: Hans Teuscher (Philipp der Zweite),
Marie-Lou Sellem (Elisabeth von Valois),
Martin Schneider (Don Karlos), Judith Melles
(Herzogin von Olivarez), Marion Reuter
(Marquisin von Mondekar), Michaela Steiger
(Prinzessin Eboli), Josef Ostendorf (Marquis
von Posa), Peter Jecklin (Herzog von Alba),
Marcus Mislin (Graf von Lerma), Roland Paulus
(Domingo), Adolph Spalinger (Der Gross-
inquisitor), Matthias Fankhauser (Ein Page),
Fabia Schwab / Christine Bürgler (Infantin
Klara-Eugenia)
Premiere: 28. September 1991, Theater Basel,
Grosse Bühne

1992

Schilten

Schulbericht zuhanden der Inspektorenkonferenz

Nach einem Roman von Hermann Burger

Dramatisiert von Hansjörg Schertenleib

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Musik und Toncollage: Andreas Bosshard

Dramaturgie: Hansjörg Schertenleib /
Wilfried Schulz

Regieassistentz: André Becker

Mit: Peter Jecklin (Schildknecht), Urs Bihler
(Wiederkehr / Friedli) und Schüler*innen der
4. Klasse des Frauenmattschulhauses Liestal
Uraufführung: 28. Februar 1992, Theater Basel
(Amphitheater im Kannenfeldpark)

Der Kaufmann von Venedig

Von William Shakespeare

Deutsch von Wilhelm von Schlegel

Bühnenfassung: Juliane Votteler / Jossi Wieler

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Musik: Biber Gullatz

Dramaturgie: Juliane Votteler

Regieassistentz: Tina Tripp

Mit: Michael Maassen (Der Doge von Venedig /
Der alte Gobbo), Bernhard Schütz (Der
Prinz von Marokko / Der Prinz von Aragon /
Bassanio), André Jung (Antonio), Peter Jecklin
(Gratiano), Peter Wolf (Solanio), Jürgen

Stössinger (Salerio), Alexander Tschernek
(Lorenzo), Norbert Schwientek (Shylock, ein
Jude), Zbigniew Bryczkowski (Tubal), Nicolas
Rosat (Lanzelot Gobbo), Annelore Sarbach
(Portia), Imke Büchel (Nerissa), Marie-Lou
Sellem (Jessica), Judith Melles (Paulina)
Musiker: Wolfgang Heiniger, Olaf Tzschoppe
Premiere: 12. September 1992, Theater Basel

Peer Gynt

Von Henrik Ibsen

Deutsch von Christian Morgenstern

Bühnenfassung: Wilfried Schulz / Jossi Wieler

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: Hermann Münzer

Musik: Biber Gullatz

Dramaturgie: Wilfried Schulz

Regieassistentz: Barbara Meerkötter /
Luzius Rohner

Mit: Josef Ostendorf (Peer Gynt), Wolf Aniol,
Urs Bihler, Imke Büchel, Monika Koch, Henning
Köhler, Barbara Lotzmann, Hans Jürg Müller,
Raphael Reber, Siggie Schwienthek, Marie-Lou
Sellem, Lore Stefanek, Michaela Steiger,
Michael Wittenborn, Peter Wolf
Premiere: 12. Dezember 1992, Theater Basel,
Grosse Bühne

1993

Bruchstück II

Ein Beckett-Projekt des Theater Basel

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Anna Viebrock

Kostüme: Monika Vogt

Regieassistentz / Inspizienz: André Becker

Mit: Michael Maassen, Jürgen Stössinger,
Michael Wittenborn

Premiere: 4. April 1993, Theater Basel (im
Personalrestaurant des Theater Basel und im
Haus Theaterstrasse 20)

Wolken.Heim.

Von Elfriede Jelinek

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Dramaturgie: Tilman Raabke

Regieassistentz: André Becker

Mit: Marion Breckwoldt, Marlen Diekhoff, Gundi
Ellert, Ulrike Grote, Ilse Ritter, Anne Weber

Premiere: 23. Oktober 1993, Deutsches
Schauspielhaus Hamburg, Malersaal

Herr Paul

Von Tankred Dorst
 Mitarbeit: Ursula Ehler
 Regie: Jossi Wieler
 Bühne: Anna Viebrock
 Kostüme: Anja Rabes
 Dramaturgie: Tilman Raabke
 Licht: Rebekka Dahnke
 Regieassistent: André Becker
 Mit: Peter Roggisch (Herr Paul), Marlen Diekhoff (Luise, seine Schwester), Michael Wittenborn (Helm), Catrin Striebeck (Lilo), Burghart Klaussner (Schwarzbeck), Ulrike Grote (Anita)
 Uraufführung: 16. Februar 1994, Deutsches Schauspielhaus Hamburg

La Clemenza di Tito

Dramma serio per musica in due atti
 Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
 Libretto von Pietro Metastasio in einer Bearbeitung von Caterino Mazzola
 Musikalische Leitung: Philippe Auguin
 Regie: Jossi Wieler
 Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
 Dramaturgie: Sergio Morabito
 Chorleitung: Ulrich Eistert
 Regieassistent: Frank Hilbrich
 Mit: Keith Lewis (Tito Vespasiano), Catherine Naglestad (Vitellia), Sonja Zlatkova (Servilia), Ning Liang (Sesto), Carmen Mammoser (Annio), Roland Bracht (Publio)
 Staatsoperchor Stuttgart
 Staatsorchester Stuttgart
 Premiere: 16. April 1994, Staatsoper Stuttgart

Josephs Töchter

Von Gundi Ellert
 Regie: Jossi Wieler
 Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
 Musik: Wolfgang Siuda
 Dramaturgie: Tilman Raabke
 Regieassistent: André Becker
 Mit: Josef Bierbichler (Joseph), Marlen Diekhoff (Rita), Elke Lang (Hanna), Marion Breckwoldt (Christa), Angela Schmid (Magda), Annelore Sarbach (Judith), Özlem Soydan (Susanna), Jürgen Stössinger (Ein Angestellter), Piotr Budnik / Hauke Lefherz (Ein Junge)
 Premiere (Uraufführung): 16. Oktober 1994, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Malersaal

Das Sparschwein

Von Eugène Labiche
 Übersetzung und Bearbeitung von Botho Strauss
 Regie: Jossi Wieler
 Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
 Komposition und musikalische Leitung: Wolfgang Siuda
 Dramaturgie: Tilman Raabke
 Licht: Rebekka Dahnke
 Regieassistent: André Becker
 Mit: Michael Altmann (Champbourcy), Barbara Nüsse (Léonida), Anne Weber (Blanche), Urs Hefti (Colladan), Wolf Aniol (Cordenbois), Edmund Telgenkämper (Félix Renaudier), Willem Menne (Baucantin), David C. Bunnars (Silvain), Peter Jecklin (Benjamin), Martin Pawlowsky (Polizist), Wolfgang Pregler (Béchet), Matthias Fuchs (Cocarel), Jürgen Stössinger (Joseph), Jörg Schröder (Tricoche), Marion Breckwoldt (Chalamel)
 Premiere: 8. Juni 1995, Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Der Minsker Prozess

Eine szenische Installation von Hannes Heer
 Künstlerische Leitung: Jossi Wieler / Hannes Heer
 Bühne: Anna Viebrock
 Kostüme: Rainer H. Gawenda
 Musikalische Leitung: Wolfgang Siuda
 Dramaturgie: Judith Gerstenberg
 Assistenz: André Becker / Stefanie Wahl
 Mit: Ilse Bally, Monika Bleibtreu, Marlen Diekhoff, Bettina Engelhardt, Heide Grübl, Elke Lang, Barbara Nüsse, Ilse Ritter, Annelore Sarbach, Özlem Soydan, Catrin Striebeck, Anne Weber, Michael Altmann, Wolf Aniol, Stephan Bissmeier, Markus Boysen, David C. Bunnars, Matthias Fuchs, Bernd Grawert, Martin Horn, Willem Menne, Josef Ostendorf, Martin Pawlowsky, Wolfgang Pregler, Sigg Schwientek, Edmund Telgenkämper, Jacques Ulrich, Michael Wittenborn
 Als Gäste vom Thalia Theater: Katharina Matz, Elisabeth Schwarz, Fritz Lichtenhahn, Heinz G. Lück
 Premiere: 6. Mai 1995, Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Das Wintermärchen

Von William Shakespeare
 Deutsch von Peter Handke
 Regie: Jossi Wieler
 Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Musik: Wolfgang Siuda
Dramaturgie: Tilman Raabke
Licht: Dierk Breimeier
Regieassistentz: André Becker
Mit: André Jung (Leontes), Almut Zilcher (Hermione), Özlem Soydan (Mamilus und Perdita), Peter Roggisch (Camillo), Wolf Aniol (Antigonus), Jürgen Stössinger (Cleomenes), Paul Wolff-Plottegg (Dion), Marion Breckwoldt (Paulina), Edmund Telgenkämper (Ein Diener / Florizel), Bernd Grawert (Polixenes), Peter Brombacher (Ein alter Schäfer), Thomas Büchel (Clown), Wolfgang Pregler (Autolykus), Stefanie Kock (Mopsa), Patrizia Schwöbel (Dorcas), Sung Wan Hong (Ein Bär)
Premiere: 22. Dezember 1995, Deutsches Schauspielhaus Hamburg

1996

L'Italiana in Algeri

Dramma giocoso per musica in due atti
Musik von Gioacchino Rossini
Libretto von Angelo Anelli
Musikalische Leitung: Gabriele Ferro
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Dramaturgie: Sergio Morabito
Chorleitung: Michael Alber
Regieassistentz: Josef Haug / Roland Spohr
Mit: Roland Bracht (Mustafà), Gabriela Herrera (Elvira), Etsuko Kanoh (Zulma), Gustavo Gibert (Haly), Kenneth Tarver (Lindoro), Helene Schneiderman (Isabella), Mark Munkittrick (Taddeo)
Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 2. März 1996, Staatsoper Stuttgart

Kaspar

Von Peter Handke
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Penelope Wehrli
Dramaturgie: Hajo Kurzenberger
Licht: Rudolf Heckerodt
Regieassistentz: Bernhard Mikeska / André Becker
Mit: Marlen Diekhoff, André Jung, Burghart Klaussner, Werner Rehm, Sabine Wegner
Premiere: 13. Oktober 1996, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Malersaal

Die Vorgezeichneten

Ein Treffen.
Nach Max Frisch
Textfassung: Judith Gerstenberg

Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Franziska Rast
Musik: Biber Gullatz
Dramaturgie: Judith Gerstenberg
Regieassistentz: Gian Manuel Rau
Mit: Urs Bihler, Julika Jenkins, Isabelle Menke, Hanspeter Müller, Michael Neuenschwander, Gilles Tschudi, Susanne-Marie Wrage
Premiere: 20. Dezember 1996, Theater am Neumarkt, Zürich

1997

Herr Paul

Von Tankred Dorst
Japanisch von Prof. Tatsuji Iwabuchi
Regie: Jossi Wieler
Bühne: Michio Maruta
Licht: Kikuo Tanaka
Kostüme: Sonoko Watanabe
Ton: Kenji Tomita
Regieassistentz: Satoru Yamashita
Simultanübersetzung: Keiko Kodaka
Mit: Hitoshi Takagi (Herr Paul), Reiko Niimura (Luise), Akihiko Ishizumi (Helm), Mayumi Ichtani (Lilo), Satoshi Sasaki (Schwarzbeck), Kiyomi Tanigawa (Anita)
Premiere: 14. März 1997, Theater X (Cai), Theaterensemble EN, in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut Tokio

Camping 2000

Ein deutsch-französisches Projekt von Géraud Didier, Tilman Raabke und Jossi Wieler
Regie: Jossi Wieler
Bühne: Anna Viebrock
Kostüme: Anja Rabes
Musik: Norbert Abouardham
Dramaturgie: Géraud Didier, Tilman Raabke
Licht: Dierk Breimeier
Regieassistentz: André Becker
Mit: Norbert Abouardham, Jean-Claude Bolle-Reddat, Marlen Diekhoff, André Jung, Sylvie Milhaud, Jean-François Perrier, Wolfgang Pregler, Agathe Rouillier, Michaela Steiger
Eine Koproduktion des Théâtre National de Strasbourg und des Deutschen Schauspielhauses Hamburg.
Premiere in Strasbourg (Uraufführung): 7. Oktober 1997, Théâtre National de Strasbourg, Salle Hubert Gignoux
Premiere in Hamburg: 6. November 1997, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Malersaal

1998

Die Entführung aus dem Serail

Singspiel in drei Aufzügen

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Johann Gottlieb Stephanie

Musikalische Leitung: Julia Jones

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Hugo Gretler

Kostüme: Heide Kastler

Dramaturgie: Albrecht Puhlmann

Chorleitung: Henryk Polus

Regieassistent: Markus Bothe

Mit: André Jung / Tilo Nest (Selim / Bassa),

Brigitte Hahn (Konstanze), Melanie Walz

(Blonde), Mathias Zachariassen (Belmonte),

Christoph Genz (Pedrillo), Jens Larsen (Osmin)

Chor des Theater Basel

Symphonieorchester Basel

Premiere: 14. Februar 1998, Oper Basel,

Grosse Bühne

er nicht als er

(zu, mit Robert Walser)

Von Elfriede Jelinek

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Anna Viebrock

Kostüme: Anja Rabes

Musik: Wolfgang Siuda

Dramaturgie: Tilman Raabke

Licht: Dierk Breimeier

Regieassistent: Jasper Brandis

Mit: André Jung (Er [nicht als er]), Marlen

Diekhoff, Ilse Ritter, Lore Stefanek (Sie

[selbdritt]), Hans-Ulrich Bartels, Günter Hilmer

Eine Koproduktion der Salzburger Festspiele

und des Deutschen Schauspielhauses Hamburg

Premiere Salzburg (Uraufführung): 1. August

1998, Salzburger Festspiele, Elisabethenbühne

Premiere Hamburg: 2. Oktober 1998, Deut-

sches Schauspielhaus Hamburg, Malersaal

Alcina

Dramma per musica in tre atti

Musik von Georg Friedrich Händel

Anonymes Libretto von einem unbekanntem

Bearbeiter nach Motiven aus Ludovico Ariostos

Orlando Furioso

Musikalische Leitung: Alan Hacker

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Regieassistent: Mira Ebert

Mit: Catherine Naglestad (Alcina), Alice Coote

(Ruggiero), Catriona Smith (Morgana), Helene

Schneiderman (Bradamante), Rolf Romei

(Oronte), Michael Ebbecke (Melisso), Claudia

Mahnke (Oberto), Heinz Gerger (Astolfo)

Staatsorchester Stuttgart

Premiere: 16. Mai 1998, Staatsoper Stuttgart

1999

Abendlandleben oder Apollinaires Gedächtnis

Spiele aus NEU GLÜCK

Von Gisela von Wysocki

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Franziska Rast

Kostüme: Anja Rabes

Musik: Wolfgang Siuda

Video: Lisa Böffgen

Dramaturgie: Judith Gerstenberg

Regieassistent: Philine Velhagen

Mit: Sebastian Blomberg, Iris Erdmann, Isabelle

Menke, Michael Neuenschwander, Stefan

Saborowski, Betina Stucky, Anne Weber

Uraufführung: 5. Januar 1999, Theater Basel,

Foyer Grosse Bühne

L'incoronazione di Poppea

Opera musicale

Musik von Claudio Monteverdi

Libretto von Giovanni Francesco Busenello

Musikalische Leitung: Nicholas Kok

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio

Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Regieassistent: Sylvia Kurz / Birgit Kadatz

Mit: Helga Rós Indridadóttir (Fortuna / Garde-

robenfräulein), Se Young O (Tugend / Drusilla),

Gabriela Herrera (Amor / Page), Keith Lewis

(Nerone), Helene Schneiderman (Ottavia),

Catherine Naglestad (Poppea), Motti Kastón

(Ottone), Andrea Bierbaum (Amme der Kaisere-

rin / Senecas Frau), Tichina Vaughn (Arnalta),

Roland Bracht (Seneca / Sicherheitsbeauftrag-

ter), Bernhard Schneider (Lucano / 1. Leib-

wächter), Carsten Wittmoser (Freund des

Seneca / 3. Leibwächter), Tobias Rapp

(2. Leibwächter)

Staatsorchester Stuttgart

Premiere: 15. Mai 1999, Staatsoper Stuttgart

Siegfried

Zweiter Tag aus der Tetralogie

Der Ring der Nibelungen

Musik und Libretto von Richard Wagner

Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: Dieter Billino

Regieassistentz: Birgit Kadatz / Mira Elbert
Mit: Jon Fredric West (Siegfried), Heinz Göhrig (Mime), Wolfgang Schöne (Der Wanderer), Mark Munkittrick (Alberich), Attila Jun (Fafner), Gabriela Herrera (Waldvogel), Eva Randová (Erda), Lisa Gasteen (Brünhilde)
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 14. November 1999, Staatsoper Stuttgart

2000

Merlin oder das wüste Land

Von Tankred Dorst
Mitarbeit: Ursula Ehler
Regie: Jossi Wieler
Bühne: Jens Kilian
Kostüme: Gesine Völlm
Musik: Wolfgang Siuda
Dramaturgie: Tilman Raabke
Licht: Dierk Breimeier
Regieassistentz: Monika Gintersdorfer
Mit: Michael Wittenborn (Merlin), André Jung (König Artus), Judith Engel (Königin Ginevra), Max Hopp (Sir Lancelot, Bob), Roland Renner (Sir Gawain / Sir Bernhard von Astolat), Michael Rastl (Sir Kay), Wolf Bachofner (Sir Agrawain / Folgerus), Wolf Aniol (Sir Girflet), Matthias Fuchs (Sir Lamorak / Sir Segramur / König Vortiger), Marion Breckwoldt (Lady Morgause / Fräulein von Astolat / Mutter), Catrin Striebeck (Lady Elaine / Orgelouse / Viviane, Uschi), Oda Thormeyer (Lady Jeschute / Lady Gaheris), René Dumont (Sir Mordred), Thomas Mehlhorn (Sir Beauface / Sir Ither / Sir Gareth), Matthias Bundschuh (Sir Galahad / Sir Orilius / Kind), Wolfgang Pregler (Parzifal / Papst / Sir Dodinas / Proximus)
Premiere: 31. März 2000, Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Macbeth

Oper in vier Akten (2. Fassung von 1865)
Musik von Giuseppe Verdi
Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei nach William Shakespeare
Musikalische Leitung: Julia Jones
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Anna Viebrock
Kostüme: Anja Rabes
Licht: Hermann Münzer
Chorleitung: Henryk Polus
Regieassistentz: Jens Neubert
Mit: André Jung (Duncano), Ian Vayne

(Macbeth), Martin Snell (Banco), Luana DeVol (Lady Macbeth), Ki-Chun Park (Macduff), Regina Jakobi (Lady Macduff / Dama), Paolo Vignoli (Malcolm), Pascal Schärmeli / Samuel Baumgartner (Fleazio), Gottfried Driesch (Medico), Raymond Anderhuber (Domestico / 1. Erscheinung), Jonas Annasohn / Tobias van Baarsen / David Rossel (Die Macduff-Buben / 2. und 3. Erscheinung)
Chor des Theater Basel
Symphonieorchester Basel
Premiere: 19. Mai 2000, Theater Basel, Grosse Bühne

Irre

Nach dem Roman von Rainald Goetz
Regie: Jossi Wieler
Bühne: Barbara Ehnes
Kostüme: Gesine Völlm
Musik: Waldorf music
Dramaturgie: Matthias Pees
Regieassistentz: Antje Thoms
Mit: Moritz Dürr (Chefarzt), Sibylle Brunner (Oberärztin), Matthias Neukirch (Bögl), Isabelle Menke (Ärztin), Fabian Gerhardt (Raspe), Mark Prättsch (Arzt), Klaus-Peter Haase (Pfleger), Simone Henn (Schwester)
Uraufführung: 7. Oktober 2000, Schauspiel Hannover

2001

Don Carlo

Opera in cinque atti
Musik von Giuseppe Verdi
Libretto von Joseph Méry und Camille du Locle in italienischer Übersetzung von Achille de Lauzières und Angelo Zanardini nach dem dramatischen Gedicht *Don Karlos, Infant von Spanien* von Friedrich Schiller
Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Erich Wonder
Kostüme: Anja Rabes
Chorleitung: Ulrich Eisert
Regieassistentz: Jörg Behr / Alexander Brendel
Mit: Roland Bracht (Filippo II.), Vladimir Kuzmenko (Don Carlo), Motti Kastón (Rodrigo, Marquis von Posa), Attila Jun (Der Grossinquisitor), Helmut Berger-Tuna (Ein Mönch), Caherine Naglestad (Elisabetta von Valois), Tichina Vaughn (Die Fürstin Eboli), Gabriela Herrera (Tebaldo), Pia Liebhäuser (Die Gräfin von Aremberg), Helmut Holzapfel (Graf Lerma), Catriona Smith (Stimme vom Himmel)

Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 20. Januar 2001, Staatsoper Stuttgart

Macht nichts

Eine kleine Trilogie des Todes

Von Elfriede Jelinek

Regie: Jossi Wieler

Regieassistent: Till Fiegenbaum

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Musik: Wolfgang Siuda

Licht: Ginster Eheberg

Dramaturgie: Stefanie Carp

Mit: Graham F. Valentine (Erlkönig), Sylvana

Krappatsch (Schneewittchen), Ludwig

Boettger (Jäger), André Jung (Der Wanderer)

Uraufführung: 11. April 2001, Schauspielhaus
Zürich, Schiffbau Box

Ariadne auf Naxos

Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel

Musik von Richard Strauss

Dichtung von Hugo von Hofmannsthal

Musikalische Leitung: Christoph von Dohnányi

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: David Finn

Regiearbeit: Mira Ebert

Regieassistent: Birgit Kajtna

Mit: Personen des Vorspiels: André Jung (Haus-

hofmeister), John Bröcheler (Musiklehrer),

Susan Graham (Komponist), Jon Villars (Tenor),

Michael Kirstensen (Offizier), Jeffrey Francis

(Tanzmeister), Markus Eiche (Perücken-

macher), Friedemann Röhligh (Lakai), Natalie

Dessay (Zerbinetta), Deborah Polaski (Prima-

donna), Russel Braun (Harlekin), Heinz Göhrig

(Scaramuccio), Franz-Josef Selig (Truffaldin),

Gert Henning-Jensen (Brighella), Diana Dam-

rau / Alice Coote / Martina Janková (Drei junge

Sängerinnen)

Personen der Oper: Deborah Polaski (Ariadne),

Jon Villars (Bacchus), Diana Damrau (Najade),

Alice Coote (Dryade), Martina Janková (Echo),

Natalie Dessay (Zerbinetta), Russel Braun

(Harlekin), Heinz Göhrig (Scaramuccio),

Franz-Josef Selig (Truffaldin), Gert Henning-

Jensen (Brighella)

Wiener Philharmoniker

Premiere: 18. August 2001, Salzburger

Festspiele 2001, Grosses Festspielhaus

Alkestis

Von Euripides

Deutsch von Kurt Steinmann

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Jens Kilian

Kostüme: Anja Rabes

Musik: Wolfgang Siuda

Dramaturgie: Tilman Raabke

Regieassistent: Bettina Meissner

Mit: Michael Wittenborn (Admetos), Nina

Kunzendorf (Alkestis, seine Frau), Benjamin

Mährlein (Eumelos, sein Sohn), Melanie von

Sass (Perimele, seine Tochter), Wolfgang Hinze

(Pheres, sein Vater), Hildegard Schmahl

(Periklymene, seine Mutter), Robert Dölle

(Lykurgos, sein Bruder), Franziska Walser

(Periapis, seine Schwester), Jochen Noch

(Menoitios, sein Schwager), Daphne Wagner

(Eidomene, seine Tante), Hannes Hellmann

(Herakles)

Premiere: 17. November 2001, Kammerspiele

München, Neues Haus

2002

Winter

Von Jon Fosse

Deutsch von Hinrich Schmidt-Henkel

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anja Rabes

Musik: Wolfgang Siuda

Video: Sarah Derendinger

Dramaturgie: Robert Koall

Regieassistent: Till Fiegenbaum

Mit: André Jung (Der Mann), Sylvana

Krappatsch (Die Frau)

Deutsche Erstaufführung: 23. März 2002,

Schauspielhaus Zürich

Norma

Lyrische Tragödie in zwei Akten

Musik von Vincenzo Bellini

Libretto von Felice Romani nach Alexandre

Soumets gleichnamiger Verstragödie

Musikalische Leitung: Will Humburg

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Chorleitung: Michael Alber

Mit: Johan Weigel (Pollione), Roland Bracht

(Oroveso), Catherine Naglestad (Norma),

Sonora Vaice (Adalgisa), Janet Jacques

(Clotilde), Raphael Pauss (Flavio),

Lara Flamme / Valentin Bulfinski (Kinder

Normas und Polliones)

Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 29. Juni 2002, Staatsoper Stuttgart

2003

Das Fest des Lamms

Von Leonora Carrington
Deutsch von Heribert Becker
Regie: Jossi Wieler
Bühne: Jens Kilian
Kostüme: Gesine Völlm
Licht: Max Keller
Musik: Wolfgang Siuda
Dramaturgie: Tilman Raabke
Regieassistent: Bettina Meissner
Mit: Hildegard Schmahl (Mrs Margret Carnis),
Michael Wittenborn (Philip), Anna Böger
(Theodora), Annette Paulmann (Elizabeth),
Hannes Hellmann (Jeremy), Matthias Bund-
schuh (Robert), Mira Partecke (Violet), Daphne
Wagner (Joe Green), Walter Hess (Henry, Mrs
Carnis' Lieblingshund), Katharina Schubert
(Gwendolyn Fitzpatrick), Paul Herwig
(Frederick)
Premiere: 30. April 2003, Münchner
Kammerspiele

Pelléas et Mélisande

Drame lyrique en cinq actes
Musik von Claude Debussy
Libretto von Maurice Maeterlinck
Musikalische Leitung: Shao-Chia-Lü
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /
Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Kazuko Watanabe
Licht: David Finn
Regieassistent: Elsabe Stange /
Henning Pankow
Mit: Xiaoliang Li (Arkel), Danielle Grima
(Geneviève), Oliver Zwarg (Golaud), Will
Hartmann (Pelléas), Sunhae Im (Yniold), Alla
Kravchuk (Mélisande), Daniel Henriks (Arzt),
Jutta Schröder (Bettlerin)
Staatsorchester Hannover
Premiere: 13. April 2003, Staatsoper Hannover

Moses und Aaron

Oper (in drei Akten)
Musik und Libretto von Arnold Schönberg
Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio
Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Chorleitung: Michael Alber

Chorleitung: Polnischer Rundfunkchor Krakau:
Marek Kluza
Regieassistent: Jörg Behr / Sandra Windfuhr
Mit: Wolfgang Schöne (Moses), Chris Merritt
(Aron), Irena Bepalovaite (Ein junges Mäd-
chen), Bernhard Schneider (Ein junger Mann),
Michael Ebbecke (Ein anderer Mann / Ephrai-
mit), Karl Friedrich Dürr (Ein Priester),
Tommaso Hahn (1. Ältester), Sasa Vrabac
(2. Ältester), Stefan Storck (3. Ältester), Emma
Curtis (Eine Kranke), Irena Bepalovaite / Helga
Rós Indridadóttir / Naomi Ishizu / Emma Curtis
(Vier nackte Jungfrauen), Alois Riedel (Ein
nackter Jüngling)
6 Solostimmen: Barbara Kosviner, Siegfried
Laukner, Peter Schaufelberger, Sasa Vrabac,
Ilona Wirgler, Ingrid Zielosko
Chor der Staatsoper Stuttgart, Polnischer
Rundfunkchor Krakau, Kinderchor der
Staatsoper Stuttgart Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 6. Juli 2003, Staatsoper Stuttgart

Una cosa rara ossia Bellezza ed Onestà

Dramma giocoso
Musik von Vicente Martín y Soler
Libretto von Lorenzo Da Ponte nach Luis Veléz
de Guevaras Commedia *La Luna de la Sierra*
Musikalische Leitung: Enrique Mazzola
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /
Sergio Morabito
Bühne: Martin Zehetgruber
Kostüme: Heide Kastler
Licht: Reinhard Traub
Chorleitung: Johannes Knecht
Regieassistent: Birgit Kadatz / Jörg Behr
Mit: Karine Babajanian (Isabella), Norman
Shankle (Giovanni), Heinz Göhrig (Corrado),
Catriona Smith (Lilla), Gabriela Herrera
(Ghita), Motti Kastón (Lubino), José Fardilha
(Tita), Karl-Friedrich Dürr (Lisargo)
Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 1. November 2003, Staatsoper
Stuttgart

2004

Mittagswende

Erstfassung von 1905
Von Paul Claudel
Deutsch von Edwin Maria Landau
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anja Rabes
Licht: Max Keller / Stephan Mariani
Musik: Wolfgang Siuda
Dramaturgie: Tilman Raabke

Regieassistent: Felicitas Brucker
Mit: Nina Kunzendorf (Ysé), Stephan Bissmeier (Mesa), Jochen Noch (De Ciz), Hans Kremer (Amalric)
Premiere: 3. April 2004, Münchner Kammerspiele

Doktor Faust

Oper in zwei Vorspielen, einem Zwischenspiel und drei Hauptbildern

Musik und Libretto von Ferruccio Busoni

Regie: Jossi Wieler / Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: David Finn

Koproduktion der Staatsoper Stuttgart mit der San Francisco Opera

Erstaufführung in der vom Komponisten hinterlassenen, unvollendeten Form

Besetzung San Francisco:

Musikalische Leitung: Donald Runnicles

Chorleitung: Ian Robertson

Regieassistent: Roy Rallo / Mira Ebert

Mit: Rodney Gilfry (Faust), Friedemann Röhlig (Wagner), Dennis Petersen / Joshua Bloom /

Ricardo Herrera (Three Students from Krakow), Gregory Stapp (Gravis / Jurist), William

Pickersgill (Levis / Theologian), Jere Torkelsen (Asmodus / Natural Watchman), Daniel Harper (Belzebuth / A Student), Richard Walker (Magäros / Platonist), Chris Merritt (Mephistopheles / Night Watchman), Dvora Djoraev / Virginia

Pluth / Sally Mouzon (Three Voices), Johannes Martin Kränzle (Gretchen's Brother / A Soldier), Todd Geer (Lieutenant), Oren Gradus (Master of Ceremonies), Jay Hunter Morris (Duke of Parma), Hope Briggs (Duchess of Parma), Michael Rogers (The Shy One), Todd Geer / John Ames / Thomas Glenn / Lucas Meachem / Chris Dickerson (Five Students from Wittenberg) San Francisco Opera Choir and Orchestra

Premiere: 15. Juni 2004, San Francisco Opera

Besetzung Stuttgart:

Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek

Chorleitung: Michael Alber

Regieassistent: Mira Ebert / Sandra Windfuhr

Mit: Gerd Grochowski (Doktor Faustus), Attila Jun (Wagner), Bernhard Schneider / Christoph Sötkler / Matias Tosi-Sokolov (Drei Studenten aus Krakau), Roman Ialcic (Gravis), Johannes Wieczorek (Levis), Stefan Storck (Asmodus), Heinz Göhrig (Beelzebuth / Ein Student), Alois Riedel (Megäros), Jürgen Müller (Mephistopheles / Nachtwächter), Johannes Martin Kränzle (Gretchens Bruder / Geharnischer), Jenny Langner (Gretchen), Johan Weigel (Leutnant),

Matthias Hölle (Zeremonienmeister), Nils Olsson (Herzog von Parma), Eva-Maria Westbroek (Herzogin von Parma), Helmut Holzapfel (Platoniker), Wolfgang Probst (Theologe), Mark Munkittrick (Jurist), Michael Ebbecke (Naturgelehrter), Steffen Balbach (Der Schüchterne), Kristina Lorenz (Wagners Verlobte), Glenn Alamilla / Dimitrie Lazich / Nam Soo Kim / Johann Weigel / Sebastian Peter (Fünf Studentierende aus Wittenberg) Staatsoperchor Stuttgart Staatsorchester Stuttgart

Premiere: 7. Mai 2005, Staatsoper Stuttgart

Lucio Silla

Dramma per musica in tre atti

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Giovanni de Gamerra

Musikalische Leitung: Adam Fischer

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: David Finn

Chorleitung: Winfried Maczewski

Regieassistent: Rogier Hardeman

Mit: Jeffrey Francis (Lucio Silla), Mary Dunleavy (Giunia), Kristine Jepson (Cecilio), Cyndia Sieden (Lucio Cinna), Henriette Bonde-Hansen (Celia), Johannes Chum (Aufidio)

Koor van De Nederlandse Opera

Nederlands Kamerorkest

Premiere: 3. Dezember 2004, De Nederlandse Opera

2005

Yotsuya Ghost Story

Nach Tsuruya Namboku

Regie: Jossi Wieler

Regiemitarbeit: Hatsumi Abe

Ausstattung: Kazuko Watanabe

Bearbeitung, Dramaturgie: Andreas Regelsberger

Regelsberger

Musik, Sounddesign: Biber Gullatz

Lichtdesign: Sachiko Tajima

Dramaturgie-Mitarbeit: Akika Takayama

Simultanübersetzung: Aki Sugaya

Regieassistent: Chika Tanaka

Mit: Kazuko Yoshiyuki (Eine Frau), Makoto Kasagi (Tamiya Iemon, herrenloser Samurai), Kiyomi Tanigawa (Oiwa, Iemons Frau), Reiko Mizumachi (Osode, Oiwas Schwester), Kazuhisa Takahashi (Noasuke, Strassenhändler), Tomonori Yoshida (Satô Yomoshichi, herrenloser Samurai), Yoshi Oida (Takuetsu, Mas-seur), Jun Arai (Omasa, Bordellbetreiberin),

Chûkichi Kubo (Itô Kihei, Samurai), Minako Ide (Omaki, nicht eingetragene Ehefrau), Koromo Tomosato (Oume, Tochter Itô Kiheis), ShunyaTajima (Kohei, Tagelöhner)
Produktion: Theater X (Cai), Tokio und Goethe-Institut Tokio
In Koproduktion mit den Wiener Festwochen, Holland-Festival und «spielzeiteuropa», Berliner Festspiele
Premiere: 5. August 2005, Theater X (Cai), Tokio

Die Bakchen

Von Euripides
Deutsch von Kurt Steinmann
Regie: Jossi Wieler
Bühne: Jens Kilian
Kostüme: Gesine Völlm
Video: Chris Kondek
Musik: Wolfgang Siuda
Dramaturgie: Tilman Raabke
Regieassistent: Felicitas Brucker / Ramin Anaraki
Mit: Robert Hunger-Bühler (Dionysos), Sylvana Krappatsch / Wiebke Puls (Die Bakchen), André Jung (Pentheus), Jochen Noch (Agatharchides), Peter Brombacher (Kadmos), Hans Kremer (Teiresias), Hildegard Schmahl (Agaue)
Premiere: 19. November 2005, Münchner Kammerspiele

2006

Alceste

Tragische Oper in drei Akten
Musik von Christoph Willibald Gluck
Libretto von François-Louis Gand Leblanc du Roullet, nach Ranieri de' Calzabigi und Euripides (Pariser Fassung von 1776)
Musikalische Leitung: Constantinos Carydis
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Licht: Klaus Zimmermann
Chorleitung: Michael Alber
Regieassistent: Ludvine Petit / Sandra Windfuhr
Mit: Catherine Naglestad (Alceste), Donald Kaasch (Admète), Hagen Schmidt / Joost Schmidt (Kinder), Wolfgang Probst (Herold), Catriona Smith (Chorführerin), Bernhard Schneider (Évandre), Johan Rydh (Thanatos / Der Hohepriester des Apollo), Nam Soo Kim (Die Stimme des Orakels), Philipp Klöckner / Alexander Scheffel (Zwei Unterwelts-götter), Motti Kastón (Apollo), Michael Ebbecke (Hercule)

Chorsoli: Kerstin Paukner, Cristina Otey, Peter Schaufelberger, Johannes Wieczorek
Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 21. Januar 2006, Staatsoper Stuttgart

Così fan tutte

Dramma giocoso in due atti
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto von Lorenzo Da Ponte
Musikalische Leitung: Ingo Metzmacher
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Barbara Ehnes
Kostüme: Anja Rabes
Licht: David Finn
Chorleitung: Martin Wright
Regieassistent: Rogier Hardemann
Mit: Sally Matthews (Fiordiligi), Maite Beaumont (Dorabella), Luca Pisaroni (Guglielmo), Norman Shankle (Ferrando), Danielle de Niese (Despina), Garry Magee (Don Alfonso)
Continuo: Martin Kaaij, Andrew Maginley (Gitarre)
Koor van De Nederlandse Opera
Nederlands Kamerorkest
Premiere: 17. November 2006, De Nederlandse Opera

Don Giovanni

Dramma giocoso in due atti
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
Libretto von Lorenzo Da Ponte
Musikalische Leitung: Ingo Metzmacher
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Barbara Ehnes
Kostüme: Anja Rabes
Licht: David Finn
Chorleitung: Martin Wright
Regieassistent: Jacqueline Poppelaars
Mit: Pietro Spagnoli (Don Giovanni), Mario Luperi (Il Commendatore), Myrtò Papatanasu (Donna Anna), Marcel Reijans (Don Ottavio), Charlotte Margiono (Donna Elvira), José Fardilha (Leporello), Roberto Accurso (Masetto), Cora Burggraaf (Zerlina), Continuo: Peter Lockwood (Virginal / La Commendatrice)
Koor van De Nederlandse Opera
Nederlands Kamerorkest
Premiere: 18. November 2006, De Nederlandse Opera

Le Nozze di Figaro

Opera buffa in quattro atti

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto von Lorenzo Da Ponte

Musikalische Leitung: Ingo Metzmacher

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne: Barbara Ehnes

Kostüme: Anja Rabes

Licht: David Finn

Video: Chris Kondek

Regieassistent: Rogier Hardemann

Mit: Garry Magee (Il Conte di Almaviva),

Cellia Costea (La Contessa di Almaviva),

Danielle de Niese (Susanna), Luca Pisaroni

(Figaro), Maite Beaumont (Cherubino),

Charlotte Margiono (Marcellina), Mario Luperi

(Bartolo), Marcel Reijans (Basilio), Norman

Shankle (Don Curzio), Channa Malkin / Floor

van der Sluis (Barbarina), Roberto Accurso

(Antonio), Melanie Greve / Fang Fang Kong

(Due donne)

Continuo: Ingo Metzmacher (Synthesizer)

Nederlands Kamerorkest

Premiere: 19. November 2006,

De Nederlandse Opera

2007

Ulrike Maria Stuart

Von Elfriede Jelinek

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Jens Kilian

Kostüme: Anja Rabes

Dramaturgie: Tilman Raabke

Musik: Wolfgang Siuda

Licht: Max Keller

Regieassistent: Veronica Rignall

Mit: Hildegard Schmahl / Werner Rehm (Chor

der Greise), Katharina Schubert / Sebastian

Rudolph (Prinzen im Tower), Bettina Stucky

(Ulrike Maria), Brigitte Hobmeier (Gudrun

Elisabeth)

Premiere: 29. März 2007, Münchner

Kammerspiele

Ödipus auf Kolonos

Von Sophokles

Deutsch von Kurt Steinmann

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Barbara Ehnes

Kostüme: Nadine Grellinger

Licht: Max Keller

Musik: Wolfgang Siuda / Charlotte Hug

Dramaturgie: Tilman Raabke

Regieassistent: Ramin Anaraki

Mit: Stephan Bissmeier (Ödipus), Annette Paulmann (Antigone), Caroline Ebner (Ismene), Hans Kremer (Kreon), Edmund Telgenkämper (Polyneikes), Sylvana Krappatsch (Theseus), Anna Böger / Rena Dumont / Angelika Fink / Lena Lauzemis / Charlotte Hug (Chor)
Premiere: 27. September 2007, Münchner Kammerspiele

2008

Un ballo in maschera

Melodramma in tre atti

Musik von Giuseppe Verdi

Libretto von Antonio Somma nach einer

Vorlage von Eugène Scribe

Musikalische Leitung: Philippe Jordan

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühnenbild: Barbara Ehnes

Kostüme: Anja Rabes

Chorleitung: Eberhard Friedrich

Regieassistent: Annette Weber / Torsten Tölle

Mit: Piotr Beczala (Riccardo), Dalibor Jeniš

(Renato), Catherine Naglestad (Amelia),

Larissa Diadkova (Ulrica), Anna Prohaska

(Oscar), Arttu Kataja (Silvano), Oliver Zweg

(Samuel), Andreas Bauer (Tom), Peter-Jürgen

Schmidt (Ein Richter), Motoki Kinoshita (Ein

Diener Amelias), Susanne-Marie Wrage

(Riccardos Gattin), Beata und Horacio

Cifuentes (Ein Tanzpaar)

Chor der Deutschen Staatsoper Berlin

Orchester der Deutschen Staatsoper Berlin

Premiere: 20. Januar 2008, Deutsche

Staatsoper Berlin

La juive – Die Jüdin

Oper in fünf Akten

Musik von Fromental Halévy

Libretto von Eugène Scribe

Musikalische Leitung: Sébastien Rouland

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne: Bert Neumann

Kostüme: Nina von Mechow

Choreografie: Demis Volpi

Licht: Lothar Baumgarte

Chorleitung: Michael Alber

Regieassistent: Lydia Steier / Valerian Geiger

Mit: Catriona Smith (Eudoxie), Tatiana

Pechnikova (Rachel), Chris Merritt (Éléazar),

Liang Li (Brogni), Ferdinand von Bothmer

(Léopold), Karl-Friedrich Dürr (Ruggiero),

Christoph Sökler (Albert), Sebastian Bollacher

(Ein Ausrufer)

Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 16. März 2008, Staatsoper Stuttgart

Rusalka

Lyrisches Märchen in drei Akten

Musik von Antonín Dvořák

Libretto von Jaroslav Kvapil

Musikalische Leitung: Franz Welser-Möst

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne: Barbara Ehnes

Kostüme: Anja Rabes

Licht: Olaf Freese

Video: Chris Kondek

Choreografie: Altea Garrido

Chöre: Jörn H. Andresen

Regieassistent: Alexander Brendel /

Samantha Seymour

Mit: Piotr Beczala (Prinz), Emily Magee (Die

fremde Fürstin), Camilla Nylund (Rusalka),

Alan Held (Wassermann), Birgit Remmert

(Ježibaba), Adam Plachetka (Förster), Eva

Liebau (Küchenjunge), Daniel Schmutzhard

(Jäger), Anna Prohaska (Erste Waldnymphe),

Stephanie Atanasov (Zweite Waldnymphe),

Hannah Esther Minutillo (Dritte Waldnymphe),

Altea Garrido (Mourku)

The Cleveland Orchestra

Konzertvereinigung Wiener Staatsoperchor

Premiere: 17. August 2008, Salzburger

Festspiele, Haus für Mozart

Rechnitz (Der Würgeengel)

Von Elfriede Jelinek

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anja Rabes

Licht: Max Keller

Musik: Wolfgang Siuda

Dramaturgie: Julia Lochte

Regieassistent: Ramin Anaraki

Mit: Katja Bürkle, André Jung, Hans Kremer,

Steven Scharf, Hildegard Schmahl (Boten)

Uraufführung: 28. November 2008, Münchner

Kammerspiele

2009

Mittagswende

Von Paul Claudel

Griechisch von Stratis Paschalis

Regie: Jossi Wieler / Felicitas Brucker

Bühne und Kostüme: Anja Rabes

Licht: Lefteris Pavlopoulos (nach Max Keller)

Musik: Wolfgang Siuda

Dramaturgie: Tilman Raabke / Elena Karakouli

Regieassistent: Sylvia Liouliou

Mit: Amalia Moutousi (Ysé), Nikos Kouris

(Mesa), Lazaros Georgakopoulos (Amalric),

Nikos Karathanos (De Ciz)

Premiere: 12. Februar 2009, Griechisches

Nationaltheater Athen, Spielstätte

«Piräus 260»

Iphigenie auf Tauris

Von Johann Wolfgang von Goethe

Regie: Jossi Wieler

Bühne: Jens Kilian

Kostüme: Anja Rabes

Klanggestaltung: Biber Gullatz

Dramaturgie: Bernd Stegemann

Licht: Erich Schneider

Regieassistent: Anne Schneider /

Maria Aschauer

Mit: Judith Engel (Iphigenie), Burghart

Klaussner (Thoas), Ernst Stötzner (Orest), Urs

Jucker (Pylades), Thomas Badig (Arkas)

Premiere: 14. Mai 2009, Schaubühne am

Lehniner Platz, Berlin

Doppelpremiere:

Das letzte Band

Von Samuel Beckett

Deutsch von Erika und Elmar Tophoven

Bis das der Tag euch scheidet oder

Eine Frage des Lichts

Von Peter Handke

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anja Rabes

Musik: Wolfgang Siuda

Video: Stefan Bischoff

Licht: Jürgen Tulzer

Dramaturgie: Julia Lochte / Thomas Oberender

Regieassistent: Ramin Anaraki

Mit: André Jung, Nina Kunzendorf

Koproduktion der Salzburger Festspiele mit

den Münchner Kammerspielen

Premiere Salzburg (Deutsche Erstaufführung):

9. August 2009, Salzburger Festspiele, Salz-

burger Landestheater

Premiere München: 30. Oktober 2009,

Münchner Kammerspiele

Prometheus, gefesselt

Von Aischylos

Deutsch von Kurt Steinmann

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Jens Kilian

Musik: Wolfgang Siuda

Dramaturgie: Bernd Stegemann

Licht: Erich Schneider

Regieassistent: Christoph Schletz

Mit Ernst Stötzner (Prometheus), Thomas Bading (Okeanos), Grit Paulussen / Luise Wolfram (Okeaniden), Niels Bormann (Hephaistos / Io / Hermes)
Premiere: 26. November 2009, Schaubühne am Lehnhiner Platz, Berlin

2010

Katja Kabanova

Oper in drei Akten

Musik und Libretto von Leoš Janáček
Musikalische Leitung: Michael Schönwandt
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Bert Neumann
Kostüme Nina von Mechow
Licht: Lothar Baumgarte
Chorleitung: Johannes Knecht
Regieassistent: Lisa Katharina Holzberg / Anja Nicklich
Mit: Johann Tilli (Dikoj), Pavel Černoch (Boris), Leandra Overmann (Kabanicha), Torsten Hofmann (Tichon), Mary Mills (Katja), Matthias Klink (Kudrjasch), Tina Hörhold (Warwara), Heinz Göhrig (Kuligin), Diana Haller (Glascha), Pinelopi Argyropoulou (Fekluscha), Motti Kastón (Ein Passant)
Staatsopernchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 9. Mai 2010, Staatsoper Stuttgart

Angst

Nach der Novelle von Stefan Zweig
Bühnenfassung: Koen Tachelet
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Anja Rabes
Dramaturgie: Koen Tachelet
Musik: Wolfgang Siuda
Licht: David Finn
Regieassistent: Verena Lobert
Mit: Elsie de Brauw (Irene), André Jung (Fritz), Katja Bürkle (Dienstmädchen / Erpresserin), Stefan Hunstein (Eduard), Lena Enderle / Johannes Geller / Hanna Merki / Julian Olivi (Kinder)
Koproduktion der Salzburger Festspiele mit den Münchner Kammerspielen
Premiere Salzburg (Uraufführung): 28. Juli 2010, Salzburger Festspiele
Premiere München: 6. November 2010, Münchner Kammerspiele

2012

La sonnambula (Die Nachtwandlerin)

Oper in zwei Akten

Von Vincenzo Bellini
Libretto von Felice Romani nach Eugène Scribe und der Comédie-Vaudeville *Das schlafwandelnde Dorfmadchen* von Armand D'Artois und Henri Dupin
Musikalische Leitung: Gabriele Ferro
Regie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Licht: Reinhard Traub
Chorleitung: Michael Alber
Dramaturgie: Sergio Morabito / Angela Beuerle
Mit: Liang Li (Graf Rodolfo), Helene Schneiderman (Teresa), Ana Durlovski (Amina), Luciano Botelho (Elvino), Catriona Smith (Lisa), Motti Kastón (Alessio), Juan Pablo Marin (Ein Notar), Antje Albruschat (La Strige)
Staatsopernchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 22. Januar 2012, Staatsoper Stuttgart

Doppelpremiere:

Die glückliche Hand

Drama mit Musik

Musik und Text von Arnold Schönberg

Osud (Schicksal)

Drei Szenen eines Romans

Musik von Leoš Janáček
Text des Komponisten und Fedora Bartošová
Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Bert Neumann
Kostüme: Nina von Mechow
Licht: Lothar Baumgarte
Chorleitung: Winfried Maczewski

Besetzung Die glückliche Hand:

Shigeo Ishino (Ein Mann)
Mitglieder des Staatsopernchores (Sechs Frauen und sechs Männer)

Besetzung Osud:

John Graham-Hall (Živný), Rebecca von Lipinski (Mila), Rosalind Plowright (Milas Mutter), Heinz Göhrig (Dr. Suda), Maja Tabatadze / Karin Horvat (1. und 2. Dame), Naomi Behr (Alte Slowakin), Shan Shan Wang (Frau Major), Cristina Otey (Frau Rat), Karl-Friedrich Dürr (Lhotský), Michael Ebbecke (Konečný), Helene Schneiderman (Fräulein Stuhlá), Yun-Jeong Lee (Fanča), Larisa Bruma / Renate Fleisch / Regina Friedek-Marciolek / Gudrun Wilming / Dagmar Würthen (Fünf Lehrerinnen), Siegfried Laukner / Shoung Ho Shin (Zwei Gäste), Jacek

Sowizrał (Kellner), Klaus Kächele (Ingenieur), Barbara Kosviner (Junge Witwe), Daniel Kaleta / Young Chan Kim / Kenneth John Lewis / Sebastian Peter (Vier Herren), Roberto Ortiz (Hrázda / Student), Vincent Frisch (Doubek / Mílas und Živnýs Sohn), André Morsch (Verva), Elinor Sohn (Součková), Sylvia Rena Ziegler (Kosinská), Marc Schwämmlein (Doubek als Student)
Staatsoperchor Stuttgart
Statisterie der Oper Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 11. März 2012, Staatsoper Stuttgart

L'Écume des Jours (Der Schaum der Tage)

Lyrisches Drama in drei Akten
nach dem Roman von Boris Vian
Musik von Edison Denisov
Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Jens Kilian
Kostüme: Anja Rabes
Video: Chris Kondek
Choreographische Mitarbeit: Andrea Böge
Licht: Reinhard Traub
Mit: Ed Lyon (Colin), Sébastien Dutrieux (Die Maus), Arnaud Richard (Nicolas), Daniel Kluge (Chick), Sophie Marilley (Alise), Pumeza Mats-hikiza (Isis), Marcel Beekman (Der Priester / Pé-gase / Der Seneschall), Rebecca von Lipinski (Chloé), Kai Preussker (Coriolan), Yves Lenoir (Das Schuppentier / Der Apotheker), Roland Bracht (Doktor Mangemanche), Karl-Friedrich Dürr (Der Direktor der Waffenfabrik), Mark Munkittrick (Jesus), Jeanne Seguin (Das Mädchen), Ansi Verwey (Die Katze), Alois Riedel / Peter Schaufelberger / Alexander Efanov / Juan Pablo Marin / Daniel Kaleta / Ulrich Wand / Ulrich Frisch / Sebastian Peter (Die acht Reinigungs-knappen / Die acht Schutzmannen)
Staatsoperchor Stuttgart, Kinderchor der Oper Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 1. Dezember 2012, Staatsoper Stuttgart

2013

Ariadne auf Naxos

Oper in einem Aufzuge (1912) nebst einem Vorspiel (1916)
Beide Teile aufgeführt in der Reihenfolge ihrer Entstehung
Musik von Richard Strauss
Dichtung von Hugo von Hofmannsthal

Musikalische Leitung: Michael Schönwandt
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Licht: Reinhard Traub
Mit: Christiane Iven (Ariadne / Primadonna), Erin Caves (Bacchus / Tenor), Yuko Kakuta (Najade), Lindsay Ammann (Dryade), Maria Koryagova (Echo), Ana Durlovski (Zerbinetta), André Morsch (Harlekin), Heinz Göhrig (Scaramuccio), Roland Bracht (Truffaldin), Torsten Hofmann (Brighella), Karl-Friedrich Dürr (Musiklehrer), André Jung (Haushofmeister), Adam Cioffari (Lakai), Erwandro Cruz-Stenzowski (Offizier), Sophie Marilley (Komponist), Daehyun Ahn (Perückenmacher), Daniel Kluge (Tanzmeister)
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 20. Mai 2013, Staatsoper Stuttgart

2014

wunderzaichen

Oper in vier Situationen
Musik von Mark Andre
Libretto von Mark Andre und Patrick Hahn mit Worten von Jean-Luc Nancy, Johannes Reuchlin, Peter Nadas und anderen, aus der Bibel und der jüdischen Mystik. Auftragswerk der Oper Stuttgart in Koproduktion mit dem SWR Experimental Studio
Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling
Regie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Mitarbeit Bühnenbild: Susanne Gschwender
Licht: Reinhard Traub
Chorleitung: Johannes Knecht
Live-Elektronische Realisation: Joachim Haas / Michael Acker / Dominik Kleinknecht (SWR Experimental Studio)
Klangregie: Dieter Fenchel / Christoph Rensch / Mirella Kern (Ton- und Videoabteilung Oper Stuttgart), Joachim Haas / Michael Acker / Dominik Kleinknecht (SWR)
Dramaturgie: Sergio Morabito / Patrick Hahn
Mit: André Jung (Johannes), Claudia Barainsky (Maria), Matthias Klink (Polizist / Erzengel), Kora Pavelić (1. Beamtin), Maria Theresa Ullrich (2. Beamtin)
Staatsoperchor Stuttgart
Statisterie der Oper Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Uraufführung: 2. März 2014, Staatsoper Stuttgart

Tristan und Isolde

Handlung in drei Aufzügen

Musik und Libretto von Richard Wagner
Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Bert Neumann
Kostüme: Nina von Mechow
Licht: Lothar Baumgarte
Chorleitung: Johannes Knecht
Mit: Erin Caves (Tristan), Attila Jun (König Marke), Christiane Iven (Isolde), Shigeo Ishino (Kurwenal), André Morsch (Melot), Katarina Karnéus (Brangäne), Torsten Hofmann (Ein Hirt), Motti Kastón (Ein Steuermann), Daniel Kluge (Stimme eines jungen Seemanns)
Herren des Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 20. Juli 2014, Staatsoper Stuttgart

2015

Il Vologeso (Berenike, Königin von Armenien)

Nach dem *Dramma per musica* «Lucio vero» von Apostolo Zeno (1766)
Erste Neuinszenierung seit 1769
Musik von Niccolò Jommelli
Musikalische Leitung: Gabriele Ferro
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Licht: Reinhard Traub
Dramaturgie: Ann-Christine Mecke
Mit: Sebastian Kohlhepp (Lucio Vero), Sophie Marilley (Vologeso), Ana Durlovski (Berenice), Helene Schneiderman (Lucilla), Catriona Smith (Flavio), Igor Durlovski (Aniceto), Thembinkosi Mgetyengana / Thomas Elwin (Kaiserliche Diener)
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 15. Februar 2015, Staatsoper Stuttgart

Rigoletto

Oper in drei Aufzügen

Musik von Giuseppe Verdi
Libretto von Francesco Maria Piave nach dem Drama *Le Roi s'amuse* von Victor Hugo
Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Bert Neumann
Kostüme: Nina von Mechow
Licht: Lothar Baumgarte
Chorleitung: Johannes Knecht
Mit: Atalla Ayan (Der Herzog von Mantua),

Daniel Kluge (Borsa), Markus Marquardt (Rigoletto), Karin Torbjörnsdóttir (Gräfin von Ceprano), Eric Ander (Graf von Ceprano), Ashley David Prewett (Marullo), Roland Bracht (Graf von Monterone), Liang Li (Sparafucile), Ana Durlovski (Gilda), Carmen Mammoser (Giovanna), Thembinkosi Mgetyengana (Page der Herzogin), William David Halbert (Gerichtsdienstler), Anaik Morel (Maddalena)
Herren des Staatsoperchors Stuttgart
Statisterie der Oper Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 28. Juni 2015, Staatsoper Stuttgart

Fidelio

Oper in zwei Aufzügen

Musik von Ludwig van Beethoven
Libretto von Joseph Sonnleithner und Friedrich Treitschke nach *Léonore ou l'Amour conjugal* von Jean-Nicolas Bouilly
Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne: Bert Neumann
Kostüme: Nina von Mechow
Licht: Lothar Baumgarte
Ton: Dieter Fenchel
Chorleitung: Johannes Knecht
Mit: Ronan Collett (Don Fernando), Michael Ebbecke (Don Pizarro), Michael König (Florestan), Rebecca von Lipinski (Leonore), Roland Bracht (Rocco), Josefin Feiler (Marzelline), Daniel Kluge (Jaquino), Juan Pablo Marin (Erster Gefangener), Ulrich Wand (Zweiter Gefangener)
Staatsoperchor Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 25. Oktober 2015, Staatsoper Stuttgart

2016

I puritani (Die Puritaner)

Melodramma serio in tre atti

Musik von Vincenzo Bellini
Libretto von Carlo Pepoli
Musikalische Leitung: Giuliano Carella
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Mitarbeit Kostüme: Otto Krause
Licht: Reinhard Traub
Chorleitung: Johannes Knecht
Mit: Roland Bracht (Lord Valton), Adam Palka (Sir Giorgio), Edgardo Rocha (Lord Arturo Talbo), Gezim Myshketa (Sir Riccardo), Heinz

Göhrig (Sir Bruno), Diana Haller (Enrichetta von Frankreich), Ana Durlovski (Elvira)
Staatsoperchor Stuttgart
Statisterie der Oper Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 8. Juli 2016, Staatsoper Stuttgart

I'm searching for I:N:R:I

Eine Kriegsflucht

Von Fritz Kater

Regie: Jossi Wieler

Bühne und Kostüme: Anja Rabes

Musik: Wolfgang Siuda

Video: Chris Kondek

Dramaturgie: Jan Hein

Licht: Felix Dreyer / Rainer Eisenbraun

Mit: André Jung (maiborn), Fritzi Haberlandt (rosa, helene, rieke [ein und dieselbe person]), Manja Kuhl (milena), Lucie Emons (julie), Matti Krause (der junge mann)

Uraufführung: 11. März 2016, Schauspiel Stuttgart

2017

Ariodante

Oper in drei Akten

Nach Ludovico Ariosto und Antonio Salvi

Musik von Georg Friedrich Händel

Musikalische Leitung: Giuliano Carella

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Nina von Mechow

Beleuchtungs- und Videokonzept: Voxi

Bärenklau

Mit: Matthew Brook (Der König von Schottland), Ana Durlovski (Ginevra), Josefin Feiler (Dalinda), Diana Haller (Ariodante), Sebastian Kohlhepp (Lurcanio), Christophe Dumaux (Polinesso), Philipp Nicklaus (Odoardo)
Staatsorchester Stuttgart

Premiere: 5. März 2017, Staatsoper Stuttgart

Pique Dame

Oper in drei Akten

Musik von Peter Tschaikowski

Libretto von Modest Tschaikowski frei nach

Alexander Puschkins gleichnamiger Erzählung

Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: Reinhard Traub

Leitung Staatsoperchor und Kinderchor:

Johannes Knecht

Mit: Erin Caves (German), Vladislav Sulimsky

(Tomski), Shigeo Ishino (Jeletzki), Torsten Hofmann (Tschechalinski), David Steffens (Surrin), Gergely Némethi (Tschaplinski), Michael Nagl (Narumov), Helene Schneiderman (Gräfin), Rebecca von Lipinski (Lisa), Stine Marie Fischer (Polina), Maria Theresa Ullrich (Gouvernante), Yuko Kakuta (Mascha),
Staatsoperchor Stuttgart
Kinderchor der Oper Stuttgart
Staatsorchester Stuttgart
Premiere: 11. Juni 2017, Staatsoper Stuttgart

2018

Don Pasquale

Dramma buffo in tre atti

Musik von Gaetano Donizetti

Libretto von Giovanni Ruffini und vom Komponisten

Musikalische Leitung: Giuliano Carella

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne: Jens Kilian

Kostüme: Teresa Vergho

Licht: Mariella von Vequel-Westernach

Chorleitung: Christoph Heil

Mit: Enzo Capuano (Don Pasquale), André Morsch (Doktor Malatesta), Ioan Hotea (Ernesto), Ana Durlovski (Norina), Marco Špehar (Carlotto)

Staatsoperchor Stuttgart

Staatsorchester Stuttgart

Premiere: 25. März 2018, Staatsoper Stuttgart

Erdbeben. Träume

Musik von Toshio Hosokawa

Libretto von Marcel Beyer nach Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili*

Auftragswerk der Staatsoper Stuttgart mit

Unterstützung des Goethe-Instituts Tokio

Musikalische Leitung: Sylvain Cambreling

Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler /

Sergio Morabito

Bühne und Kostüme: Anna Viebrock

Licht: Reinhard Traub

Leitung Staatsoperchor und Kinderchor:

Christoph Heil

Mit: Esther Dierkes (Josephe), Dominic Grosse

(Jeronimo), Sophie Marilley (Elvire), André

Morsch (Fernando), Josefin Feiler (Constanze),

Torsten Hofmann (Pedrillo), Benjamin Williamson

(Anführer), Sachiko Hara (Philipp)

Staatsoperchor Stuttgart

Kinderchor der Oper Stuttgart

Staatsorchester Stuttgart

Uraufführung: 1. Juli 2018, Staatsoper Stuttgart

2019

Der Freischütz

Von Carl Maria von Weber
Libretto von Johann Friedrich Kind
Musikalische Leitung: Patrick Lange
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Nina von Mechow
Licht und Video: Voxi Bärenklau
Choreografische Mitarbeit: Bruno Bouché
Chorleitung: Alessandro Zuppardo / Christoph Heil
Regieassistentz: Ludivine Petit
Mit: Lenneke Ruiten (Agathe), Josefin Feiler (Ännchen), Jussi Myllis (Max), David Steffens (Kaspar), Frank van Hove (Kuno), Jean-Christoph Fillol (Kilian), Ashley David Prewett (Ottokar), Roman Polissadov (Eremit), Nathalie Gaudefroy / Dilan Ayata (Brautjungfern), Jean-Phillippe Emptaz, Fabien Gaschry / Hervé Huyghues / Despointes (Jäger)
Chœurs de l'Opéra du Rhin
Orchestre symphonique de Mulhouse
Premiere: 17. April 2019, Opéra National du Rhin Strasbourg

2020

Les Huguenots

Grand opéra
Von Giacomo Meyerbeer
Libretto von Eugène Scribe und Émile Deschamps
Musikalische Leitung: Marc Minkowski
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Licht: Martin Gebhardt
Choreografie: Altea Garrido
Chorleitung: Alan Woodbridge
Regieassistentz: Ludivine Petit
Mit: John Osborn (Raoul de Nangis), Michele Pertusi (Marcel), Ana Durlovski (Marguerite de Valois), Lea Desandre (Urbain), Rachel-Willis Sørensen (Valentine), Laurent Alvaro (Comte de Saint-Bris), Alexandre Duhamel (Comte de Nevers), Tomislav Lavoie (Retz / Troisième moine), Florian Cafiero (Cossé), Vincenzo Neri (Méru / Deuxième moine), Donald Thomson (Thoré / Maurevert), Anicio Zorzi Giustiani (Tavannes / Premier moine), Rémi Garin (Bois-Rosé / Un valet), Harry Draganov (Un archer), Iulia Elena Preda (Une coryphée / Première fille catholique / Première bohémienne), Céline Kot (Une dame d'honneur / Deuxième

fille catholique / Deuxième bohémienne), Nauzet Valerón (Coryphée I / Un étudiant catholique), Peter Baekun Cho (Coryphée II), Rodrigo Garcia (Coryphée III)
Orchestre de la Suisse Romande
Chœur du Grand Théâtre de Genève
Premiere: 26. Februar 2020, Grand Théâtre de Genève

Zdeněk Adamec

Eine Szene
Von Peter Handke
Regie: Jossi Wieler
Bühne und Kostüme: Jens Kilian
Musik: Arno Kraehahn
Licht: Thomas Langguth
Dramaturgie: Bernd Isele / Tilman Raabke
Regieassistentz: Martin Zimmermann
Mit: Felix Goeser, Lorena Handschin, Marcel Kohler, Bernd Moss, Linn Reusse, Regine Zimmermann
Deutsche Erstaufführung: 21. Oktober 2020, Deutsches Theater Berlin

Das verratene Meer

Musikdrama in zwei Teilen
Von Hans-Werner Henze
Libretto von Hans-Ulrich Treichel
Nach dem Roman von Yukio Mishima
Musikalische Leitung: Simone Young
Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler / Sergio Morabito
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock
Kobühnenbildner: Torsten Köpf
Licht: Andreas Hofer (Phoenix)
Regieassistentz: Wolfgang Schilly / Lisa Padouvas
Mit: Vera-Lotte Boecker (Fusako Kuroda), Josh Lovell (Noburo / Nummer Drei), Bo Skovhus (Ryuji Tsukazaki), Erik van Heyningen (Nummer Eins, Der Anführer), Kangmin Justin Kim (Nummer Zwei), Stefan Astakhov (Nummer Vier), Martin Hässler (Nummer Fünf)
Orchester der Wiener Staatsoper
Premiere (Livestream): 14. Dezember 2020, Wiener Staatsoper

**Anhang
Annexes
Appendice
Appendix**

Jossi Wieler

Geboren 1951 im thurgauischen Kreuzlingen, wohnt Jossi Wieler heute in Berlin. In einem jüdisch-liberalen Familienumfeld aufgewachsen, lebte er von 1972 bis 1980 in Israel, wo er Schauspielregie an der Universität Tel Aviv studierte. Erste Arbeiten führten ihn ans Habima-Nationaltheater in Tel Aviv und das Düsseldorfer Schauspielhaus (Regieassistent 1980–1982). Danach war er Hausregisseur am Theater Heidelberg (1983–1985), am Theater Basel (1988–1993), am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (1993–2000) und an den Münchner Kammerspielen (2001–2010). Er inszenierte unter anderem auch am Schauspiel Bonn, an den Staatstheatern Stuttgart, am Schauspielhaus Zürich, an der Schaubühne am Lehniner Platz sowie wiederholt bei den Salzburger Festspielen. Zweimal (1997 und 2005) inszenierte er in Tokyo mit einem japanischen Schauspielensemble. In der Spielzeit 2020/21 zeichnete Jossi Wieler für die Deutsche Erstaufführung von Peter Handkes neuem Stück *Zdeněk Adamec* im Deutschen Theater in Berlin verantwortlich.

Seit 1993 inszeniert er gemeinsam mit Sergio Morabito auch für das Musiktheater. An der Staatsoper Stuttgart, deren Intendant Jossi Wieler von 2011 bis 2018 war, erarbeitete das Regie-Duo, meist mit der Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock, über 25 Produktionen.

Das Regieteam Wieler/Morabito realisierte zudem Operninszenierungen in Basel, Hannover, San Francisco, Amsterdam, Berlin (Staatsoper), Strassburg sowie bei den Salzburger Festspielen. Aktuelle Arbeiten im Jahr 2020: Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* am Grand Théâtre de Genève und Hans Werner Henzes *Das verratene Meer* an der Wiener Staatsoper. Viele Aufführungen des Regie-Duos wurden ausgezeichnet und von namhaften Festivals und Theatern eingeladen oder übernommen (u. a. Budapester Frühlingfestival, Edinburgh International Festival, Wiener Festwochen, Novaya Opera Moskau, Semperoper Dresden, Covent Garden London, Teatro Massimo Palermo, Canadian Opera Toronto, Welsh National Opera Cardiff, Deutsche Oper Berlin).

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Jossi Wieler wieder als freischaffender Regisseur tätig.

Preise und Auszeichnungen

1986

Einladung zum Berliner Theatertreffen mit Heinrich von Kleists *Amphitryon*

1994

Einladung zum Berliner Theatertreffen mit Elfriede Jelineks *Wolken.Heim*.

Regisseur des Jahres und Aufführung des Jahres für *Wolken.Heim*. in der internationalen Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute*

1995

Hauptpreis des Theaterfestivals KONTAKT 95 in Toruń, Polen, für *Wolken.Heim*.

2002

Konrad-Wolf-Preis der Berliner Akademie der Künste

Einladung zum Berliner Theatertreffen mit Euripides' *Alkestis*

Regieteam des Jahres (zusammen mit Sergio Morabito) in der internationalen Kritikerumfrage der Zeitschrift *Opernwelt* für Richard Strauss' und Hugo von Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos*

Aufführung des Jahres in der Kritikerumfrage von *Opernwelt* für *Ariadne auf Naxos*

2005

Deutscher Kritikerpreis in der Kategorie «Theater»

Einladung zum Berliner Theatertreffen mit Paul Claudels *Mittagswende*

Aufführung des Jahres in der Kritikerumfrage von *Opernwelt* für Ferruccio Busonis *Doktor Faust*

2006

Aufführung des Jahres in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Opernwelt* für Christoph Willibald Glucks *Alceste*

Deutscher Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie «Beste Regie Musiktheater» für *Doktor Faust* (zusammen mit Sergio Morabito)

2009

Nestroy-Theaterpreis für Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* in der Kategorie «Beste deutschsprachige Aufführung»

2012

Aufführung des Jahres in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Opernwelt* für *La sonnambula* von Vincenzo Bellini

Regieteam des Jahres (zusammen mit Sergio Morabito) in der Kritikerumfrage von *Opernwelt* für *La sonnambula*

Deutscher Theaterpreis DER FAUST in der Kategorie «Beste Regie Musiktheater» für Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* und Leoš Janáček's *Osud* (zusammen mit Sergio Morabito)

2014

Erster Platz (gemeinsam mit Sergio Morabito) bei der Autorenumfrage der Zeitschrift *Die deutsche Bühne* in der Kategorie «Herausragender Regie-Beitrag zur aktuellen Entwicklung der Oper»

2015

Kulturpreis Baden-Württemberg

2016

Die Staatsoper Stuttgart unter Jossi Wieler's
Intendanz wird von der internationalen Jury
der Zeitschrift *Opernwelt* zum Opernhaus des
Jahres gekürt

Verdienstorden des Landes Baden-Württemberg

2019

Kulturpreis des Kantons Thurgau

2020

Schweizer Grand Prix Theater /
Hans-Reinhart-Ring

Beteiligte Künstler*innen
Artistes impliqué·e·s
Artiste/i coinvolte/i
Artists involved

Sylvain Cambreling

1948 in Amiens (Frankreich) geboren, hat Sylvain Cambreling als Dirigent zahlreiche Institutionen geleitet, unter anderem die Opéra La Monnaie Brüssel (1981–1991), die Oper Frankfurt (1992–1997), das SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg (1991–2011). Während der Intendanz von Jossi Wieler war Sylvain Cambreling von 2012 bis 2018 Generalmusikdirektor der Staatsoper Stuttgart. Seit 2018 ist er Chefdirigent der Hamburger Symphoniker. Mit dem Intendanten Gerard Mortier prägte er auch Festivals wie die Salzburger Festspiele und die Ruhrtriennale. Sein Schaffen zeichnet sich aus durch die intensive Zusammenarbeit mit Regisseur*innen wie Luc Bondy, Patrice Chéreau, Karl-Ernst und Ursel Hermann, Peter Mussbach, Herbert Wernicke oder Christoph Marthaler sowie durch ein aussergewöhnliches Engagement für die Musik der Gegenwart.

Ana Durlovski

Die Sopranistin Ana Durlovski wurde in Mazedonien geboren. Sie studierte von 1997 bis 2001 an der Musikakademie der Universität Skopje und debütierte an der Makedonska Opera in Skopje als Lucia in Donizettis *Lucia di Lammermoor*. 2006 debütierte sie als Königin der Nacht in Mozarts *Die Zauberflöte* an der Wiener Staatsoper. Von 2006 bis 2011 war Ana Durlovski Mitglied des Ensembles des Staatstheaters Mainz. Unter der Intendanz von Jossi Wieler (2011–2018) war Ana Durlovski Ensemblemitglied an der Staatsoper Stuttgart. Für ihre Amina in Bellinis *La Sonnambula* unter der Regie von Jossi Wieler und Sergio Morabito wurde sie 2012 mit dem Deutschen Theaterpreis «DER FAUST» als beste Sängerdarstellerin im Musiktheater und die Zeitschrift *Opernwelt* ernannte sie für dieselbe Rolle zur besten Nachwuchssängerin. Am Teatro Real in Madrid hat Ana Durlovski die Rosina in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*, die Königin der Nacht sowie die Olympia gesungen. Im Oktober 2014 debütierte die Künstlerin mit

grossem Erfolg als Königin der Nacht an der Metropolitan Opera in New York. Ihr Bayreuth-Debüt gab die Künstlerin als Waldvogel in Wagners *Siegfried* 2016. Gefeierte wurde Ana Durlovski 2019 als Titelheldin in der Neuproduktion *Lucia di Lammermoor* in Graz (Regie: Verena Stoiber) sowie 2020 als Marguerite in Meyerbeers *Les Huguenots* am Grand Théâtre de Genève (Regie: Wieler/Morabito).

Ana Durlovski tritt auch regelmässig in Konzerten und Liederabenden auf. Sie ist zudem Mitglied des Ensembles Alea für Neue Musik.

André Jung

André Jung wurde 1953 in Luxemburg geboren. Nach einem Studium an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart (1973–1976) war er an diversen deutschsprachigen Theatern engagiert, u. a. am Theater Basel (1988–1993), am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg (1993–2000) sowie am Schauspielhaus Zürich (2000–2004). Er war auch Ensemblemitglied an den Münchner Kammerspielen (2004–2015). Seit 1990 arbeitet er kontinuierlich mit dem Regisseur Jossi Wieler zusammen. Aktuelle Arbeiten verbinden ihn auch mit den Regisseuren Luk Perceval, als James Tyrone in Eugene O'Neills *Eines langen Tages Reise in die Nacht* am Schauspiel Köln, sowie Thorsten Lensing, als Mario in *Unendlicher Spass* nach David Foster Wallace (eingeladen zum Berliner Theatertreffen 2019). Zweimal, 1981 und 2002, wurde André Jung von der Kritikerumfrage der Fachzeitschrift *Theater heute* zum Schauspieler des Jahres gewählt. Im Jahr 2000 erhielt er den Rita-Tanck-Schauspielpreis der Hamburgischen Kulturstiftung, 2009 den Nestroy-Theaterpreis für seine Verkörperung von Krapp in Samuel Becketts *Das letzte Band* bei den Salzburger Festspielen (Regie: Jossi Wieler), 2018 den Gertrud-Eysoldt-Ring für seine Rolle als Erzähler in Georg Büchners *Lenz* am Schauspielhaus Zürich (Regie: Werner Düggelin). Neben seiner Arbeit am Theater ist André Jung auch immer wieder in Film- und Fernsehproduktionen zu erleben.

Sergio Morabito

Geboren in Frankfurt am Main, studierte Sergio Morabito Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen. Es folgten Regie- und Dramaturgie-Hospitanzen an der Oper Frankfurt (u. a. «Frankfurter *Ring*» unter Ruth Berghaus). Auf Einladung von Klaus Zehelein war er 1993–2018 an der Staatsoper Stuttgart als Dramaturg und Regisseur, unter der Intendanz von Jossi Wieler 2011–2018 auch als Chefdramaturg und Koregisseur tätig. Die Zusammenarbeit mit Wieler begann 1993. Gemeinsam und meist an der Seite der Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock inszenierten sie in Stuttgart zahlreiche Opern. Seit 2000 leiteten sie zudem Neuproduktionen der Opernhäuser in Basel, Hannover, San Francisco, Amsterdam, Berlin (Staatsoper), Strassburg und Genf sowie der Salzburger Festspiele. Zahlreiche ihrer Aufführungen wurden von namhaften Festivals und Theatern eingeladen oder übernommen (Budapester Frühlingsfestival, Edinburgh International Festival, Wiener Festwochen, Novaya Opera Moskau, Staatsoper Dresden, Covent Garden London, Teatro Massimo Palermo, Canadian Opera Toronto, Welsh National Opera Cardiff, Deutsche Oper Berlin). Weitere wichtige Bühnenbildpartner*innen von Sergio Morabito waren Barbara Ehnes, Bert Neumann oder Nina von Mechow.

Er publizierte mehrere Bücher (zuletzt: *Opernarbeit. Texte aus 25 Jahren*, von der Umfrage der Referenzzeitschrift *Opernwelt* zum «Buch des Jahres 2020» erkoren), lehrte an Studiengängen der Universitäten Frankfurt, Leipzig und Stuttgart, leitete Workshops beim Moskauer Territory-Festival und ist Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste. 2018 wurde er zum Ehrenmitglied der Staatstheater Stuttgart ernannt.

Seit der Spielzeit 2020/21 ist Sergio Morabito Chefdramaturg der Wiener Staatsoper.

Anna Viebrock

Anna Viebrock studierte Bühnenbild bei Karl Kneidl an der Kunstakademie Düsseldorf. Langjährige künstlerische Partnerschaften mit den Regisseuren Jossi Wieler, Christoph Marthaler sowie seit 1994 mit dem Regieteam Jossi Wieler / Sergio Morabito führten Anna Viebrock an zahlreiche internationale Schauspiel- und Opernhäuser wie das Theater Basel, die Volksbühne Berlin, das Schauspielhaus Hamburg, die Oper Frankfurt, die Niederlandse Opera Amsterdam, die Staatsoper Stuttgart, die Opéra de Paris, das Teatro Real Madrid, die Salzburger und die Bayreuther Festspiele, die Wiener Festwochen, das Festival d'Avignon und das Schauspielhaus Zürich, in dessen Leitungsteam sie mit Christoph Marthaler und Stefanie Carp von 2000 bis 2004 tätig war. Anna Viebrock arbeitet seit 2002 auch als Regisseurin u. a. an der Opéra Bastille in Paris, Staatsoper Stuttgart, Nationaltheater Mannheim, Theater Basel und Schauspiel Köln. Mehrfach wurde ihr in den Kritikerumfragen der Fachzeitschriften *Theater heute* und *Opernwelt* die Auszeichnung «Bühnenbildnerin des Jahres» sowie «Kostümbildnerin des Jahres» zuerkannt. Ausstellungen ihrer Bühnenbildmodelle wurden europaweit gezeigt. Das Land Hessen ehrte sie 1997 mit dem Hessischen Kulturpreis, 2004 wurde sie mit dem Theaterpreis Berlin, 2013 mit dem Hein-Heckroth-Bühnenbildpreis und 2015 mit dem Zürcher Festspielpreis ausgezeichnet. Seit 2013 ist Anna Viebrock Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Buchbeitragende
Auteur·e-s et coéditeu·rice-s
Autori/autrici e curatori/curatrici
Authors and Editors

Anne Fournier

Anne Fournier a suivi des études de Lettres à l'Université de Lausanne. Elle rejoint ensuite l'Université de Paris 8 pour y effectuer un diplôme d'études approfondies en Arts de la scène. Ensuite, elle a travaillé comme correspondante à Zurich et critique de théâtre pour le quotidien *Le Temps* (2004–2014), puis pour la Radio Télévision Suisse (2014–2017). Depuis 2017 elle est correspondante à Paris pour la Radio Télévision Suisse. Elle est membre du comité directeur de la Société suisse de théâtre, qu'elle a coprésidé de 2010 à 2018, et a fait partie du jury fédéral de théâtre (2014–2019).

Paola Gilardi

Paola Gilardi è copresidente della Società Svizzera di Studi Teatrali dal 2018 e redattrice responsabile della collana *MIMOS – Annuari svizzeri del teatro*. È giornalista culturale, pubblicista e traduttrice. Dopo la laurea in Germanistica, Scandinavistica e Italianistica a Basilea ha insegnato per diversi anni presso le Università di San Gallo e Friburgo. In seguito, dal 2009 al 2013, è stata responsabile di progetto nel settore Comunicazione della Fondazione svizzera per la cultura Pro Helvetia. Ha collaborato a varie iniziative in campo teatrale ed editoriale, fra cui il *Dizionario teatrale svizzero* (2005). Ha fatto parte della giuria dell'Anello Hans Reinhart (2004–2008) e dal 2020 è vicepresidente del Consiglio di fondazione dell'Archivio svizzero delle arti della scena (SAPA).

Miriam Guretzki-Bilu

Born in 1954 in Bielitz, Poland, Miriam Guretzki-Bilu emigrated to Israel with her family in 1957. She studied painting under professor Josef Schwarzmann – pupil and assistant of Kathe Kollwitz and Max Liebermann – and stage and costume design at Tel Aviv University. Since 1976 she has designed more than 100 productions in all Israeli theatres and throughout the world.

Miriam Guretzki-Bilu has been a member of the Department of Theatre Arts in the Faculty of Arts at Tel Aviv University since 1980, where she is a full professor. In 1990 she was appointed Head of Theatre Design Studies and of the Honor Roll Program in Design for Stage, Film and Television Studies.

Patrick Hahn

1980 in Zürich geboren, ist Patrick Hahn Dramaturg, Autor und Musikmanager. Als Librettist ist er Mitautor der Musiktheaterwerke *Limbus-Limbo* von Stefano Gervasoni und *wunderzaichen* von Mark Andre, des Songplays *Die zwei Tauben* von Moritz Eggert sowie verschiedener Konzertwerke, darunter *Alavò* von Vito Žuraj. Am Teatro Real in Madrid gestaltete er 2014 das Wagner Mash-up *R. hat wieder schlecht geschlafen*. Für seine musikjournalistische Tätigkeit wurde ihm 2012 der «Reinhard Schulz Preis» für Musikpublizistik verliehen. Unter der Intendanz von Jossi Wieler war er von 2011 bis 2015 Dramaturg für Oper und Konzert an der Staatsoper Stuttgart. Seit der Saison 2015/2016 ist er Künstlerischer Programmplaner des Gürzenich-Orchester Köln.

Bernd Isele

Bernd Isele studierte Germanistik, Geschichte und Kunstgeschichte, zunächst in Konstanz, dann an der Universität Münster, wo er von 2002 bis 2005 als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war. Promotion im Jahr 2006. Seit 2004 Theaterarbeit in der Schweiz, zunächst am Schauspielhaus Zürich, dann am Luzerner Theater. Er arbeitete dort als Dramaturg und leitete mit der Experimentierbühne UG die Nebenspielstätte für Zeitgenössisches Theater. 2016 erschien der von ihm herausgegebene Sammelband *Bühnenlandschaften. Theater in der Zentralschweiz*. Von 2013 bis 2018 war Bernd Isele am Schauspiel Stuttgart engagiert, seit 2018 arbeitet er am Deutschen Theater Berlin. Als Mitglied der Dramaturgie ist er dort für die Autorentheatertage verantwortlich.

Andreas Klaeui

Andreas Klaeui ist Theaterkritiker und war bis 2020 Kulturredaktor beim Schweizer Radio SRF 2 Kultur. Bis 2008 war er verantwortlicher Redaktor von *du – Die Zeitschrift der Kultur*. Seine Kritiken und Reportagen erscheinen ausserdem in Fachpublikationen wie *nachtkritik.de* und *Theater heute*. Seine Spezialgebiete sind Theater und klassische Musik, aber auch die Vermittlung von kulturellen Ereignissen und ihren Hintergründen aus dem französischen Sprachgebiet. Seit 2017 ist Andreas Klaeui in der Auswahljury des Berliner Theatertreffens zuständig für die Schweiz. Er ist Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.

Thomas Koch

Thomas Koch studierte Linguistik und Biologie in Kassel und an der University of California Berkeley. Von 1983 bis 1984 arbeitete er als Redakteur bei *Reader's Digest*. Danach war er am Stuttgarter Amerika-Haus für Medien und Kulturaustausch zuständig. Opernintendant Klaus Zehelein engagierte ihn 1995 als Sprecher an die Staatsoper Stuttgart. Von 2006 bis 2014 war er als Kommunikationsdirektor Mitglied des Präsidiums der Bayerischen Theaterakademie in München mit Lehraufträgen in der Theaterwissenschaft und Dramaturgie an der Ludwig-Maximilians-Universität. Jossi Wieler holte ihn 2014 als Kommunikationsdirektor an die Staatsoper Stuttgart zurück. Seit 2018 ist er dort für die Strategische Kommunikation verantwortlich.

Hajo Kurzenberger

Hajo Kurzenberger (*1944) war von 1980 bis 2009 Professor für die Theorie und Praxis des Theaters an der Universität Hildesheim. Dort gründete er die Praktische Theaterwissenschaft. Zahlreiche Publikationen, zuletzt *Der kollektive Prozess des Theaters* (2009), *Jossi Wieler – Theater* (2011), *Wirkungsmaschine Schauspieler* (2011),

zusammen mit Miriam Tscholl *Die Bürgerbühne. Das Dresdner Modell* (2014), *Kopfweitsprung. Erzählung einer Nachkriegskindheit* (2018). Er arbeitete als Dramaturg und Regisseur an den Stadt- und Staatstheatern in Mannheim, Heidelberg, Basel, Zürich, Hamburg, Berlin, Dresden und Liechtenstein.

Jean-Jacques Roth

Né en 1956 à Genève, Jean-Jacques Roth a suivi une double formation d'économiste et de musicien. Entré à *La Tribune de Genève* comme critique musical en 1979, il en dirige la rubrique culturelle jusqu'en 1985 avant de poursuivre sa carrière à différents postes : correspondant à Paris pour *La Tribune de Genève*, à Zurich pour le *Nouveau Quotidien*, à *L'Hebdo*, puis au *Temps*, journal dont il sera rédacteur en chef puis directeur jusqu'en 2010. Il rejoint ensuite la Radio Télévision Suisse RTS au poste de directeur de l'information. Depuis 2013, il dirige le magazine « *Cultura* » du *Matin Dimanche*. Il a écrit plusieurs livres, parmi lesquels *Grand Théâtre, moments d'exception* (1987) et *Armin Jordan, images d'un chef* (1997).

Yvonne Schmidt

Yvonne Schmidt ist Dozentin und stellvertretende Leiterin des Institute for the Performing Arts and Film der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) sowie Leiterin des Forschungsfeldes Kunstvermittlung an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Sie studierte Theater- und Tanzwissenschaft und Komparatistik in Mainz, Paris und Bern und promovierte über nicht-professionelle Darsteller*innen im Gegenwartstheater an der Universität Bern. Sie forscht, lehrt und kuratiert Formate zwischen künstlerischer Praxis, Vermittlung und Wissenschaft, u. a. zu Theater/Tanz und Behinderung, Kunst und Ökologie sowie Schauspielmethoden und transdisziplinärer Ko-Kreation. Seit 2018 ist sie ausserdem Ko-präsidentin der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur (SGTK).

Malte Ubenauf

Malte Ubenauf ist freiberuflicher Schauspiel- und Musiktheaterdramaturg. In den vergangenen Jahren begleitete er Produktionen von Stefan Pucher, Christopher Rüping, Karin Henkel, Christiane Pohle sowie Armin Petras. Kontinuierliche Zusammenarbeiten verbinden ihn mit Christoph Marthaler, Anna Viebrock sowie mit der frei produzierenden Musiktheaterkompanie NOVOFLOT aus Berlin. Lehrtätigkeiten führten Ubenauf u. a. an die Hochschule für bildende Künste Hamburg, die Akademie der bildenden Künste Wien, die Universität der Künste Berlin, die Hochschule für bildende Künste Dresden sowie die Universität Zürich.

**Übersetzungen und Korrektorat
Traductions et relecture
Traduzioni e revisione
Translations and Proofreading**

**Übersetzungen ins Deutsche,
Lektorat und Korrektorat**

Andreas Klaeui
Yvonne Schmidt
Andreas Härter
Paola Gilardi

English Translations and Proofreading

Karen Oettli-Geddes
Mary Carozza

Traductions en français et relecture

Anne Fournier (introduction, article de Sergio Morabito, entretien avec André Jung, relecture)
Ariane Gigon (entretien avec Jossi Wieler, entretien avec Anna Viebrock, article de Hajo Kurzenberger, résumés)
Paola Gilardi (relecture)

Traduzioni in italiano e revisione

Paola Gilardi

**Übersetzung des Vorworts von Isabelle
Chassot, Direktorin des Bundesamtes für
Kultur, und der Laudatio der Jury**

Sprachendienst des Bundesamts für Kultur

Bildnachweise
Crédits des photos
Crediti fotografici
Photo Credits

© Arno Declair, Berlin

S. 68, 102–103, 136, 137, 159

© Magali Dougados, Genève

S. 286, 287, 288, 289

© Claude Giger, Basel

S. 160

© Matthias Horn, Berlin

S. 45

© Privat (Jossi Wieler in Tel Aviv, 1979)

S. 298

© A. T. Schaefer, Stuttgart

Cover und S. 25, 31, 124, 240–241, 258, 259,
270, 271, 272, 273, 310

© Kathrin Schilling, Frankfurt

S. 225

© Ruth Walz, Berlin

S. 146

© Wiener Staatsoper / Michael Pöhn, Wien

S. 10–11

© Anna Viebrock

S. 174–175: Entwürfe und Modellfotos für
Die Rassen von Ferdinand Bruckner, 1983.

S. 176–177: Skizzen und Modellfotos für
Woyzeck von Georg Büchner, 1986.

S. 178–179: Skizzen für *Josefs Töchter* von
Gundi Ellert, 1994.

S. 180–181: Detail und Gesamtansicht Bühne
für *Wolken. Heim.* von Elfriede Jelinek, 1993.

S. 183: Recherchefoto, technische Zeichnung
und Szenenfoto für *Macht nichts. Eine kleine
Trilogie des Todes* von Elfriede Jelinek, 2001.

S. 184–185: Inspiration für Bühne und Kostüme
(Stills aus dem Film *L'année dernière à Marienbad*
von Alain Resnais, 1961) und Modellfotos für
Alcina von Georg Friedrich Händel, 1998.

S. 186–187: Kostümentwürfe und Vorlagen
für die Maske (Porträts auf Grabsteinen des
Friedhofs Campo Verano in Rom) für
La sonnambula (Die Nachtwandlerin) von
Vincenzo Bellini, 2012.

S. 188: Bühnenmodell für das Projekt *Camping
2000* von Géraud Didier, Tilman Raabke,
Jossi Wieler, 1997.

Danksagung Remerciements

An dieser Stelle möchten wir uns in erster Linie bei Jossi Wieler für den anregenden Austausch und die stete Hilfsbereitschaft von Herzen bedanken. Zu Dank verpflichtet sind wir auch dem Bundesamt für Kultur, insbesondere der Direktorin, Isabelle Chassot, und der Verantwortlichen Tanz und Theater, Claudia Rosiny, für die grosszügige Unterstützung und das Vorwort. Herzlichen Dank auch an Bianca Matzek vom Verlag Peter Lang für die angenehme Zusammenarbeit. Sehr verbunden sind wir den Autor*innen und den interviewten Künstler*innen. Unser besonderer Dank geht an Anna Viebrock für die Collage aus Materialien ihrer Arbeitshefte. Dank gilt auch allen Übersetzer*innen und Korrektor*innen, dem Büro 146 für die grafische Gestaltung sowie den Fotograf*innen, allen voran A. T. Schaefer, und der Wiener Staatsoper für die Publikationsrechte der Abbildungen.

En premier lieu, nous tenons à remercier de tout cœur Jossi Wieler pour l'échange stimulant et l'aide précieuse. Nous sommes très reconnaissant-e-s envers l'Office fédéral de la culture, et en particulier envers sa directrice, Isabelle Chassot, et la responsable danse et théâtre, Claudia Rosiny, pour le généreux soutien et la préface. Un grand merci à Bianca Matzek de la maison d'édition Peter Lang pour l'agréable collaboration. Nos remerciements chaleureux vont à tout-e-s les auteur-e-s et les artistes interviewés, et surtout à Anna Viebrock pour le collage de matériaux de ses cahiers de travail. Nous aimerions également remercier les traducteur-trice-s et correcteur-trice-s, le bureau 146 pour la conception graphique et les photographes, en premier lieu A. T. Schaefer, ainsi que l'Opéra d'État de Vienne pour les droits de publication des illustrations.

Der Schweizer Grand Prix Theater und der Hans-Reinhart-Ring Le Grand Prix suisse de théâtre et l'Anneau Hans Reinhart Il Gran Premio svizzero di teatro e l'Anello Hans Reinhart The Swiss Grand Award for Theatre and the Hans Reinhart Ring

Die Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur verlieh von 1957 bis 2013 den Hans-Reinhart-Ring, der sich rasch zur bedeutendsten Auszeichnung im Theaterleben der Schweiz entwickelte. Zu den Preisträger*innen gehören international renommierte Persönlichkeiten aus verschiedenen Bereichen der darstellenden Künste und aus allen vier Sprachregionen der Schweiz. Im Jahr 2014 wurde der Hans-Reinhart-Ring mit dem neu geschaffenen Schweizer Grand Prix Theater des Bundes zusammengelegt. Der Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Ring führt damit die grosse Tradition des Hans-Reinhart-Ring weiter.

La Société suisse du théâtre a décerné chaque année, entre 1957 et 2013, l'Anneau Hans Reinhart qui s'est vite imposé comme la plus importante distinction de la vie théâtrale suisse. Des personnalités de renom international de différents domaines des arts de la scène et de toutes les régions linguistiques du pays ont été décorées. En 2014, l'Anneau Hans Reinhart est associé au nouveau Grand Prix suisse de théâtre attribué par la Confédération. Avec le Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart c'est donc une tradition qui se poursuit.

La Società Svizzera di Studi Teatrali ha conferito fra il 1957 e il 2013 l'Anello Hans Reinhart che in breve tempo si è imposto come il riconoscimento più prestigioso nel panorama teatrale elvetico. Fra i premiati figurano personalità di spicco a livello internazionale dei diversi ambiti delle arti sceniche e di tutte le quattro regioni linguistiche della Svizzera. Nel 2014 la SSST ha stipulato un accordo con l'Ufficio federale della cultura, dando continuità a questa lunga tradizione con l'istituzione del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart.

The Swiss Association for Theatre Studies awarded from 1957 to 2013 the Hans Reinhart Ring which, in a short period of time, has been recognized as the most important distinction in the Swiss theatre life. The laureates include internationally renowned personalities from the various fields of the performing arts and from all four linguistic regions of Switzerland. In 2014, the SATS concluded an agreement with the Federal Office of Culture, renewing the tradition of the Ring by connecting it to the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring.

Träger*innen des Schweizer Grand Prix Theater / Hans-Reinhart-Rings Lauréat·e·s du Grand Prix suisse de théâtre / Anneau Hans Reinhart Artiste/i insigne/i del Gran Premio svizzero di teatro / Anello Hans Reinhart Recipients of the Swiss Grand Award for Theatre / Hans Reinhart Ring

2020 Jossi Wieler, Schauspiel- und Opernregisseur
2019 Yan Duyvendak, artiste d'art visuel et performeur
2018 Theater Sgaramusch, freie Gruppe im Bereich Kinder- und Jugendtheater
2017 Ursina Lardi, Schauspielerin

2016 Theater HORA. Ensemble von Schauspieler*innen mit geistiger Behinderung
2015 Stefan Kaegi (Rimini Protokoll), Regisseur
2014 Omar Porras, directeur de théâtre, metteur en scène, acteur

**Lauréat·e·s de l'Anneau Hans-Reinhart
Träger*innen des Hans-Reinhart-Ring
Personalità insignite dell'Anello Hans Reinhart
Recipients of the Hans Reinhart Ring**

- | | | | |
|------|---|------|--|
| 1957 | Margrit Winter, Schauspielerin | 1996 | Mathias Gnädinger, Schauspieler |
| 1958 | Leopold Biberti, Schauspieler, Regisseur | 1997 | Luc Bondy, Regisseur |
| 1959 | Traute Carlsen, Schauspielerin | 1998 | Werner Hutterli, Bühnenbildner |
| 1960 | Käthe Gold, Schauspielerin | 1999 | Ruth Oswald, Schauspielerin,
Theaterleiterin |
| 1961 | Marguerite Cavadaski, comédienne | 1999 | Gerd Imbsweiler, Schauspieler,
Theaterleiter |
| 1962 | Heinrich Gretler, Schauspieler | 2000 | Werner Strub, créateur de masques |
| 1963 | Ernst Ginsberg, Schauspieler, Regisseur | 2001 | Peter Schweiger, Schauspieler,
Regisseur, Theaterleiter |
| 1964 | Michel Simon, comédien | 2002 | Anna Huber, Tänzerin, Choreographin |
| 1965 | Maria Becker, Schauspielerin | 2003 | Veronique Mermoud, comédienne |
| 1966 | Max Knapp, Schauspieler | 2003 | Gisèle Sallin, metteuse en scène |
| 1967 | Lisa Della Casa, Sängerin | 2004 | Brigitta Luisa Merki, Flamenco-
Tänzerin, Choreographin |
| 1968 | Charles Apothéloz, animateur,
metteur en scène, directeur de théâtre | 2005 | Dominique Catton, comédien,
metteur en scène, directeur |
| 1969 | Leopold Lindtberg, Regisseur | 2006 | Roger Jendly, comédien |
| 1970 | Ellen Widmann, Schauspielerin | 2007 | Giovanni Netzer, reschissur ed
intendant |
| 1971 | Rolf Liebermann, Komponist,
Theaterleiter | 2008 | Nadja Sieger, Bühnenkünstlerin |
| 1972 | Carlo Castelli, regista | 2008 | Urs Wehrli, Bühnenkünstler |
| 1973 | Inge Borkh, Sängerin | 2008 | Tom Ryser, Regisseur und Schauspieler |
| 1974 | Annemarie Düringer, Schauspielerin | 2009 | Jean-Marc Stehlé, scénographe et
comédien |
| 1975 | Charles Joris, Animateur, metteur
en scène, directeur de théâtre | 2010 | Volker Hesse, Regisseur und
Theaterleiter |
| 1976 | Dimitri, Clown | 2011 | Christoph Marthaler, Regisseur |
| 1977 | Max Röthlisberger, Bühnenbildner | 2012 | Daniele Finzi Pasca, attore, regista e
clown |
| 1978 | Edith Mathis, Sängerin | 2013 | Yvette Théraulaz, comédienne,
chanteuse |
| 1979 | Peter Brogle, Schauspieler | | |
| 1980 | Philippe Mentha, metteur en scène,
directeur de théâtre | | |
| 1981 | Ruodi Barth, Bühnenbildner | | |
| 1982 | Heinz Spoerli, Choreograph | | |
| 1983 | Reinhart Spörri, Regisseur,
Theaterleiter | | |
| 1984 | Ruedi Walter, Schauspieler | | |
| 1985 | Benno Besson, Regisseur | | |
| 1986 | Annemarie Blanc, Schauspielerin | | |
| 1987 | Werner Düggelin, Regisseur,
Theaterleiter | | |
| 1988 | Emil Steinberger, Kabarettist | | |
| 1989 | François Rochaix, metteur en scène | | |
| 1990 | Gardi Hutter, Clownin | | |
| 1991 | Bruno Ganz, Schauspieler | | |
| 1992 | nicht vergeben / pas décerné | | |
| 1993 | Paul Roland, Schauspieler, Direktor
Schauspielschule Bern | | |
| 1994 | Ketty Fusco, attrice, regista | | |
| 1995 | Rolf Derrer, Licht-Designer | | |