

DIE KAHLE SÄNGERIN



DIE KAHLE SÄNGERIN

Anti-Stück

Von Eugène Ionesco

Aus dem Französischen übertragen von Serge Stauffer

Mr. Smith

Gilbert Mieroph

Mrs. Smith

Andreas Guglielmetti

Mr. Martin

Susanne Weckerle

Mrs. Martin

Sabine Weithöner

Mary, ein Dienstmädchen

Jürgen Herold

Der Feuerwehrhauptmann

Stephan Weber

Regie

Thorsten Weckherlin

Bühne & Kostüme

Vinzenz Hegemann

Musik

Jörg Wockenfuß

Dramaturgie

Adrian Herrmann

Regieassistenz / Soufflage

Julene Jäger

Regiehospitantz / Soufflage

Olivia Schmitt

Inspizienz

Ralph Höhnle

Premiere 18. Juni 2021, Hof-Bühne

Aufführungsdauer ca. 1 Stunde 30 Minuten, keine Pause

Aufführungsrechte Theater-Verlag Desch

Technischer Direktor Martin Fuchs **Leiter der Bühnentechnik**
Bernd Jäger **Theatermeister** Bernd Jäger, Florian Leiner **Assistentin**
der Technischen Direktion Bettina Vögele **Ausstattungsassistentin**
Regina Reim **Stücktechnik** Hans Schuler, Helmut Schilling, Stephan
Leiner, Hendrik Wutz **Leiter der Abteilung Beleuchtung** Milan Basarić
Lichtgestaltung Milan Basarić **Leiter der Abteilung Ton & Video** Uwe
Hinkel **Ton** Jan Brockerhoff **Damengewandmeisterin** Gundula Neubauer,
Herrengewandmeisterin Susanne Bek-Sadowski **Schneiderei/**
Ankleiderinnen Sabine Czarski, Marlis Christmann, Claudia Flemming,
Gabriele Heinzmann, Ingrid Jarosch, Anne Walker, Kristina Weber,
Christine Zieffle **Leiter der Abteilung Maske** Peter Hering **Maske** Kerstin
Walter **Leiterin der Abteilung Requisite** Alexandra Doerr **Requisite** Kätke
Armbruster **Werkstättenleitung** Nils Nahrstedt, Eugen Krauss **Malsaal**
Jolanta Slowik, Alexandra Petukhova **Schreinerei** Günter Bitzer, Steffen
Rogosch, Diana Sagnelli **Dekosaal** Helmut Vogel **Leiter der Abteilung**
Schlosserei Manuel Bernhardt **Schlosser** Nicolas Sühring

Die Musik für alle Songs wurde eingespielt von Jürgen Herold und Stephan Weber.

*Aus datenschutzrechtlichen Gründen werden einige Mitarbeiter*innen nicht genannt.

**DIE DINGE SIND EINFACH
IN WIRKLICHKEIT.
KÜSST EUCH!**



VOM ABSURDEN UND ABSEITIGEN

Notizen zum Stück von Adrian Herrmann

THEATER DES ABSURDEN

Martin Esslin beschreibt in seinem Buch „Das Theater des Absurden“ eine Theatervorstellung von Samuel Becketts „Warten auf Godot“ in der Justizvollzugsanstalt St. Quentin in den USA 1957. Das Stück fand bei den Gefangenen großen Beifall. Für sie, so Esslin, schien es überhaupt kein Problem, das sperrige und jeder konkret benannten Realität entthobene Stück zu deuten. Vielmehr füllten sie die Andeutungen, Zeichen und Pausen mit ihren Assoziationen über Freiheit, Recht und Gerechtigkeit und ein „Außen“. Für sie wurde das „absurde“ Stück etwas sehr Konkretes. Diese Anekdote zeigt, wie das sogenannte Theater des Absurden, zu dem Beckett und vor allem Ionesco gerne gezählt werden, vor allem dort aufgenommen und verstanden wurde, wo der Glaube an Sinnhaftigkeit von Gesellschaft und Normen bereits erodierte. „Absurd“ meint ursprünglich in der Musik „dishermonisch“, kann also sinngemäß als „ungereimt“ oder „unvernünftig“, sogar als „lächerlich“ übersetzt werden. Im theatralen Kontext dient der Terminus aber eher für die Bezeichnung der Stücke, die man im philosophischen Sinne, nach Albert Camus Begriff des Absurden, diesem folgend klassifizieren kann. Camus fragte in seinem Buch „Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde“, wieso der Mensch, angesichts allen Verlusts der Sinnhaftigkeit, der Religion und ethischer Gewissheiten, in einer solch absurden Welt – nach zwei Weltkriegen, der Shoa und dem Abwurf der

Atombombe – nicht lächelnd in den Selbstmord geht. Camus bedient sich bei seinem Antwortversuch am Bild des Sisyphos: Dieser, endlos seinen Felsbrocken den Berg hinaufschiebend, erlangt im Wissen um die Absurdität seiner ewigen Qual während des Abstiegs – um im Anschluss den Felsbrocken erneut bergauf zu rollen – zugleich die Macht über sein Schicksal. Zwar ist sein Kampf sinnlos, also absurd, doch die Verachtung seines Schicksals kann ihn darüber erheben: „Wir müssen uns Sisyphos als glücklichen Menschen vorstellen“, schließt Camus. Die Philosophie des Existenzialismus versucht auf dieser Grundlage neue Entwürfe der Freiheit des Menschen zu zeichnen. Dennoch sind die beiden großen Vertreter dieser Philosophie, Sartre und Camus, gleichzeitig als Dramatiker stets dem Glauben an eine sinnvolle Dramaturgie verhaftet geblieben. Ihre aufgeklärten Helden sind stets in ihrem logisch geführten Kampf innerhalb einer von ihnen als absurd identifizierten Welt zu beobachten. Dies markiert den Bruch, den Ionesco, Beckett und andere vollzogen: „Das Theater des Absurden verzichtet darauf, über die Absurdität der menschlichen Existenz zu diskutieren; sie stellt sie einfach dar als konkrete Gegebenheit – das heißt: in greifbaren szenischen Bildern“, so Esslin. Dass dies nicht mit Realismus zu verwechseln ist, stellt Ionesco klar, wenn er fordert: „Im Theater die Psychologie vermeiden, ihm vielmehr eine metaphysische Dimension verleihen. Theater ist äußerste Übertreibung der Gefühle, eine Übertreibung, die die flache alltägliche Wirklichkeit auflöst.“ Es ist dies die Einladung zum angeregten Spiel der Fantasie. Leidenschaften, Geschlechterrollen, Beziehungskonstellationen und -krisen – sie alle können hier in der Übertreibung ihre echte, weil persönliche, Verhandlung und Befragung finden. Das bislang, v.a. in Frankreich, gerne gepflegte Konversationsdrama wird mit dieser Idee Ionescos radikal verabschiedet.

SPRACHE UND SCHWEIGEN

„Ah, dass ich es nicht vergesse: Was macht die kahle Sängerin?“ Diese Frage, im Stück gestellt von der Figur des Feuerwehrhauptmanns, löst bei den übrigen Figuren ein betretenes Schweigen aus. Doch weshalb? Bislang kam die Genannte weder selbst, noch als Erwähnung vor – und wird es auch nicht mehr im Laufe des Stücks. Aber etwas anderes passiert: Die Sprache beginnt sich in ihrer Sinnhaftigkeit ab nun endgültig und völlig aufzulösen. Waren es zunächst die Situationen und Szenen, die irritierend wirkten, zerfällt nun die Konversation in einzelne, sinnentleerte Sätze und Dikta. Ionesco bemerkte später, dass er habe Englisch lernen wollen und dass die Übungssätze seines Lehrbuchs ihm schließlich „wie fundamentale Weisheiten“ erschienen, die er nicht habe für sich behalten wollen: „Ich musste ein Theaterstück schreiben... Die Sätze, die ich mit so viel Fleiß in mein Schulheft übertragen hatte, begannen sich von ganz alleine zu bewegen; sie zersetzten und deformierten sich. Ich konstatierte eine Art Wirklichkeitszerfall. Die Worte waren nur noch hohle, sinnentleerte Schablonen, und auch die Personen hatten jedwedes Seelenleben verloren. Die Welt schien in bizarres Licht getaucht, vielleicht ihr wahres Licht.“

Was Ionesco getan hatte, war die Persiflage einer spießigen Kleinbürger-szene auf die Spitze zu treiben. Das oft bemerkte Marionettenhafte seiner Figuren, ihre austauschbaren, melodramatischen Sätze, legt bloß, was behaupteter Sinn in der Rede zuvor gerade noch verdecken konnte: Eine absurde Welt, der die Sinnhaftigkeit endgültig abhandengekommen war. Die Sprache wird zu Ionescos eigentlicher Hauptdarstellerin, der tragischen Figur zwischen lauter Abziehbildern. Sie muss fassen, was eigentlich nicht der Rede wert ist – und zerbricht endgültig. Doch „worüber man nicht sprechen kann, darüber muss

man schweigen“, konstatiert Wittgenstein – und so bekommt die Pause, das Schweigen, in den Werken des Absurden Theaters eine neue Bedeutung, wird Raum zur Reflektion und Ausdruck der Tragödie. Heiner Müller sagte in einem Interview über das Schweigen: „... es gibt eine Theorie, die geht davon aus, dass der Grund, das Elementarste bei der antiken Tragödie z. B. das Schweigen ist. Vor dem Wort ist immer das Schweigen, und das Schweigen ist die Voraussetzung für Sprechen. Das Schweigen ist etwas, was unter der Sprache liegt, eine selbständige Ebene, eine Ebene, die etwas erzählt, auf der etwas erzählt wird, mit der etwas erzählt wird und nicht nur einfach eine Unterbrechung von Sprache. Das finde ich langweilig. Das Schweigen ist keine Lücke.“ Müller bemerkt vielmehr, dass das Schweigen einen Einbruch in die Verabredung, in das Erwartete darstellt. In Bezug auf Beckett, einen Verbündeten Ionescos im Geiste, stellt er fest, er „finde [es] ganz einleuchtend, dass der die Länge der Pausen festgeschrieben hat, aus Erfahrung, dass Regisseure davor Angst haben und Schauspieler auch. Ein Schauspieler hat ja schon Angst, 10 Sekunden nichts zu tun, sich nicht zu bewegen oder nichts zu sagen. Es ist gegen die Vereinbarung.“ Heiner Müller sucht das befragende Moment, die Dialektik, auf der Bühne: „Ich meine, Theater wird erst dadurch lebendig, dass ein Element immer das andere in Frage stellt. Die Bewegung stellt den Stillstand in Frage und der Stillstand die Bewegung. Der Text stellt das Schweigen in Frage, und das Schweigen stellt den Text in Frage, und das kann man endlos fortsetzen. Dadurch entsteht ja auch die andere Wirklichkeit, die Theater gegen den Zwang oder die Forderung nach Abbildung, nach bloßer Reproduktion von Realität behaupten muss. Und dadurch stellt Theater dann auch die Wirklichkeit in Frage, das ist auch wohl die wichtige politische Funktion von Theater.“



PUNK

Aus dem Englischen stammend bedeutet der Begriff in etwa so viel wie „morsches oder faules Holz“, also etwas, das wertlos ist und verrottet. Es dient allenfalls noch um etwas zu entzünden. Auch für Außenseiter*innen, Sexarbeiter*innen oder Homosexuelle fand es Verwendung. Als Musikstil entwickelte sich Punk, vorwiegend in den USA, aus dem Garagenrock der frühen 60er Jahre. Von dort wurde der Begriff nach Großbritannien importiert, wo er für Rock-Bands wie „The Clash“, „Sex Pistols“ u. a. Verwendung fand. Bereits diese Bands jedoch waren in ihrer Zusammensetzung für diese neue musikalische Spielform teilweise regelrecht zusammengecastet worden. Ihre Wirkung verfehlten sie gleichwohl nicht: Die Musik provozierte Bürgertum, Establishment und Presse und wirkte zugleich anziehend für junge Menschen überall auf der Welt – wohl auch wegen den nicht von der Musik zu trennenden Spielformen der äußeren Erscheinung wie: gefärbte Haare, Lederjacke, Nieten, Sicherheitsnadel-piercings und – zumeist geklauten – Statussymbolen, wie Mercedes-Sternen. Punk entzündete etwas in der Gesellschaft und ließ sich von ihr zugleich, etwa durch Designer*innen wie Vivianne Westwood oder den Musikmanager Malcolm McLaren, bereitwillig vermarkten. Als die Sex Pistols etwa 1977 zum silbernen Thronjubiläum Queen Elisabeths II. auf einem Boot inmitten der Themse ihren Song „No future (God save the Queen)“ spielten war dies – neben einer unüberhörbaren Provokation – bestes Marketing McLarens. Die Reaktion, auch innerhalb der Punkszene, war gespalten. Die Band Crass hielt 1978 den etablierten Größen „Punks dead“ vor, was wiederum 1981 (als Albumtitel von The Exploited) den bis heute prägnanten Satz „Punks not dead“ prägte. Doch egal ob nun lebendig, tot oder auch untot: Als Schreckgespenst einer miefigen (Klein-)Bürgerlichkeit spukt Punk bis heute fröhlich weiter.



SHOULD I STAY OR SHOULD I GO?

The Clash

Darling you got to let me know
Should I stay or should I go?
If you say that you are mine
I'll be here ,til the end of time
So you got to let me know
Should I stay or should I go?

It's always tease, tease, tease
You're happy when I'm on my knees
One day it's fine and next it's black
So if you want me off your back
Well, come on and let me know
Should I stay or should I go?

Should I stay or should I go now?
Should I stay or should I go now?
If I go, there will be trouble
And if I stay it will be double
So come on and let me know
...

THIS IS NOT A LOVE SONG

Public Image Ltd.

This is not a love song
This is not a love song
This is not a love song

This is not a love song (4x)

Happy to have, not to have not
Big business is very wise
I'm crossing over into
E-enter-prize

This is not a love song (4x)

I'm going over to the other side
I'm happy to have not to have not
Big business is very wise
I'm inside free enterprise

I'm adaptable
I'm adaptable
...

NO FUTURE (GOD SAVE THE QUEEN)

Sex Pistols

God save the queen
The fascist regime
They made you a moron
A potential H bomb

God save the queen
She's not a human being
and There's no future
And England's dreaming

Don't be told what you want
Don't be told what you need
There's no future
No future
No future for you
...

FIRE WATER BURN

Bloodhound Gang

The roof, the roof, the roof is on fire
The roof, the roof, the roof is on fire
The roof, the roof, the roof is on fire
We don't need no water, let the
motherf***r burn
Burn motherf***r, burn
...

EUGÈNE IONESCO

Biografie

1909 Geboren in Slatina, Rumänien als Sohn eines rumänischen Vaters und einer französischen Mutter. Seit früher Kindheit lebt er in Frankreich. **1925** Nach der Scheidung seiner Eltern kehrt er mit seinem Vater nach Rumänien zurück. Er studiert französische Literatur in Bukarest. **1938** kehrt Ionesco nach Frankreich zurück, um eine Dissertation vorzubereiten, die durch den Ausbruch des Krieges unterbrochen wird. **1950** Uraufführung seines dramatischen Erstlingswerks „Die kahle Sängerin“ (La Cantatrice chauve), mit dem Untertitel „Anti-Stück“, am Théâtre des Noctambules. Zunächst ein Misserfolg, erfährt es später weltweite Aufmerksamkeit und macht Ionesco zu einem der Väter des „Theaters des Absurden“. Es folgen bis heute vielbeachtete Stücke, die meisten in der Tradition des Absurden gehalten: **1951** Die Unterrichtsstunde **1952** Die Stühle **1955** Der neue Mieter und viele weitere. **1959** Die Uraufführung der „Nashörner“ wird von Jean-Louis Barrault am Odéon-Théâtre de France inszeniert. Ab nun ist Ionesco als Autor endgültig etabliert. Es folgen weitere Stücke. **1970** Erscheint „Triumph des Todes oder Das große Massakerspiel“. Zudem wird Ionesco mit 18 zu 9 Stimmen in die renommierte Académie française gewählt. Bereits ein Jahr zuvor wurde er in die American Academy of Arts and Sciences aufgenommen. Er ist außerdem einer der ersten Autoren, die bereits zu Lebzeiten in der Bibliothek Pléiade veröffentlicht werden. **1994** Am 28. März stirbt Eugène Ionesco in Paris.



TEXTNACHWEISE

Vom Absurden und Abseitigen. Notizen zum Stück ist ein Originalbeitrag von Adrian Herrmann für dieses Programmheft unter Verwendung von: Martin Esslin: *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hamburg 2006. Eugène Ionesco: *Argumente und Argumente. Schriften zum Theater*. Neuwied (u. a.) 1964. Hanspeter Plocher: *Nachwort zu: Die kahle Sängerin*. Stuttgart 1987. Rick Takvorian: *Am Anfang war ... Ein Gespräch unter der Sprache mit Heiner Müller*. In: Heiner Müller: *Werke*. Bd. 8. S. 296-306. Frankfurt a.M. 2008.

BILDNACHWEISE

Probenfotos Tobias Metz

S. 3 Gilbert Mieroph, Andreas Guglielmetti **S. 8 & 9** Gilbert Mieroph, Susanne Weckerle, Stephan Weber, Sabine Weithöner, Andreas Guglielmetti **S. 11** Jürgen Herold, Susanne Weckerle, Sabine Weithöner **S. 15** Stephan Weber

IMPRESSUM

Hrsg. Landestheater Württemberg-Hohenzollern Tübingen Reutlingen **Spielzeit 20/21**
Intendant Thorsten Weckherlin **Verwaltungsdirektorin** Dorothee Must **Redaktion**
Adrian Herrmann **Gestaltung** giesevogler.com **Druck** Bechtel Druck GmbH & Co. KG,
Ebersbach / Fils **landestheater-tuebingen.de**

Mit freundlicher Unterstützung



**WAS MACHT DIE
KAHLE
SÄNGERIN?
SIE TRÄGT IMMER NOCH DIE
GLEICHE
FRISUR**