

DIE
DREI
MUSKE
TIERE

NACH DEM GLEICHNAMIGEN ROMAN
VON ALEXANDRE DUMAS

DIE DREI MUSKE TIERE

IN EINER BEARBEITUNG
VON ANTONIO LAELLA
UND FEDERICO BELLINI
AUS DEM ITALIENISCHEN
VON KATRIN HAMMERL

Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und
in den Foyers erwerben.



D'Artagnan, Planchet
Nicola Mastroberardino
Athos, Grimaud **Michael Wächter**
Porthos, Mousqueton
Max Rothbart / Elias Eilinghoff
Aramis, Bazin **Vincent Glander**

Inszenierung, Raum und Musik
Antonio Latella
Kostüme **Simona D'Amico**
Choreografie und Kampftraining
Francesco Manetti
Licht **Gerrit Jurda**
Dramaturgie **Federico Bellini,**
Carmen Bach

Übernahme der Inszenierung des Theater Basel
(Premiere: 2. Februar 2019)

Münchener Premiere am **20. Oktober 2019**
im **Cuvilliéstheater**

Leitung der Übernahmepробen **Barbara Luchner**
Abendspielleitung **Sarah Mößner** Kostümassistenz **Rosanna König** Inspizienz **Ronda Schmal** Soufflage **Simone Rehberg**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Georgij Belaga, Armin Schäl** Beleuchtungs-
meister **Markus Schadel** Stellwerk **Sebastian Stiewe,**
Max Lapper Ton **Alexander Zahel** Requisite **Sulamith Link,**
Manuela Hallermeier Garderobe **Michaela Fritz, Jörg**
Upmann

Die Kostüme wurden in den Werkstätten des Theater Basel
hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostüm-
direktorin **Elisabeth Rauner** Technische Leitung
Frank Crusius Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung
Bärbel Kober Beleuchtung/Video **Tobias Löffler** Ton
Michael Gottfried Requisite **Anna Wiesler, Barbara**
Hecht Produktionsleitung Kostüm **Enke Burghardt**
Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herren-
schneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas**
Mouth Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei
Stefan Baumgartner Malersaal **Katja Markel** Tapezier-
werkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall**
Galerie **Christian Unger** Transport **Harald Pfähler**
Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

ARAMIS

«Es scheint,
als wäre in dieser
neuen Gesellschaft
keiner allein,
auch wenn
es nicht so ist,
wie es scheint.»

nach Alexandre Dumas, «Die drei Musketiere»

ÜBER DUMAS

Dass Alexandre Dumas einer der produktivsten Autoren der Literaturgeschichte war, ist bekannt. Die realen Zahlen, die von seiner Produktivität zeugen, verblüffen jedoch: Er veröffentlichte etwa 650 Bücher, durchschnittlich etwa 15 Bücher pro Jahr. Über vierzig Jahre lang schrieb er demnach fast 16 000 Wörter pro Woche. So hat er schätzungsweise 4 000 Haupt- und 9 000 Nebenfiguren sowie mehr als 25 000 Randfiguren geschaffen. Es ist praktisch unmöglich, die Zahl seiner verkauften Bücher zu schätzen, zwanzig Jahre nach seinem Tod waren es weit mehr als drei Millionen. In weniger als zwei Jahren schrieb und veröffentlichte er «Die drei Musketiere», «Der Graf von Monte Christo», «Zwanzig Jahre später» und «Königin Margot». Diese kreative Überschwänglichkeit, die schon seinerzeit die Vermutung laut werden ließ, dass er eine Gruppe von Mitarbeiter*innen beschäftige, die für ihn arbeitete, eine Art schriftstellerische Fließbandarbeit, war nichtsdestotrotz ein großer Erfolg. Diesen Kontroversen schenkte Dumas wenig Aufmerksamkeit. Ungeachtet dessen interessierte ihn vielmehr die Vielfältigkeit der Schriftstellerei: Er war Romancier, Essayist, Dramatiker, schrieb Sachbücher über Länder, die er nie bereist hatte, gründete Zeitungen und war darüber hinaus auch politisch engagiert, beteiligte sich sogar am sogenannten «Zug der Tausend unter Garibaldi». Wenn man aber zu den bereits erwähnten Zahlen zurückkehrt, welche Rückschlüsse lassen sich auf den Akt des Schreibens, oder, wenn man so will, auf das Leben eines Schriftstellers ziehen? Dumas schrieb offenbar in der Geschwindigkeit, in der er auch gelesen wurde, in einem irrsinnigen Fluss, der die Hand des Schriftstellers mit dem Auge des Lesers verbindet. Diese Vorgehensweise, angetrieben von permanenter Geldnot, verschonte ihn nicht

von Druckfehlern, Irrtümern und Ungenauigkeiten. Aber vielleicht war Dumas auch gar nicht an Perfektion interessiert, einem sogenannten Meisterwerk, sondern vielmehr daran, schnellstmöglich sein Gesamtwerk abzuliefern, eine Art literarisches Denkmal. Romane waren dabei für ihn eine Zuflucht vor anderen künstlerischen Misserfolgen, der Bereich, in dem er kommerziell nahezu unfehlbar war.

Wie bereits erwähnt, war er neben seiner Arbeit als Romancier auch Dramatiker und Übersetzer von Theaterstücken. Er vertraute seine Stücke fast ausschließlich der Comédie-Française an, dem Pariser Nationaltheater. Diese waren zwar erfolgreich, wurden von Kolleg*innen am Theater allerdings nicht geschätzt, wie es zum Beispiel bei seiner Bearbeitung von «Macbeth» der Fall war. Dumas verdanken wir eine der ersten französischen Übersetzungen von «Hamlet», die eigentlich eine eigenständige Bearbeitung des shakespearschen Meisterwerks war. Außerdem war er der Autor des meistgespielten Stücks seines Jahrhunderts, «La Tour de Nesle» aus dem Jahr 1832, eine Adaption von Gaillardet.

In Paris baute er schließlich sein eigenes Theater, das Théâtre Historique, wo Inszenierungen beliebter Klassiker von Shakespeare, Goethe und Schiller gespielt wurden, sowie Adaptionen seiner eigenen Romane. Den Anfang machten «Die drei Musketiere». Sein zwiespältiges Verhältnis zum Theater wird letztlich in der Schließung des Théâtre Historique deutlich: Drei Jahre nach der Eröffnung, nach Misserfolgen und Bankrott, sieht Dumas sich gezwungen, sein eigenes Haus an einen amerikanischen Zahnarzt zu verkaufen.

Federico Bellini

ALLES FÜR EINEN

EIN GESPRÄCH MIT
ANTONIO LATELLA

Der Mythos von «Die drei Musketiere» ist immer noch lebendig, auch fast zweihundert Jahre nach der Veröffentlichung des Romans und nach unzähligen Verfilmungen. Wir alle haben diese Bilder von Federhüten und Degen im Kopf. Was interessiert dich heute an dieser Geschichte?

Mich interessiert vor allem die Freundschaft, die Idee der «edlen» Freundschaft, die heute eigentlich völlig verloren gegangen ist. Freundschaft ist heute eher eine Bequemlichkeit, keine Notwendigkeit mehr im eigentlichen Sinne. Früher war sie fast wichtiger als die Beziehung zu dem eigenen Partner. Außerdem interessiert mich die Frage nach der Lebenszeit, nach dem Verhältnis von Leben und Zeit. Es gab Epochen, in denen Menschen bereit waren, für «nichts» zu sterben. Welche Bedeutung hatte das Leben dann überhaupt noch? Was war der Wert und Inhalt des Lebens? Wäre ich bereit gewesen, mein Leben zu opfern? Es war nicht der Sinn des Lebens, so lange wie möglich zu leben. Heute lebt man in der Hoffnung, neunzig, hundert Jahre alt zu werden. Damals lebte man, um ein möglichst geregeltes, anständiges Leben zu führen, vor allem im moralischen Sinn. Ich habe mich gefragt: Wer sind diese Männer, die sich für «nichts und niemanden» zum Duell herausfordern? Ist es wichtiger, möglichst lange zu leben oder sich die Frage zu stellen, auf welche Art und Weise man sein Leben führen will?

Auf der Bühne stehen vier Männer, im Roman ist aber vor allem eine Frau, Milady, die treibende Kraft. Welche Rolle spielt sie für dich?

Mich beschäftigt schon die ganze Zeit die Frage, warum die einzige wichtige Frauenfigur des Romans eine negative sein muss. Ohne diese Frau würde der Roman nicht existieren. Es gäbe keine Musketiere. Warum der Fokus auf das Weibliche? Was wäre die Geschichte ohne Milady?

Ich frage mich das, weil Milady der Katalysator des Bösen ist. Warum ausgerechnet sie? Eine andere Sache, die mich interessiert, führt uns zum Ursprung der Menschheit: Im biblischen Sinne ist Eva die Sünderin. Aber anders betrachtet ist Eva keine Sünderin, sondern lediglich diejenige, die beschließt, ihrer eigenen Unabhängigkeit nachzugehen. Sie sagt: Du bist es, der mich erschaffen hat, aber ich bin es, die entscheidet, wann ich Kinder in die Welt setze. Sie ist die treibende Kraft der Schöpfung. Diese Milady ist demzufolge die Kraft der Roman-Schöpfung.

Du behandelst den Stoff sehr assoziativ. Warum erzählst du nicht einfach die abenteuerlichen Geschichten der Musketiere? Es ist nicht notwendig, die genaue Geschichte der drei Musketiere zu erzählen, weil es eine der Geschichten ist, die jeder kennt, aber niemand gelesen hat. Wie alle diese großen Geschichten, die alle kennen, beispielsweise «Moby Dick». «Don Quijote» hat auch niemand gelesen; jeder kennt «Pinocchio», niemand hat das Buch gelesen. Das sind diese Geschichten, die in die DNA der Menschheit eingeschrieben sind und die in unsere eigene übergehen. Sie gehören zu uns, als Allgemeingut der Menschheit sind sie Teil unseres kulturellen Gepäcks geworden. Auch eine andere große Geschichte basiert auf diesem Prinzip: die Bibel. Aber niemand hat sie wirklich gelesen.

War es dir wichtig, eine Heldengeschichte zu erzählen?

Für mich ist es keine Heldengeschichte, sondern eine Geschichte über wahre, echte Freundschaft, eine Freundschaft unter Kindern. Für Kinder gilt entweder «einer für alle, alle für einen» oder «einer gegen alle, alle gegen einen». Das ist eigentlich eine sehr infantile, naive Angelegenheit, die sich an die Mathematik hält. In der Schulzeit gründen sich Banden: Alle sind gegen deinen besten Freund. Wenn du ihm zur Seite stehst, sind es schon zwei gegen alle, die dann gar nicht mehr alle sind, sondern nur noch die anderen. Diese mathematischen Dynamiken interessieren mich. Die Musketiere sind meiner Meinung nach keine Hel-

den, sie erinnern mich eher ein wenig an die amerikanische Armee. Wenn du «Full Metal Jacket» schaust, sind das alles Helden, sie sind es aber nur gemeinsam, auf dem Schlachtfeld im Kampf, alleine sind sie nichts. Wenn sie alleine nach dem Krieg zurück nach Hause kommen, sind sie nichts.

Was bedeutet «alle für einen, einer für alle»?

Das ist eine große Frage. Wenn «alle für einen, einer für alle» gilt, wer ist dieser «eine»? Und wer sind «alle», die für den «einen» sind? Gibt es den «einen», für den «alle» bereit wären zu sterben? Wer ist das? In der heutigen Zeit ist es so, dass ich «einer» bin und gleichzeitig «alle», und gleichzeitig «einer», dem es nicht gelingt, «alle» zu sein. Wir wollen, aber können nicht alle gleich sein, und einander gleich sein ist auch nicht gleich ein Ganzes. Es gelingt uns nicht, ein Ganzes zu sein. Wie wir ja gerade sehen: Die Europäische Gemeinschaft ist kein Ganzes, vielmehr versuchen wir, ein Ganzes zu sein, mehr und mehr ein Ganzes zu werden. Wenn wir diesen «einen» also nicht vernichten, können wir kein Ganzes sein. Dann wird dieser «eine» das Schiff vernichten, wenn wir nicht imstande sind, diesen «einen» zu respektieren. Das heisst, der «eine» ist auch ein Nicht-EU-Mitgliedstaat. Der «eine» sind auch die Flüchtenden, die seit Wochen im Mittelmeer auf der Sea-Watch festsitzen. Wir wollen das natürlich nicht, aber wir lassen es zu. Das ist beispielsweise auch der «eine», für den wir noch nicht bereit sind, weil wir den «einen» nicht einmal erkennen. Weil wir uns am «Wir» festklammern und den «einen» in der Einheit festhalten wollen. Aber «einer» eint nicht «alle» zu «einem». Es will uns nicht gelingen, uns als Einheit zu verstehen.

Überall gibt es zurzeit die Tendenz zur Abschottung, zur Vereinzelung...

Überall bist du nur der «eine», giltst du nur etwas, wenn du eine Kreditkarte hast. Wenn du keine hast, bist du nichts, ein Niemand. Und dann kann es auch kein wirkliches Ganzes geben, wenn immer jemand ausgeschlossen ist.

Wo gibt es dann noch Gemeinschaften? Wo findet man diese ALLE?

Das Theater ist eine Gemeinschaft, diese Gemeinschaft bedeutet alles für das Überleben, für den Fortbestand des Theaters. Dabei ist es heute vielleicht interessanter, zu dem «einen», dem Schauspieler, zurückzukehren. Eigentlich ist der eine immer der Regisseur, aber in unserem Fall gilt: Alle und alles für die Schauspieler.

Geht es dir um Schauspieler*innen oder Figuren?

In gewissem Sinne sind sie Weggefährten. Am Anfang der Probenarbeit stehen immer zuerst die Schauspieler*innen. Ich suche zuerst diejenigen, die die Figuren verkörpern könnten. In dieser Produktion gab es zuerst die Geschichte, dann eine mögliche Besetzung. Und dann hatten wir eine erste Probenphase, in der wir geschaut und probiert haben, wie wir die Schauspielerpersönlichkeiten integrieren können.

Die Schauspieler agieren mit vollem Körpereinsatz, sie steppen, kämpfen, bis zur Erschöpfung. Es wird ihnen viel abverlangt. Sehe ich den Schauspielern bei der Arbeit zu oder den Musketieren beim Kampf?

Wenn ich zum Beispiel das Duell anschau, sehe ich die Musketiere, die gegeneinander antreten, oder die Schauspieler, die sich gegenseitig herausfordern. Bis zu diesem Moment haben wir die Musketiere noch nie sprechen gehört. Nur die Spieler der Musketiere, ihre Diener und ihre Pferde haben von ihnen erzählt. Das Duell ist der einzige Moment, in dem die Musketiere sprechen, aber ohne Worte. Die Musketiere sind das Duell, sie sind die Waffen. Das Duell ist das Gespräch zwischen den Musketieren. Am Anfang treten nur die Spieler der Musketiere auf und sagen: «Auftritt d'Artagnan.» Aber sie sind nicht die Musketiere. Dann gibt es die Diener der Commedia dell'arte, dann die Pferde, die eigentlich nicht sprechen können, es aber trotzdem tun. Es gibt keine Psychologie, alle Waffen sind gleich. Niemand führt das Duell, das Gespräch. Das Gespräch entsteht von

selbst, findet zwischen allen statt. Es gibt niemanden, der es anführt oder anleitet, niemand sticht heraus, spaltet sich ab oder kann sich ihm entziehen.

Du arbeitest mit einer auffallenden Rhythmik in Körper und Sprache, obwohl Deutsch nicht deine Muttersprache ist. Was macht das Zusammenspiel von Sprache und Körper aus?

Die Rhythmen von Körper und Sprache lassen sich nicht voneinander trennen, man kann sie nicht unabhängig voneinander denken, sie sind eine Einheit. Es ist wie eine theatrale Partitur. Es ist wie eine durchkomponierte Opera buffa. Auch Pausen sind gefüllt, bedeuten Spannung, sind musikalisch gedacht. Der Rhythmus ist «Dumasdumasdumas». Er gibt alles vor. Dumas hat jede Woche an seiner Geschichte weitergeschrieben, jede Woche weiterkomponiert, musste Aufmerksamkeit gewinnen, Spannung aufbauen und sie auch halten, damit die Leser in der darauffolgenden Woche weiterlesen wollten. Das ist alles musikalisch, das ist Arbeit. Das ist das gleiche Prinzip wie das der Netflix-Serien: In kurzer Zeit durch einen guten Rhythmus viel Aufmerksamkeit gewinnen, den Zuschauer mit Futter locken.

Wie lässt sich die Tradition der Commedia dell'arte heute interpretieren oder weiterführen?

In der Commedia dell'arte gab es keinen festgeschriebenen Text. Jeden Tag wurde aufs Neue miteinander gespielt, improvisiert, bis Goldoni kam und die Commedia dell'arte zunichtemachte, weil er alles aufschrieb und die Spieler*innen nicht mehr frei waren. Die Commedia dell'arte war ein permanentes Spiel mit dem Publikum, und das war mit der Verschriftlichung beendet.

Du zitierst die Commedia dell'arte, beispielsweise bekannte prägnante Posen des Arlecchino...

Ja, aber das sind nur die stereotypen Archetypen, das ist nicht die Form der Commedia dell'arte. An der Form interessiert mich lediglich die Darstellung der Figur. Es geht nicht darum, was der Schauspieler über die Figur denkt, wie

er versucht, sie psychologisch zu durchdringen, sondern darum, Sprache und Körper nicht zu denken, an nichts zu denken. Nicht denken, sondern spielen. Die Commedia dell'arte hat die Masken benutzt, damit sie für sich selbst sprechen und die Schauspieler*innen die Freiheit haben, alles sagen zu können.

Wie frei sind die Schauspieler auf deiner Bühne?

Am ersten Tag haben sie nach der Sprech- und Spielweise gefragt, aber darin sind sie völlig frei. Wie Musiker*innen, die frei sind, die musikalische Partitur zum Klingen zu bringen.

Du arbeitest häufig mit reduzierter Ausstattung, diesmal gibt es gar kein Bühnenbild, nur den leeren Bühnenraum. Was bedeutet dieser Raum für dich? Könnte man dann nicht auch beispielsweise auf dem Theatervorplatz spielen?

Die Bühne ist der Ort, der die Spieler*innen beherbergt. Die Körper der Schauspieler*innen sind das Zuhause für die Figuren. Die Bühne ist der Ort, der dieses fiktive Spiel zulässt. Die Spieler*innen können dort so tun als ob. Auf dem Theatervorplatz könnte man es nicht mehr als Theater bezeichnen, es würde nicht als solches erkannt werden. Es wäre Unterhaltung, aber keine Fiktion. Ich möchte aber noch mal auf die Figuren zurückkommen: In der Commedia dell'arte wurden die Schauspieler*innen erst durch das Improvisieren langsam zu diesen archetypischen Figuren. Und die Figuren haben sich im Lauf der Zeit immer weiterentwickelt, durch die Spieler*innen, mit den Spieler*innen, die sie weiterentwickelt haben. Die Körper der Schauspieler*innen zeichneten die Figuren, das war ein permanenter Prozess. Sie hatten nur diese Archetypen. Zunächst gab es die Masken eigentlich gar nicht, sie wurden nur aufgemalt und wurden dann zu festen Masken, auch das war ein Ergebnis der ständigen Transformation. Alles entstand aus den Körpern der Schauspieler*innen. Sie liehen den Figuren ihre Körper. Das Problem ist, dass die Commedia dell'arte museal geworden ist, die Figuren zu Souvenirs verkommen sind. Mich interessiert vielmehr all das, was die Commedia dell'arte

einmal gewesen ist, ihr Ursprung, und nicht das, was aus ihr geworden ist. Ich möchte zurückkehren in die Geschichte der Entstehung dieser Masken, die leider viele vergessen haben. An diesem Punkt sind wir eigentlich wieder bei «Die drei Musketiere» angekommen: Wir wollen «Die drei Musketiere» machen, ohne daran zu denken, dass wir es machen. Oder anders gesagt: Die Schauspieler sind die Musketiere, ohne dass sie daran denken, sie zu spielen. Sie sind es einfach und werden zu Archetypen, ohne darüber nachzudenken. Finde die Rolle, ohne darüber nachzudenken, wie du die Rolle spielen würdest – das ist die Basis. Etwas zu tun, ohne darüber nachzudenken, wie du es tust, sondern es einfach nur zu tun. Und plötzlich sind die Spieler die drei Musketiere, ohne drei Wochen darüber nachgedacht zu haben, ohne daran gedacht zu haben, dass das jetzt drei Wochen gedauert hat. Das interessiert mich als Regisseur: Wie können die Schauspieler*innen möglichst frei spielen, wie ermöglicht man ihnen zu spielen, ohne dass man ihnen sagt, wie sie spielen sollen?

Bist du ein politischer Regisseur?

Theater ist momentan die Alternative zur Politik, zeigt Alternativen zur Realität auf. Ich will aber keine direkte Position beziehen oder irgendwelche Parolen ausrufen. In dieser Produktion wollen wir mit politischen Bezügen spielen, aber alles aus einer unschuldigen, naiven Perspektive heraus.

PLANCHET

**«Der Gastwirt bringt die Gastwirtin
Die Gastwirtin bringt die Musketiere
Die Musketiere bringen das Spiel
Das Spiel bringt den Verlust
Der Verlust bringt die Herausforderung
Die Herausforderung bringt das Duell
Das Duell bringt die Niederlage
Die Niederlage bringt die Verletzung
Die Verletzung bringt die Narbe
Die infizierte Narbe bringt das Fieber
Das Fieber bringt die Visionen
Die Visionen bringen Hoffnung
Die Hoffnung bringt D'Artagnan»**

nach Alexandre Dumas, «Die drei Musketiere»

ALEXANDRE DUMAS

Alexandre Dumas (der Ältere) wird 1802 als Sohn des Generals Thomas Alexandre Dumas in Villers-Cotterêts nahe Paris geboren. Ohne Schulbildung tritt er bereits mit 14 Jahren eine Stelle als Schreiber bei einem Notar an. 1822 geht er nach Paris und versucht sich dort als Lyriker, Journalist und Bühnenautor. 1824 wird sein einziges Kind, Alexandre Dumas (der Jüngere) geboren, der später «Die Kameliendame» schreiben wird. Im Salon des Autors Charles Nodier lernt er um das Jahr 1828 einige junge, erfolgreiche Autoren der literarischen Szene kennen, darunter Victor Hugo. Seinen Durchbruch als Autor feiert er 1829 mit dem Erscheinen des Dramas «Henri III. et sa Cour», das erste seiner romantischen Dramen, das auf der Bühne der Comédie-Française aufgeführt wird. 1830 beteiligt er sich aktiv an der Julirevolution. 1838 lernt er den jungen Professor und Theaterliebhaber Auguste Maquet kennen, der später als unausgewiesener Co-Autor u. a. an den Romanen «Der Graf von Monte Christo» und «Die drei Musketiere» mitarbeitet. In den folgenden Jahren erscheinen etliche weitere seiner Romanzyklen im Feuilleton diverser Tageszeitungen, meist Abenteuerromane in Serienproduktion, bevor sie als Bücher gedruckt und zum Teil anschließend für die Bühne adaptiert werden. Trotz guter Einkünfte flieht Alexandre Dumas 1851 wegen finanzieller Probleme vor seinen Gläubigern nach Brüssel. Es folgen Aufenthalte in Russland und Italien, die er als Reise-reportagen vermarktet, zudem publiziert er seine Memoiren. Am 5. Dezember 1870 stirbt er in der Villa seines Sohnes in Puys.

ANTONIO LATELLA

Geboren 1967 in Castellammare di Stabia bei Neapel. Schauspielausbildung am Teatro Stabile in Turin und La Bottega Teatrale in Florenz. Lebt seit 2004 in Berlin. 2010/2011 künstlerischer Leiter des Nuovo Teatro Nuovo in Neapel. 2011 Gründung der Produktionsfirma stabile-mobile compagnia Antonio Latella. Inszenierungen: u. a. «Querelle» nach Jean Genet (2002, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel); «Porcile» nach Pier Paolo Pasolini (2003, Young Directors Project, Salzburger Festspiele); «Orfeo ed Euridice» von Christoph Willibald Gluck (2004, Teatro Piccinni, Bari); «Tosca» von Giacomo Puccini (2005, Sferisterio Opera Festival, Macerata); «Trilogie der Sommerfrische» von Carlo Goldoni (2008, Schauspiel Köln); «Wild wuchern die Wörter in meinem Kopf. Ein Triptychon» nach Texten von Josef Winkler (2009, Schauspielhaus Wien/Wiener Festwochen); «Die Nacht kurz vor den Wäldern» von Bernard-Marie Koltès (2011, Berliner Festspiele); «Elektra – Orest – Iphigenie auf Tauris» nach Euripides (2012), «Peer Gynt» von Henrik Ibsen (2014, beide Paradise Theatre Festival, Novosibirsk, Russland); «Die Wohlgesinnten» nach Jonathan Littell (2013, Schauspielhaus Wien); «Ödipus» nach Sophokles (2015), «Caligula» von Albert Camus (2016, beide Theater Basel); «Ti regalo la mia morte, Veronika» nach Rainer Werner Fassbinder (2015, Teatro Storchi, Modena); «La Cenerentola» von Gioachino Rossini (2017, Theater Basel). Seit 2017 ist Latella künstlerischer Leiter der Sparte Theater der Biennale von Venedig. Mit seiner Inszenierung «Eine göttliche Komödie. Dante > Pasolini» (2019) stellte er sich erstmals am Residenztheater vor.