

THEATER  
RESIDENZ

MARSTALL  
THEATER

# TEILE (HARTES BROT)

SPIELZEIT  
2020/2021

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

URAUFFÜHRUNG/AUFTRAGSWERK

# TEILE (HARTES BROT)

VON ANJA HILLING

NACH «DAS HARTE BROT» VON PAUL CLAUDEL



Uraufführung/Auftragswerk  
Aufführungsrechte **Felix Bloch Erben GmbH & Co. KG, Berlin**

Premiere am **15. Mai 2021**  
im **Marstall**

Lord **Nicola Mastroberardino**  
Sichel **Nicola Kirsch**  
Lumir **Mareike Beykirch**  
Louis **Valentino Dalle Mura**

Inszenierung **Julia Hölscher**  
Bühne **Paul Zoller**  
Kostüme **Janina Brinkmann**  
Musik **Friederike Bernhardt**  
Licht **Markus Schadel**  
Dramaturgie **Stefanie Hackl**

Regieassistentz **Gemma Mathilda Heinen** Bühnenbild-  
assistentz **Franziska Huber** Kostümassistentz **Silke Messemer**  
Bühnenbildpraktikum **Amos Ax** Inspizienz **Emilia Holzer**  
Soufflage **Steffi Lindner**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Klaus Kreitmayr, Karl-Heinz Weber**  
Beleuchtungsmeister **Uwe Grünewald** Stellwerk **Alexander  
Bauer, Thorsten Scholz** Konstruktion **Andreas Reisner** Ton  
**Jan Faßbender** Requisite **Ben Brüdern** Maske **Martin Knoll,  
Sarah Stangler** Garderobe **Cornelia Eisgruber, Michaela  
Fritz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten  
hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirek-  
torin **Elisabeth Rauner** Technische Leitung **Frank Crusius**  
Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober**  
Beleuchtung **Gerrit Jurda** Ton **Michael Gottfried** Video  
**Jonas Alsleben** Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler**  
Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Produktions-  
leitung Kostüm **Enke Burghardt** Damenschneiderei  
**Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten  
Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe  
**Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner**  
Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Peter Sowada**  
Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Christian Unger**  
Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung  
nicht gestattet.

LORD

**Es ist so einfach, einen Menschen  
glauben zu lassen  
Dass er nichts Besonderes ist.**

Anja Hilling, «Teile (hartes Brot)»

# Was ist tragischer als der Kampf des Unsichtbaren gegen alles Sichtbare?

Paul Claudel

## DIE QUELLE

Von 1908 bis 1916 schrieb Paul Claudel an einer Trilogie, die nicht von Anfang an als solche geplant war. Die Entwicklung der Stücke speiste sich über die Jahre aus dem jeweiligen historischen Kontext, den er darin thematisierte.

In der Epoche des Französischen Kaiserreichs, zu Beginn des 19. Jahrhunderts verortet, nimmt seine dramatische Saga zweier Geschlechter, der Coûfontaines und der Turelures, mit «Der Bürge» ihren Anfang.

Georges de Coûfontaine und seine Cousine Sygne, die letzten Überlebenden eines französischen Adelsgeschlechts, fliehen auf ihren Familiensitz, eine alte Zisterzienser-Abtei. Mit im Gefolge ist Papst Pius VII., den sie zuvor aus der Gefangenschaft Napoleons befreit haben. Während sich Georges eine politische Wende erhofft, kämpft Sygne um ihren Glauben – den Schutz des Papstes und den damit verbundenen symbolischen Erhalt der Abtei, die sie eigenhändig wiederaufgebaut hat. Turelure, der durch Napoleon aufgestiegene Sohn von Sygnes einstiger Magd, stellt Sygne vor die Wahl. Sollte sie ihn nicht heiraten, verrät er Georges und den Papst an die Armee. Für die Freilassung des Papstes und die Rettung des Geliebten, geht Sygne den Handel ein. Die Abtei sowie der Familienname gehen in Turelures Eigentum über. Sygne bringt einen Sohn zur Welt, Louis, den sie jedoch nicht sehen will. Bei einem Schusswechsel wirft sie sich in die Kugeln und stirbt – hier lässt Claudel die Deutung offen – einen Opfertod.

Frankreich in den 1840er-Jahren, der Regierungszeit des Bürgerkönigs Louis-Philippe I. Hier beginnt «Das harte Brot». Das Zeitalter der Industrialisierung ist angebrochen. Turelure wurde zum Gouverneur des Königs ernannt und lebt mit der selbst wohlhabenden Sichel auf dem Familiensitz der Coûfontaines. Sein ihm verhasster Sohn Louis

scheitert in Algerien am Versuch, dort vom Vater unabhängig seine Geschäfte zu machen. Lûmir, Louis' Verlobte aus einer polnischen ehemaligen Adelsfamilie, hat ihn dabei mit 20 000 Francs als Leihgabe unterstützt, die sie nun zurückfordert. Um seine Geschäfte zu retten und seine Schuld zu begleichen, kehrt Louis zurück auf den Familiensitz und fordert den Anteil des Erbes seiner Mutter. Turelure verweigert. Unterdessen verbünden sich Sichel und Lûmir und planen Turelures Tod. Zu diesem Zweck instrumentalisieren sie Louis. Lûmir will das Geld verwenden, um in einen Freiheitskampf zu ziehen und einen Umbruch der geltenden Ordnungen zu versuchen. Sichel strebt nach der Macht, die sich Turelure angeeignet hat. Während der Konfrontation mit seinem Sohn stirbt Turelure an seiner eigenen Todesangst, noch bevor ein Schuss aus der vermeintlich ungela- denen Waffe in Louis' Händen fällt. Das Vermögen geht an Sichel, die Louis nun zur Frau nimmt. Lûmir zieht alleine fort. Als letzter Akt wird das in der Abtei einzig übriggebliebene Relikt von Sygne, ein bronzenes Kruzifix, das sie einst noch retten konnte, verkauft.

Claudel schreibt seinen Figuren die Epochen ein, in denen er sie verwurzelt. Turelure repräsentiert den Siegeszug des materiellen Nihilismus. Doch er steht auch für die Möglichkeit eines Aufstiegs durch eine Revolution, die eine Freiheit propagierte, die letztendlich nur einer gewissen Klasse vorbehalten war. Die für ihn existenziell wichtige Aneignung eines Namens zeigt, dass sich der Kampf gegen das Privileg des Adels richtet, nicht aber gegen das, was dieser repräsentiert. Es werden neue Paläste gebaut, von denen, die sie einst stürzten. Es formiert sich ein Gesellschaftssystem, in dem Profit und Kapital zur Religion werden und das Ungleichheit und Ausbeutung letztendlich nur in neue Gewänder kleidet. Die Frauen werden in diesem Gefüge wiederholt zum Kapital gemacht. Ihre Ermächtigung, sich aus diesen ihnen zugeordneten Rollen mit allen Mitteln zu entziehen, macht die Manipulationen, für die sie instrumentalisiert werden, noch deutlicher.

Anja Hilling geht den Schritt weiter, durch den Figuren selbst zu der Zeit werden, in der sie leben. Der Materialismus ist längst in Leben und Körper der Gegenwart übergegangen. Im allumfassenden Begriff der Arbeit verschwinden die Zeit, die Fähigkeit zur Empathie und das Individuum. Die einstigen Fabriken werden der Sichtbarkeit entzogen, die hiesigen Orte des Schaffens zu Tempeln geweiht. Die großen Themen von Ausbeutung, Revolution, Macht, Liebe, Zugehörigkeit und Gottverlust herrschen nach wie vor. Ihre Repräsentant\*innen begehen einen neuen Versuch, sich in die Geschichte einzuschreiben und werfen die Frage auf, was sie letztendlich bereit sind dafür zu opfern.

Stefanie Hackl

## SICHEL

**Es gibt lebende Männer und lebende Frauen.  
Keinen Gott und gleiches Recht für alle.  
Das ist der Ort, den man HIER nennt.  
Und davon lass ich mich nicht ausschließen.**

Anja Hilling, «Teile (hartes Brot)»

# ES IST AN DER ZEIT, SICH AUFZULEHNEN.

«Teile (hartes Brot)» ist nach «Mittagswende. Die Stunde der Spurlosen» am Theater Basel und einer Teilbearbeitung von «Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu» für das Schauspielhaus Wien bereits deine dritte Übersetzung eines Stoffes von Paul Claudel. Du stellst deinem Text eine persönliche Widmung voran: «Nach dir, Paul (Claudel)». Es scheint für dich eine besondere Verbundenheit zu diesem durchaus außergewöhnlichen Dramatiker, der nur noch selten auf den Spielplänen deutschsprachiger Bühnen zu finden ist, zu geben.

Tatsächlich habe ich Paul Claudel erst in Wien über Andreas Beck «kennengelernt». Da es sich bei Claudel um einen Menschen handelt, dem ich nicht begegnen kann, würde ich die Verbindung als maximal persönlich beschreiben. Er wirkt seit dem «Seidenen Schuh» in meinem Schreiben auf eine Weise, die nicht vergleichbar ist mit Zeitgenoss\*innen. Es gibt immer das Mysterium der Vergangenheit, das sich einmischt. Der Sprache und den Figuren zu folgen, den Abstand fallen zu lassen und in die Gegenwart zu werfen, bereichert mein Dasein auf eine Weise, die ich mir nicht ausdenken könnte.

In deinem Ankündigungstext für das Spielzeitheft hattest du es auch so formuliert: «Claudel interessiert mich, weil er keine Grenzen wahr.» Von welchen Grenzen, oder anders gefragt: Von welcher Auflösung der Grenzen gehst du hier aus?

Grundsätzlich würde ich sagen, immer und volle Kante die Grenzen jeden Geschmacks. Vor allem tritt Claudel in die Randgebiete der Sprache, die von vielen Menschen, heute, aber auch damals schon, als unangenehm empfunden

werden, fast abstoßend pathetisch und unerträglich in der Beschwörung spiritueller Mythen und Sprachfiguren. Ich mag das alles sehr. Auch die Widerstände. Auch den Punkt, an dem du noch einen Schritt weitergehst, obwohl alles in dir schreit: Lass es, hol's runter.

Bei «Das harte Brot» hat mich außerdem die Grenze des Spiel-Orts interessiert, der sich als ein kompaktes Gebäude präsentiert, das nur von außen betretbar ist – weil das Innere nicht existiert. Die Rückeroberung eines Innenraums (eines Rätsels) wirkt als Sehnsucht in den Figuren.

Die von dir überschriebenen Stücke wurden von Claudel in einer Schaffensphase zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben, also vor bald 120 Jahren. Wie würdest du die Brücke beschreiben, die sich über diese lange Zeitspanne hinweg hin in unsere Gegenwart schlagen lässt und die am Beginn deiner Auseinandersetzung mit dem Stoff stand?

Deine Frage hat für mich auch viel mit dem Ort zu tun. Bei Claudel wurde ein Kloster zu einer Fabrik verwandelt. Die Menschen waren noch in großer Not, die religiösen Lasten von sich abzuschütteln. Es war ein Schmerz in der Ablöse. In der Gegenwart ist man einen Schritt weiter, und das Göttliche ist brauchbar geworden, wird verwandt als sakrale Aura der Gegenstände und Stätten. Der Schmerz ist ins Unfassbare gewandert. Hier wird nun aktuell die Fabrik zurückverwandelt in eine Art Tempel, der die Arbeit in die Dimension von etwas Immateriellem, selbst schon fast Sakralem hebt. Was du schaffst, ist, was dich erlösen wird. Die Architektur unterstützt dich in diesem Glauben.

Paul Claudel hat sich ganz besonders in «Das harte Brot» mit einer spezifischen Epoche auseinandergesetzt, mit historischen Ereignissen und dem Einfluss, den diese auf die Biografie, die Handlungsmotivationen und das Wesen seiner Figuren genommen haben. Ist der Zusammenhang zwischen der Zeit, in der die Menschen leben, und dem Menschsein an sich auch in deinem Werk Grundvoraussetzung für eine dramatische Auseinandersetzung?

Entscheidend für mich ist eine Auseinandersetzung, die zu führen heute gefährlich werden kann: die zwischen Gott und Mensch. Claudel beschreibt den Verlust Gottes als etwas, mit dem der Mensch hadert, auch wenn er ihn erzwingen will, um den Prozess der Industrialisierung nicht zu blockieren. Mich interessiert der nun vollzogene Verlust und der Zustand der Verlassenheit. In diesen Raum greifen jetzt Taktiken des Marktes, Sphären, Verführungsstrategien, die eine Sehnsucht erfüllen, die du nicht mehr benennen kannst: an etwas zu glauben, das dich hinüberführt in einen Raum, der dich beschützt, bewahrt. Also werden wir wieder Jünger, der Marken, des Glanzes, des Heils, das sie verkünden.

Gibt es eine vergleichbare, augenscheinliche Zeit des Umbruchs, in der du dein Stück verortet hast?

Genau die Schwelle, an der wir uns jetzt, in diesem Moment, befinden, eine Gegenwart, die das Unheimliche einer archaischen Zukunft in sich trägt.

«Das harte Brot» ist das Mittelstück einer Trilogie. Wir finden also vier Figuren vor, deren nicht sichtbare Vorgeschichte Voraussetzung ihrer Situation ist. In diesem komprimierten Moment des Konflikts shakespearehaften Formats, reibt sich das schicksalhaft miteinander verbundene Quartett – Lumir, Sichel, der Lord und dessen Sohn Louis – aneinander auf. Inwiefern hat für dich dieses Mittelstück eines Gesamtwerkes für die Dramaturgie deiner Übersetzung einen besonderen Reiz ausgemacht?

Es ist ungewöhnlich mit Figuren zu beginnen, die schon so voll sind mit Leben. Diese Fülle zu nehmen, die Zeit, die durch sie strömt, die Begegnungen, Verletzungen, sogar ihre Art zu sein, zu sprechen, und sie dann handeln zu lassen in dieser Gegenwart, die sie vernünftigerweise nicht erleben dürften, bringt Charaktere hervor, die ein wenig mehr als wir das Wirken vergangener Epochen, Leben in sich empfinden können.

Claudel erfand in den Figuren von Sichel und Lumir zwei Frauen, deren Motivation darin besteht, den Gesetzen der geltenden Ordnung die Stirn zu bieten, indem sie selbst zu Handelnden werden. Ihre Dringlichkeit, den Lauf der Geschichte in die Hände zu nehmen, mitzubestimmen und für die eigenen Interessen zu nutzen, wird auch in deiner Übersetzung zum Motor der Erzählung. Gibt es trotzdem eine grundsätzliche Unterscheidung, die für die «Versionen» von Lumir und Sichel im Jahr 2021 aus deiner heutigen Sicht gelten musste?

Mich fasziniert die Kraft des Begehrens dieser Frauen, das sich aus dem rein Erotischen herauslöst und in eine neue Energie verwandelt wird, mit der sie tatsächlich zu den Trägerinnen einer Revolution werden könn(t)en.

Claudels Beziehung zu den Frauenfiguren, wie auch zu diesen beiden, empfinde ich grundsätzlich als stark, er traut ihnen viel zu, und er fürchtet sie auch. Mir war es wichtig, den Abstand zu verringern, sowohl von der Autorin zu den Figuren als auch den der Frauen zueinander. Es gibt die Möglichkeit, ihre Lust zu handeln, etwas zu ändern, nicht bei sich zu belassen, sondern sich zu verbinden, körperlich, verbal. Sie verzahnen die Hände, Gedanken, bilden einen geheimen Raum zwischen sich, der sich den Männern um sie herum verschließt. In diesem Vakuum ihrer Verbindung erscheint die Ahnung einer größeren Gemeinschaft, die fast kriegerisch die Utopie einer neuen Liebe beschwört.

Den Lord und seinen Sohn Louis hingegen scheint ein unüberwindbares Hindernis zu trennen. Das der Blutsverwandtschaft, der familiär geprägten Traumata der Vergangenheit. Indem sie sich also Spiegel sind – sein müssen – scheint vor allem der Jüngere – Louis – emotional wie gelähmt zu sein. Sein Contra ist nahezu sein Lebenselixier, sein Scheitern ebenso. In welcher Hinsicht ist diese unerbittliche Auseinandersetzung oder auch Beziehung von Vater und Sohn für dich auch ein moderner Generationenkonflikt?

Beeindruckt in diesem Kampf hat mich die Umkehrung der Generationen, das reaktionäre Ideal des Jüngeren gegen

den fortschrittsfanatischen Alten. Die Rebellion aber ist für mich eine psychologisch extrem archetypische Reaktion, die wiederum in ein modernes Phänomen knallt: die Auslagerung der Sklavenarbeit in jenen Teil der Welt, der für uns hier im Unsichtbaren bleiben darf. Gegen Louis' echt verzweifelten Versuch, diesen Teil sichtbar, fühlbar zu machen für seinen Vater, wehrt sich dieser durchaus mit den Mitteln der Psychologie. Dafür steht das brutale Lächeln, das sagt: Ich weiß, du tust es für mich.

Der Lord repräsentiert eine perfide Form der Verwaltung, die, strategisch gesehen, für heutige Firmengefüge «normal» ist. Sein Sohn Louis verteidigt im Gegensatz dazu seine Arbeit in einer afrikanischen Phosphatmine dahingehend, dass er die Ausbeutung brutal sichtbar macht, die den Wohlstand für den privilegierten Teil der Welt garantiert. Du stellst die Unsichtbarkeit und die ungeschönte Offenlegung moderner Sklaverei einander gegenüber. Ist hier der Mensch oder das System skrupellos?

Die Sklavereien bedingen sich gegenseitig, halten sich am Leben, aber sie berühren und stören sich nicht. Es ist fatal, wie gut das funktioniert. Ich glaube, dass ein System, auch wenn Menschen es begonnen haben und erhalten, ein Eigenleben entwickelt, das der Mensch nicht vorhersehen konnte. Das ist keine Entschuldigung, im Gegenteil. Es ist an der Zeit, sich aufzulehnen, auch wenn es durch ist, das Wort, die Haltung, es ist gut, etwas zu zerschmettern, sich leiblich einzubringen in den Prozess eines Gedankens, der ein unmenschliches System am Laufen hält.

In deinem Stück spielt die Frage nach Leistungssteigerung, und auf welche Weisen sie zu erreichen ist, eine zentrale Rolle. Die unsichtbare Instanz eines kapitalistisch orientierten Wertesystems hat einen starken Einfluss auf unsere Lebensweisen, in denen oft die Sphäre des Privaten in die der Arbeitswelt schleichend übergegangen ist, genommen. Du bedienst den Ausdruck der «working family» – ist dieser an sich nicht paradox?

Er greift wahrscheinlich einfach wieder eine Sehnsucht auf, in dem Fall nicht den Glauben an etwas Unerklärliches, sondern das Gefühl, zuhause zu sein, einen Arbeits-Raum zu schaffen, den zu verlassen keinen Sinn mehr macht, weil du in ihm die absolute Geborgenheit findest. Idealerweise ist das Verhältnis zu den Kolleg\*innen geschwisterlich konkurrierend, und wir setzen uns in Beziehung zu einem Chef, bei dem uns weniger die Frage bewegt, was er uns bezahlt, als die Frage, ob er uns mag. Die Despoten sind ins Eigene verlagert und das einzige Entkommen liegt in dem Akt, das Eigene ins System der «family» zu integrieren.

Roland Barthes bezeichnet die Privatsphäre als «jene Sphäre von Raum, von Zeit, wo ich kein Bild, kein Objekt bin.» Im Kontext deines Stückes klingt diese Beschreibung wie eine sehnsüchtige Utopie, ein unmöglich gewordener Zustand. Ist er das?

Das Stück ist in einem Zustand des «Immersichtbaren» verortet. Ich glaube, dass die Radikalität dieses Zustands eine Chance ist, sich um neue Sphären des Privaten zu bemühen. Der Ort, an dem ich diese Suche beginnen würde, ist der Körper. Er ist die lichtundurchlässige Stätte, die wir mit uns führen, in seinen Gängen, Zuckungen, Rötungen, Verrenkungen, Schmerzen, Ekstasen können wir verlieren, was Barthes vielleicht meint mit unserem Sein als «Bild» oder «Objekt».

Wenn der Körper am Ende des Stücks als Opfer für die Firma dargeboten wird und Sichel über ihn hinüberschreitet, bleibt die Hoffnung, dass er sich als autonome Kraft gegen die wendet, die ihn geopfert hat.

Schon in Claudels «Das harte Brot» heißt es: «Je mehr das Geld arbeitet, umso weniger soll man es stören.» Ein erschreckend modernes Zitat. Ist es nicht bemerkenswert, dass diese Aussage mit der Zeit eher an Relevanz gewonnen und nicht verloren hat?

Ja, total, heute ist es ja eher so, dass das Geld selbst einem fast die Möglichkeit nimmt, es zu stören, indem es mehr und

mehr zur abstrakten Größe wird, die sich ins Unermessliche steigert und nichts als konkrete Ungleichheiten stiftet, die zu ignorieren uns leichter und leichter gemacht wird durch die grassierende Abstraktion.

Der Kapitalismus, betrachtet man ihn als «neue Religion», hat im weiteren Sinne ein soziales Gefüge erschüttert, unser Miteinander, das in einer Welt, in der das Geld regiert, neuen Gesetzen unterworfen ist. Es gibt den Punkt, an dem der Mensch selbst zum Kapital wird – er sich darin auflöst. Würdest du dem zustimmen?

Eigentlich ist der Mensch ja die letzte Festung, die dem widerstehen könnte, er hat diesen Körper, diese Gedanken, diese Reflexe, diese Augen, die sich in der Tiefe nicht berühren lassen vom Kapital. Es geht jetzt darum, die Unberechenbarkeiten zu schützen, das Chaos, die Möglichkeit, sich zurückzuziehen in eine Dunkelheit, die sich den Gesetzen des Materiellen entzieht.

Liegt darin für dich die Ursache begründet, dass der Großteil deiner Figuren an der Unfähigkeit leiden, einander zu vertrauen?

Vertrauen ist das große Wort, das zwischen ihnen geistert. Der Traum von einem Ort, der gebaut wurde zwischen dem, was ich weiß von dir, und dem, was ich niemals wissen werde. Der Versuch, sich zu vertrauen, wäre der Anfang einer neuen Weltordnung. Aber es ist sauschwer. Also lieber rüber zu Sicherheit, Kontrolle, Sichtbarkeit...

Vor allem Lumir repräsentiert den Wunsch zu einer Zeitenwende. Sie hat die Kraft an eine Welt zu glauben, in der die Kategorien des Marktes, der Zuschreibungen, ökonomisch wie geschlechtlich, und der Egoismen aufgelöst werden. Sie fordert ein Miteinander, in dem der Mensch selbst einen anderen Menschen bedingt, in dem wir wieder fähig werden, uns die Hände zu reichen. Vorerst tritt sie den Weg dorthin alleine an. Ist in ihrem Vorhaben, das einer revolutionären Idee gleicht, dennoch eine optimistische Sicht auf die Welt angedacht?

Lumir ist für mich das, was man eine Hoffnungsträgerin nennt. Niemand glaubt an ihren Erfolg. Sie geht trotzdem los. Allein in ihrem Losgehen ist ein Erfolg verborgen.

LUMIR

Es gibt nur noch eine Arbeit  
Und das ist die Verflechtung der Hände, der Augen  
und der Geschlechter  
Um elektrisiert zu werden für die Gründung einer  
neuen Gesellschaft  
Die von unten kommt  
Und so unergründlich zärtlich sein wird  
Dass die alte über ihr zusammenbricht.

Anja Hilling, «Teile (hartes Brot)»

LOUIS

Du bist es.  
Wegen dir bin ich hier.  
Wegen jemand, der hier ist wegen mir.  
Meine Mutter war tot, bevor ich fühlen konnte.  
Mein Vater hat schon als ich drei war  
Gesprochen mit mir als wär ich dreißig  
Und die ewige Erklärung für seinen Ekel.  
Immer hab ich jemand zum Spielen gesucht.  
Jemand, der nicht Nein sagt  
Zu den Spielen, die ich ihm vorschlage.  
Jemand mit deinem Gesicht.  
Das nicht sehr schön ist  
Aber immer anders und nie so, dass ich es verstehe.  
Ein Freund.  
Einer, der leise spricht und mich in die Arme nimmt  
und sagt:  
Ich bin es.  
Deine süße Freundin.

Anja Hilling, «Teile (hartes Brot)»

# PAUL CLAUDEL

Wird am 6. August 1868 im französischen Villeneuve-sur-Fère-en-Tardenois geboren. 1882 übersiedelt die Familie nach Paris. Am 25. Dezember 1886 erlebt der damals 18-Jährige in Notre-Dame de Paris während der Vesper beim Gesang des Magnifikat einen Erweckungsmoment und damit seine Bekehrung zum katholischen Glauben. Nach Abschluss des Studiums der Staatswissenschaften tritt Claudel 1890 in den diplomatischen Dienst ein, im selben Jahr entsteht die erste Fassung von «Die Stadt». In den folgenden Jahren verfasst der Dichter u. a. mehrere Dramen, Prosaschriften und Gedichte wie «Goldhaupt», «Das Mädchen Violaine», «Der Tausch», «Erkenntnis des Ostens» und «Der Ruhetag». Im September 1900 zieht sich Claudel zu den Benediktinern nach Ligé zurück. Er hat vor, seine diplomatische Laufbahn aufzugeben und sich im Priesteramt ganz seinem Glauben zu widmen. Die Erkenntnis, dass dieser Weg nicht seiner wahren Berufung entspricht, lässt ihn in eine tiefe innere Krise stürzen. Die schwierige politische Situation in China um das Jahr 1900, kurz nach dem «Boxeraufstand» im Norden des Landes und der Hauptstadt Peking, führt Claudel zum zweiten Mal nach Asien. 1904 kehrt er nach Frankreich zurück, im selben Jahr entsteht seine erste Fassung von «Mittagswende». 1906 heiratet er Reine Sainte-Marie Perrin, mit der er fünf gemeinsame Kinder haben wird. Zusammen mit ihr kehrt Claudel als Konsul nach China zurück. In den nächsten Jahren entstehen berühmte Werke wie «Der seidene Schuh», «Mariä Verkündigung», «Das Buch von Christoph Columbus», «Der Bürge», «Das harte Brot», «Der erniedrigte Vater» und «Johanna auf dem Scheiterhaufen». 1946 wird Paul Claudel in die Académie française gewählt. In der Nacht vom 23. auf den 24. Februar 1955 verstirbt der Dichter in Paris.

# ANJA HILLING

Geboren 1975, absolvierte sie das Studium der Germanistik und Theaterwissenschaft an der FU Berlin sowie Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin. Ihr erstes Theaterstück «Sterne» (UA 2006, Stadttheater Bielefeld) wird 2003 zum Stückemarkt des Berliner Theatertreffens eingeladen und dort mit dem Preis der Dresdner Bank für neue Dramatik ausgezeichnet. Die Tragikomödie «Mein junges idiotisches Herz» (UA 2005, Münchner Kammerspiele) wird 2005 zu den Mülheimer Theatertagen eingeladen. Von der Theaterzeitschrift «Theater heute» wird die Dramatikerin 2005 zur «Nachwuchsautorin des Jahres» gewählt. 2006 wird ihr Stück «Bulbus» am Burgtheater Wien zur Uraufführung gebracht. Das Zivilisationsdrama «Schwarzes Tier Traurigkeit» (UA 2007, Schauspiel Hannover) wird auf zahlreichen großen Bühnen im deutschsprachigen Raum sowie in ganz Europa, u. a. am La Colline in Paris und dem Königlichen Dramatischen Theater Stockholm (Dramaten) gezeigt. Weitere Stücke u. a. «Sinn» (DSE 2007, Thalia Theater Hamburg), «Nostalgie 2175» (UA 2009, Thalia Theater Hamburg) und «Radio Rhapsodie» (UA und Einladung zu den Autorentheatertagen am Thalia Theater Hamburg 2009). Am Schauspielhaus Wien werden «Der Garten» (UA 2011) nebst einer Bearbeitung des in vier Tage gegliederten Monumentalwerks von Paul Claudel «Der seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu» (UA 2012, «III.Tag: Die Eroberung der Einsamkeit») und «Sinfonie des sonnigen Tages» (UA 2014) uraufgeführt. Für das Jugenddrama «was innen geht» (UA 2016, Theater praesent Innsbruck) wird Anja Hilling für den Deutschen Jugendtheaterpreis nominiert. Am Theater Basel wird 2017 das Auftragswerk «Mittagswende. Die Stunde der Spurlosen», eine Überschreibung von Paul Claudels «Mittagswende», uraufgeführt. Weitere Arbeiten folgen u. a. am Nationaltheater Mannheim («wie kann ich dich finden, zu mir ziehen und überreden zu bleiben», UA 2017) und dem Theater Bonn («Apeiron», UA 2020).

# JULIA HÖLSCHER

Geboren 1979 in Stuttgart, studierte sie zunächst Gesang, anschließend Regie an der Theaterakademie Hamburg. 2007 wurde sie beim 4. Körber Studio Junge Regie als beste Nachwuchsregisseurin ausgezeichnet. Von 2009 bis 2013 war sie Hausregisseurin am Staatsschauspiel Dresden. Weitere Arbeiten entstanden am Schauspiel Hannover, Schauspiel Frankfurt, am Jungen Theater Taschkent in Usbekistan und am Theater Freiburg. 2013 inszenierte sie mit Mozarts «Cosi fan tutte» ihre erste Oper am Theater Bielefeld sowie in den Folgejahren am Staatstheater Oldenburg und am Staatstheater Mainz. Von 2015 bis 2019 war Julia Hölscher Hausregisseurin am Theater Basel, wo sie u. a. Mozarts «Zauberflöte», Shakespeares «Was ihr wollt», Anja Hillings «Mittagswende. Die Stunde der Spurlosen» nach Paul Claudels «Mittagswende» und Kleists «Amphitryon» in Szene setzte. 2018 war sie mit ihrer Frankfurter Inszenierung «Das hässliche Universum» von Laura Naumann zu den Autorentheatertagen am Deutschen Theater in Berlin eingeladen. Außerdem unterrichtet sie an der Theaterakademie Hamburg, an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt und an der Hochschule für Musik und Theater in Bern. Seit der Spielzeit 2019/2020 ist Julia Hölscher Hausregisseurin am Residenztheater, wo sie sich bereits mit ihrer Inszenierung von Heinrich von Kleists «Amphitryon» sowie mit «Der starke Stamm» von Marieluise Fleißer vorstellte.

## TEXTNACHWEISE

Paul Claudel, André Gide: Briefwechsel 1899–1926. Ins Deutsche übertragen von Yvonne Gräfin Kanitz. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1952.

Der Text «Die Quelle» von Stefanie Hackl ist ein Originalbeitrag für das Programmheft.

Das Interview mit Anja Hilling ist ein Originalbeitrag für das Programmheft. Die Fragen stellte Stefanie Hackl.

Byung-Chul Han: Im Schwarm. Ansichten des Digitalen. Matthes & Seitz Berlin, Berlin 2013.

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt, mit neuen Überschriften versehen und der geltenden Rechtschreibung angepasst.

Herausgeber Bayerisches Staatsschauspiel, Max-Joseph-Platz 1,  
80539 München, Spielzeit 2020/2021 Staatsintendant Andreas Beck  
Geschäftsführende Direktorin Katja Funken-Hamann Redaktion Stefanie  
Hackl Gestaltung Perndl+Co Umsetzung Gesine Haller Druck  
Weber Offset Planungsstand 11. Mai 2021, Änderungen vorbehalten.



SCHÖNE  
VORSTELLUNG