

Der letzte Vorhang

Maria Goos

Kammerspiele der Josefstadt
2013/14

Vor dreißig Jahren haben Lies und Richard auf der Schauspielschule zusammen ihr Diplom gemacht. Danach arbeiteten sie zwanzig Jahre lang intensiv zusammen. Im Laufe der Zeit nahm Richards Alkoholkonsum immer mehr zu, bis Lies die Zusammenarbeit mit ihm beendete. Sie heiratete einen Gynäkologen und zog mit ihm nach Südfrankreich. Zu Beginn des Stücks lebt Lies schon seit zehn Jahren mit ihrem Mann dort und hat Richard all die Zeit nicht gesehen. Nun ist Lies einem Ruf gefolgt, Richard und das Theaterstück, in dessen Proben er sich gerade befindet, zu retten, weil sie die Einzige ist, die mit Richard umgehen kann.

Maria Goos



Maria Goos

Der letzte Vorhang

Österreichische Erstaufführung

Aus dem Niederländischen von Rainer Kersten

Richard van Berkhoven

Peter Kremer

Lies Tinberge

Leslie Malton

Regie

André Pohl

Bühnenbild und Kostüme

Armella Müller von Blon

Dramaturgie

Katharina Schuster

Licht

Franz Henmüller

Regieassistenz Valerie Voigt-Firon, **Inspizienz** Ernst Doczy/Michaela Becke, **Kostümassistenz** Carina Bauer, **Dramaturgiehospitantz** Birgit Allesch

Technische Direktion Emmerich Steigberger, **Bühnentechnische Leitung** Josef Eichinger, **Technische Einrichtung** Johann Magenheim, **Leitung Beleuchtung** Manfred Grohs, **Beleuchtungseinrichtung** Aleksander Ecker, **Leitung Ton** Ernst Rauscher, **Toneinrichtung** Reinhard Köberl, **Requisite** Michael Tasios, **Leitung Maske** Markus Pannhausen, **Leitung Kostümabteilung** Christine Becke, **Leitung Dekorationswerkstätten** Rainer Kulczycki, **Leitung Malersaal** Bernard Antl

Aufführungsdauer ca. 1½ Stunden, keine Pause

Premiere 21. November 2013

Aufführungsrechte Rowohlt Theater Verlag, Reinbek bei Hamburg

Dekorations- und Kostümherstellung Theater in der Josefstadt

Musikeinspielungen

Trouble in Mind (Marianne Faithful), *Cocaine* (JJ Cale)

Maria Goos

Vorbemerkung zu „Der letzte Vorhang“

(Auszug)

Vor dreißig Jahren haben Lies und Richard auf der Schauspielschule zusammen ihr Diplom gemacht. Als Abschlussarbeit spielten sie dabei ein Albee-artiges Stück.

Die Namen Richard und Lies sind eine Anspielung auf Richard Burton und Elizabeth Taylor, die im Film *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* George und Martha spielten, und deren Leben große Parallelen zu ihren Schauspielerrollen aufwies.

Sowohl im Leben Richards und Lies' als auch in der Beziehung Kates und Davids im „Stück im Stück“ hat Alkohol eine tragende Rolle gespielt.

Sam Kashner, Nancy Schoenberger

Furious Love – Elizabeth Taylor und Richard Burton

Vom Time Magazine nach den größten Liebesgeschichten aller Zeiten gefragt, musste die legendäre Klatschkolumnistin Liz Smith nicht lange überlegen, welcher davon der erste Platz gebührt. Der Geschichte der Burtons natürlich. Richard und Elizabeth waren für sie „das Paradebeispiel für eine öffentliche Liebesaffäre“. Über keine andere Liaison wurde so viel geschrieben, keine war in der Öffentlichkeit so bekannt, wurde so gefeiert und so diffamiert wie die dreizehn Jahre dauernde Burton-Saga (1963–1976). Als „Jahrhundertehe“ bezeichnete die Presse ihre Ehegeschichte, die Scheidung nach zehn Jahren, die erneute Heirat und die endgültige Trennung.

Wir streiten uns nun seit über einem Jahr wegen allem und nichts. Ich habe schon immer viel getrunken, aber in den letzten 15 Monaten habe ich mich mit dem Zeug beinahe umgebracht, Elizabeth genauso. Keiner von uns beiden will nachgeben, wir beide sind aber beleidigt, wenn der andere es nicht tut.

Richard Burton, Tagebuch 1969

Ich bin sehr ungesellig, wenn ich nicht trinke. Und nicht besonders lustig, wenn Du nicht da bist. ... Liebst Du mich? Willst Du eine faule Nudel sein und nie mehr arbeiten? Seit ich aufgehört habe zu saufen, mag ich es, nicht zu arbeiten. Aber wir können nicht aufhören.

Richard Burton, Brief an Elizabeth Taylor 1970

Ich habe nur Tee getrunken, drei Tassen. Ich habe eine Valium und eine halbe von den pinkfarbenen genommen und nehme davon jeweils auch eine mit zur Arbeit. Ich fühle mich sehr merkwürdig. Wahrscheinlich, weil ich nüchtern bin. Merkwürdig, aber nicht schlecht. Kannst Du Dir vorstellen, dass Dein Mann nüchtern nach Hause kommt? Ich kann es selbst kaum, aber diesmal habe ich es mir fest vorgenommen. Ich meine es ernst. Der Mistkerl in mir hat beschlossen, aufzugeben und die weiße Fahne zu schwenken.

Richard Burton, Brief an Elizabeth Taylor 1972

Ich weiß, dass ich manchmal ein schrecklicher Lügner bin. Ich schmeichle gern und lass mir allzu leicht schmeicheln. Das hat alles nur mit dem Alkohol zu tun. Ich habe mich wie ein Idiot benommen. Viele würden mich gerne von Dir fernhalten, aber die einzige, die das kann, bist Du. Wenn Du mich verlässt, meine Schöne, dann übernehme ich keine Verantwortung mehr für mich. Dann werde ich wahnsinnig, wie König Lear. Und Gott stehe dem bei, der dann in der Nähe ist. Dann könnte ich sogar töten. Aber wenn Du gehen willst, wie soll ich Dich davon abhalten? Ich verdiene all den Schmerz, den Du mir zufügen kannst, und ich nehme ihn auf mich, wenn Du nur bei mir bleibst.

Richard Burton, *Brief an Elizabeth Taylor 1972*

Ich bin der Überzeugung, dass es richtig und konstruktiv ist, wenn Richard und ich uns für eine Weile trennen. Vielleicht haben wir uns zu sehr geliebt. Ich hätte so etwas nie für möglich gehalten. Aber wir haben immer aneinandergeklebt und waren nur getrennt, wenn es um Leben und Tod ging. Das hat, glaube ich, zu einem vorübergehenden Zusammenbruch der Kommunikation zwischen uns geführt. Ich glaube von ganzem Herzen, dass uns die Trennung wieder dahin zurückbringt, wo wir sein sollten – zusammen.

Elizabeth Taylor, *Presseerklärung am 4. Juli 1973*

Ich habe Frauen im Allgemeinen sehr schlecht behandelt und sie als Übungsfeld für meine Verachtung benutzt – nur Dich nicht. Ich habe gekämpft wie ein Blöder, um es mit Dir genauso machen zu können, aber es ging nicht. Eines Tages werde ich aufwachen – ich glaube, eigentlich ist das schon geschehen – und dann wird mir klar, dass ich tatsächlich liebe. Ich finde es schwierig, mein ganzes Leben auf die Existenz eines anderen Geschöpfes zu bauen. Wegen meiner angeborenen Arroganz fällt es mir ebenso schwer, an die Idee der Liebe zu glauben. So etwas gibt es nicht, sage ich mir. Natürlich gibt es Lust und Gewohnheit, Eifersucht, Sehnsucht und Erschöpfung, aber nicht so etwas Idiotisches wie Liebe. Wer hat dieses Konzept erfunden? Ich habe mir den Kopf zerbrochen und keine Antwort gefunden.

Richard Burton, *Brief an Elizabeth Taylor 1973*

Also, als Erstes musst Du einfach verstehen, dass ich Dich anbeate. Zweitens, auch auf die Gefahr hin, mich zu wiederholen: Ich liebe Dich. Drittens, und hier zeigt sich wieder einmal meine überdurchschnittliche Sprachbegabung: Ich kann nicht ohne Dich leben. Drittens, ich meine viertens, hast Du eine enorme Verantwortung, denn wenn du mich verlässt, muss ich mich wohl umbringen. Ohne Dich gibt es kein Leben, fürchte ich. Und ich fürchte mich. Fürchterlich. Ich habe Angst um mein Leben. Verloren. Einsam. Trüb. Dumpf. (So werden die Tage sein.) Und fünftens, und ich hoffe, mich danach nie mehr zu wiederholen, stehe ich auf Dich. Ich wette, wenn Du mich lieben würdest und so, wäre alles in Ordnung. Sechstens: Würdest Du mich überreden, die Schauspielerei aufzugeben (über die ich mich ohnehin immer beschwert habe), könnte ich bestimmt irgendwie bis fünfundfünfzig überleben.

Richard Burton, *Brief an Elizabeth Taylor 1973*

LIZANDICK ('liz n'dik) n. pl. [gängige Form von „Liz and Dick“; häufig gefolgt von einem Ausrufungszeichen, d. h. Lizandick!]

1. Veraltet. Mythos einer amerikanischen Schauspielerin und eines walisischen Schauspielers, deren Namen auf ewig untrennbar waren trotz ihrer zelebrierten Trennung(en).
2. Alternendes, theatralisches Duo, dessen Summe größer ist als seine Teile und dessen Hin und Her beständig in der Öffentlichkeit ausgetragen wird.
3. Jedes Paar, das zusammenkommt, sich trennt, zusammenkommt und sich wieder trennt, bis es wirkt, als würden sie das beruflich tun, oder bis ihre Bekannten kein Mitgefühl mehr, sondern nur noch Überdruß empfinden.

People Magazine, 23. Mai 1983



George Tabori

Über das Theater und das Leben

In den letzten Jahren habe ich mich hauptsächlich damit beschäftigt, das Wesen des Spiels zu ergründen, seine Beziehung zum Sein – sowohl im Theater als auch im Leben; die Dialektik von dem, was man früher Sein und Schein nannte, obwohl es mir nicht darum geht, Spielen mit Schein gleichzusetzen: Ich glaube nicht, dass Spiel notwendigerweise weniger real sein muss als Sein. Die Beziehung zwischen Rollenspiel und authentischer Existenz – das Gefühl, wirklich zu sein in einer Welt voller Lügen – ist äußerst komplex. Nur die wenigsten von uns können existieren, ohne die verschiedensten Rollen im Leben zu spielen. Um sich wirklich selbst zu erfahren, wahrscheinlich das größte Glück, müssen wir uns erst einmal unserer Rollenspiele bewusst werden.

Wenn nun jeder Einzelne tatsächlich ein Schauspieler ist, was ist dann das Verhältnis des Schauspielers zu jedem Einzelnen? Wie beeinflusst das „Theater“ des täglichen Lebens das „Leben“ des Theaters?

Wenn ich auf Improvisieren als Lebens- und Arbeitsweise bestehe, dann nicht aus Verachtung für die Perfektion gewisser Theaterproduktionen, sondern aus Respekt für das einzige Element des Theaters, das meiner Meinung nach Subventionen rechtfertigt: den Schauspieler. Das meine ich nicht sentimental. Schauspieler sind genauso häufig wie alle anderen Menschen eitel, kindisch, dumm, neurotisch und langweilig, aber sie stehen im Mittelpunkt des Produktionsvorganges Theater.

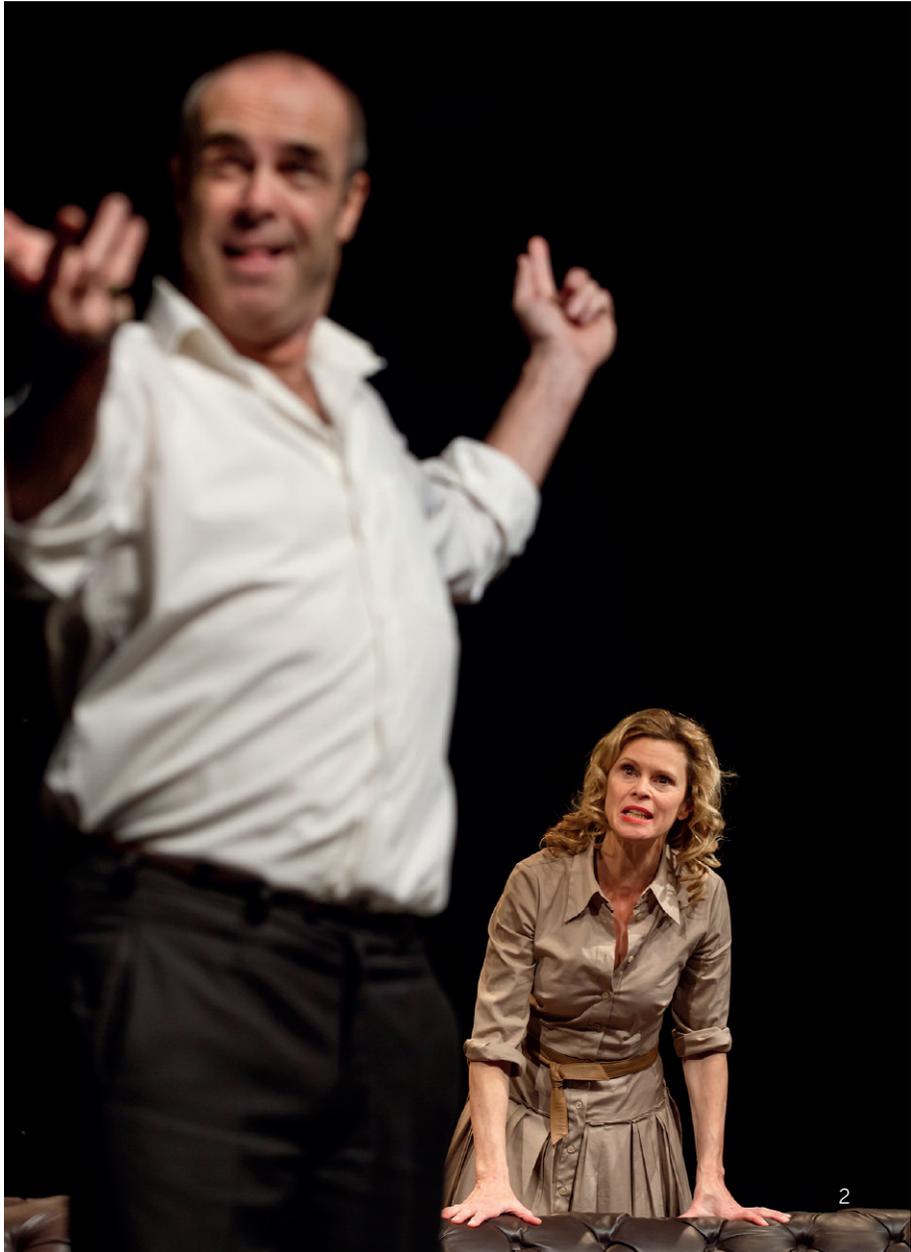
Das Theater kann zwar ohne geschriebenes Wort, ohne Bühnenbild, ohne Kostüme, ohne Beleuchtung, sogar ohne Haus existieren, aber es kann nicht existieren ohne Schauspieler.

Der Schauspieler auf der Bühne ist immer einzigartig. Gleichgültig, wie hart er gedrillt ist, wie getreu er eine Betonung, eine Geste, einen Gang wiederholt: Organische Vorgänge in ihm selbst, seine Verdauung oder der Föhn oder die Reaktion des Publikums werden ihn immer anders sein lassen. Genau dies, das Unvorhersagbare im Vorhergesagten, das Moment des Unzuverlässigen, das Unvollkommene, macht den besonderen Glanz des Theaters aus und ist eine Bestätigung seiner Freiheit.

Viele Menschen arbeiten im Theater oder gehen ins Theater in der falschen Hoffnung, die angenehme und vorhersehbare Präzision einer fertigen Sache vorzufinden. Aber sie werden sie dort nicht finden, und sie sollten sie auch nicht suchen; sie finden sie eher in einem Film, einem Buch, einer schönen Reproduktion, einem Konzert oder einem Gemälde und gewiss in einem Mercedes. Aber das Theater funktioniert nicht wie ein Uhrwerk, denn wenn es wahres Theater sein soll, dann arbeitet es „ohne Netz“. Etwas läuft immer anders – unvollkommen wie alles Lebendige. Zufälligkeit, Spontaneität, Improvisation sind seine wahren Elemente. Durch den lebendigen Schauspieler ist das Theater eines der beiden Dinge – das andere ist die Liebe –, wo man Menschlichkeit, den Glauben an die Einzigartigkeit eines Menschen findet und auch feiert. Die Einzigartigkeit des Schauspielers ist existentiell, sie ist nicht moralisch begründet. Sie beruht auf der Unwiederbringlichkeit der Zeit und dem Vorrang des Gegenwärtigen im Theater, wo nur das Hier und Jetzt wahr sein kann, der Augenblick, in dem etwas geschieht, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft.

Was auch immer geschieht, es geschieht in diesem Augenblick, man kann weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft spielen, es sei denn, man versagt sich dem Spiel, denn Spielen bedeutet, dass der Schauspieler sich mit voller Konzentration der Gegenwart hingibt. Wenn ihr bereit seid, euch darauf einzulassen, werdet ihr entdecken, dass der Schauspieler in Wirklichkeit beredamer, schöner, interessanter ist als jede Rolle, die er spielen könnte, und sei es nur, weil eine Rolle ohne Schauspieler eine Fiktion ist oder ein Fragment – eine Landkarte ohne Land.

Für mich ist das Theater immer noch die edelste und wahrste Form von Kommunikation, denn es geht um eine lebendige Begegnung, zwischen Bühne und Zuschauerraum. Weil das Theater etwas besitzt, das keines der andern Medien hat. Es ist einmalig! Jede Vorstellung, ob sie schlecht, gut oder indifferent ist, zum ersten und zum letzten Mal, darin liegt eine gewisse Wahrheit und ein gewisses Pathos. Es ist dieselbe Flüchtigkeit wie im Leben, aber die Toten und all die Leichen am Ende eines Shakespeare-Stückes, wenn der Vorhang fällt, stehen sie wieder auf und sind bereit, am nächsten Abend zu sterben und zu lieben!



Walter Schmidinger

Angst vor dem Glück

Ich habe immer Angst, dass wenn etwas sehr schön ist, es so nicht bleiben kann. In meinem Leben konnte ich nie eine Situation genießen, weder auf der Bühne noch in der Begegnung mit einem Menschen, in der Liebe oder dem, was man dafür hält. Denn in jedem Augenblick, in dem sich mir die Schönheit anbot oder die Liebe gegenwärtig war, wusste ich: Das geht vorbei. So habe ich viele der glänzendsten Momente meines Lebens vertan.

Die seelischen Gefährdungen und die existentiellen Krisen gehören zu meinem Leben und zu meiner Arbeit. Ich habe mir das nicht ausgesucht, aber ich weiß, dass das Bewusstsein von diesen Gefährdungen mir oft bei der Gestaltung von Figuren geholfen hat, weil ich ein Gespür für die Abgründe hatte, die unter der Oberfläche lauerten.

Ich kriege bei einer Premiere meistens einen Höhenflug. Die Freude, dass das Stück und der Dichter in deine Hand gegeben sind, diese Freude überwiegt alles andere, auch Schwierigkeiten während der Arbeit. Es ist ein Rausch. Dieses „Fliegen“ kann nicht jeden Abend gleich sein. Aber wenn es einem gelingt, vergessen wir das Publikum. Wir vergessen die Situation, vergessen, dass wir Schauspieler sind, die einen Text vermitteln. Wir vergessen unsere Sorgen, die Zuschauer vergessen ihre Sorgen, und man ist in einem Gefühlszustand, der sich auf den Zuschauer übertragen muss. Es wirkt so, als ob der Schauspieler in dem Moment den Text erfinden würde. Gerade durch die Tatsache, dass die Zuschauer da sind und einem tausend Leute atemlos zuhören, gerade dadurch sind die Schauspieler fähig, in Bereiche vorzustoßen, in denen sie höchste Leistungen erreichen.

Wenn es wahr ist, dass der Alkohol eine Angst nimmt, das heißt einem die Illusion gibt, die Angst wäre weg, wenn der Alkohol einen befreit von Hemmungen und Nervosität – so haben sicherlich viele der ganz Großen zu diesem Mittel gegriffen und Ungeheures erreicht.

Georg Simmel

Zur Philosophie des Schauspielers

Die Leistung des Schauspielers enthält einen inneren Gegensatz, der sie zu einem kunstphilosophischen Rätsel macht. Wie sie sich darbietet, wirkt sie als spontane, aus dem Wesensgrunde und Temperament des Leistenden hervorbrechende Äußerung, als das Sich-Auswirken eines unmittelbaren, durch sich selbst und die vorgeführten Schicksale bestimmten Lebens. Und nun ist das Wunder, dass dieses an einem von anderswoher gegebenen und geformten Inhalt zum Ausdruck gelangt. Die Rolle nämlich, wie sie in dem Dichtwerk als solchem vorliegt, kann diese Forderung noch nicht fixieren. Vielmehr, so wunderbar es klingen mag: wie ein Schauspieler eine Rolle aufzufassen hat, ergibt sich nicht aus der Rolle selbst, sondern aus der Beziehung seines künstlerischen Naturells zu der Rolle.

Was anderes als eine solche rechtmäßige, einem gültigen Ideal unterliegende Abhängigkeit der Aufgabe von der besonderen Wesensart des einzelnen Schauspielers kann es begreiflich machen, dass drei Schauspieler die gleiche Rolle auf drei ganz verschiedene Weisen auffassen, alle drei gleichmäßig künstlerisch befriedigend, alle drei gleichwertig als „Interpretation“ des Dichtwerkes, keine von ihnen also an einem Maßstab als falsch oder richtig beurteilbar, der sich aus dem Dichtwerk für sich allein eindeutig ergäbe? Es steht nicht einfach auf der einen Seite eine objektive, vom Dichter fixierte Aufgabe und auf der anderen eine reale, schauspielerische Subjektivität, so dass es sich nur um die Hineinformung dieser in jene handelte; sondern über diesen beiden erhebt sich ein drittes: die Forderung, die diese Rolle an diesen Schauspieler und vielleicht an keinen andern stellt, das besondere Gesetz, das dieser schauspielerischen Persönlichkeit aus dieser Rolle kommt.

Dass eine Rolle einem Schauspieler „liegt“, bedeutet nichts anderes, als dass diese, durch das Verhältnis zwischen seiner Subjektivität und der Rolle präformierte Auffassung ihm leicht auffindbar ist und dass der sozusagen natürliche Verlauf seiner seelischen Realität wie von selbst die

Bahn einhält, in der die Struktur seines künstlerischen Naturells sich an der gegebenen Aufgabe zu der künstlerisch wertvollsten Leistung gestaltet. Zugleich tritt die Bedeutung des besonderen Phänomens hervor, dass der Schauspieler, wie man sagt, „sich selbst spielt“.

Die künstlerische Forderung bleibt immer von der Frage bestimmt, wie die Individualität des bestimmten Schauspielers sich angesichts der bestimmten Rolle zu verhalten, zu stilisieren, darzubieten habe; denn nicht das geschriebene Drama steht auf der Bühne und bildet das jetzt fragliche Problem, sondern die von ganz neuen und eigenen Kunstgesichtspunkten aus geformte schauspielerische Aktion. Mit deren idealer Vollendung also fällt die aus dem temperamentmäßigen, an sich noch nicht künstlerischen Impuls erfolgende Darbietung zusammen, wenn diese – in der also der Schauspieler „sich selbst spielt“ – zugleich eine vollkommene Kunstleistung sein soll.

Wenn unter den Betätigungsformen des Menschen die Kunst diejenige ist, in der aus der souveränsten Freiheit des Subjekts heraus die objektive Notwendigkeit und ideale Präformiertheit eines Inhalts verwirklicht wird, so ist dessen die Schauspielkunst das radikalste Beispiel. Das Schauspiel ist nicht eine Reproduktion des Dramas, wie ein Dreifarben- druck ein Gemälde reproduziert, sondern ist als Kunstleistung eine ganz und gar selbständige Schöpfung.





Peter Brook

Das offene Geheimnis

Zu den Gegebenheiten, die einen leeren Raum bestimmen, gehört die Abwesenheit eines Bühnenbilds. Mit einem Bühnenbild ist der Raum nicht mehr leer, und der Kopf des Zuschauers ist bereits möbliert. Ein nackter Ort erzählt keine Geschichte: Phantasie, Aufmerksamkeit und Denkprozess sind bei jedem Zuschauer frei und ungehindert.

Wenn unter solchen Umständen zwei Menschen über die Bühne gehen und der eine zum anderen sagt: „Guten Tag! Mr. Livingstone, nehme ich an?“, so genügen diese Worte, um Afrika heraufzubeschwören, Palmen usw. Hätte er statt dessen gesagt: „Guten Tag... wo ist hier die Metro?“, so würde der Zuschauer sich eine andere Bilderwelt vorstellen, und der Schauplatz wäre etwa eine Straße in Paris. Wenn aber der erste sagt: „Wo ist hier die Metro?“ und der zweite antwortet: „Die Metro? Hier? Mitten in Afrika?“, dann eröffnen sich mehrere Möglichkeiten, und das zunächst in unserem Kopf entstehende Bild von Paris löst sich allmählich auf. Entweder befinden wir uns im Dschungel und die eine Figur ist verrückt, oder wir stehen auf einer Straße in Paris und die andere hat Halluzinationen. Die Abwesenheit des Bühnenbildes ist eine Voraussetzung für das Anspringen der Vorstellungskraft. Wenn man nichts weiter tut, als zwei Menschen nebeneinander in einen leeren Raum zu stellen, gerät jede Einzelheit umso genauer in den Blick.

Beim Theater füllt die Phantasie den Raum. Leere im Theater gestattet der Phantasie, die Lücken zu füllen. Paradoxerweise ist die Phantasie umso glücklicher, je weniger man sie füttert, denn sie ist ein Muskel, der gerne Spiele spielt. In einem leeren Raum können wir akzeptieren, dass eine Flasche eine Rakete ist und uns gleich zur Venus trägt, wo wir einem echten Menschen begegnen werden. Sekundenbruchteile später können sich Zeit und Raum ändern. Es reicht, wenn ein Schauspieler fragt: „Wie viele Jahrhunderte war ich hier?“, und schon machen wir einen Riesensprung vorwärts. Der Schauspieler kann auf der Venus sein, dann

in einem Supermarkt, er kann in der Zeit vor- und zurückgehen, zur Erzählerrolle zurückkehren, wieder mit einer Rakete davonfliegen usw., all das innerhalb weniger Sekunden und mit einem Minimum an Worten. Das ist möglich, wenn wir uns in einem leeren Raum befinden. Bei Shakespeare gibt es Szenen, wo zwei Figuren durch einen geschlossenen Raum gehen und plötzlich, ohne irgendeinen merklichen Bruch, unter freiem Himmel stehen. Ein Teil der Szene spielt drinnen, ein anderer draußen, ohne dass der Moment des Übergangs angegeben wird. Keine Einheit des Ortes, keine Einheit der Zeit legt uns fest, der Akzent liegt auf den menschlichen Beziehungen. Unsere Aufmerksamkeit wird davon gebannt, wie zwei Figuren miteinander spielen.

Das Theater erwacht zum Leben, wenn es sich auf die offene Bühne begibt und theatralisch ist. Damit es einen Unterschied zwischen Theater und Nicht-Theater gibt, zwischen Alltagsleben und theatralischem Leben, muss eine Verdichtung der Zeit stattfinden, die untrennbar verbunden ist mit einer Verstärkung der Energie. Dadurch wird eine starke Verbindung zum Zuschauer hergestellt.

Im täglichen Leben ist „wenn“ eine Fiktion, im Theater ist „wenn“ ein Experiment.

Im täglichen Leben ist „wenn“ ein Ausweichen, im Theater ist es die Wahrheit.

Wenn wir uns durchgerungen haben, an diese Wahrheit zu glauben, dann sind Theater und Leben eins.

Das ist ein hohes Ziel.

Das Spielen erfordert viel Arbeit.

Aber wenn wir die Arbeit als Spiel empfinden, dann ist sie keine Arbeit mehr.

Ein Spiel ist Spiel.



Am 29. Jänner 1993 hatten Leslie Malton und Peter Kremer ihre erste gemeinsame Theaterpremiere: Sie spielten in *Der Großinquisitor*, einer Inszenierung von George Tabori nach Fjodor Dostojewski am Residenztheater München. Nun stehen sie erstmals, nach 20 Jahren, wieder gemeinsam auf der Bühne.

Maria Goos

Maria Goos (*1956) studierte an der Theaterakademie von Maastricht, führte anschließend in verschiedenen Theatergruppen Regie und war von 1985 bis 1989 zusammen mit Arie Kant künstlerische Leiterin der Theatergruppe De Kompaan. Gleichzeitig begann sie Theaterstücke, mit Beginn der neunziger Jahre auch Fernsehdrehbücher zu schreiben. Vor allem die mit zahlreichen Preisen ausgezeichneten TV-Serien *Pleidooi* (1991) und *Oud Geld* (1995) machten sie bekannt.

Es folgte das Stück *Familie* (UA: 18. 09. 2000 Stadsschouwburg Amsterdam), das 2001 für das holländische Fernsehen adaptiert wurde, den ersten Preis für das beste Fernsehspiel „Gouden Kalf“ sowie den Kritikerpreis beim Film Festival der Niederlande erhielt und anschließend erfolgreich in den Kinos lief. Auf den ersten Teil des Stücks *Nu Even Niet* (UA: 04. 11. 2001 Theater Bellevue/Nieuwe de la Mar, Amsterdam, Regie: Maria Goos) folgte im November 2002 die Uraufführung von *Cloaca*. Wie schon bei *Familie* entstand eine Bearbeitung für das Fernsehen, die im Rahmen des Holländischen Film Festivals im September 2003 erstaufgeführt wurde, den Publikumspreis sowie einen Preis für den Hauptdarsteller erhielt und anschließend erfolgreich in den Kinos lief. Außerdem wurde die Verfilmung 2004 mit dem Preis für das beste Fernsehspiel der Holländischen Akademie sowie 2005 mit dem Prix Europa in der Kategorie „Bestes Fernsehspiel“ ausgezeichnet. Im September 2004 wurde *Cloaca* am Old Vic Theatre in London in englischer Sprache erstaufgeführt (Regie: Kevin Spacey). 2003 hatte der zweite Teil von *Nu Even Niet* und von 2005 bis 2008 die vierteilige Familiensaga *De Geschiedenis van der Familie Avenier* Theater-Uraufführung, weitere Drehbücher entstanden, sowie Kolumnen für die holländische Zeitung *De Volkskrant*. Neben ihrer Arbeit als Autorin tritt Goos auch als Schauspielerin auf. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter 2001 den Lira-Drehbuch-Preis (für *Oud Gelden*), 2005 De Gouden Ganzenveer und 2008 den Edmund Hustinx-Preis. Maria Goos lebt in Amsterdam.

Der letzte Vorhang wurde am 03. 10. 2010 im Stadsschouwburg Haarlem uraufgeführt, die deutschsprachige Erstaufführung fand am 11. 12. 2011 im Renaissance-Theater Berlin statt.

DAS TEMPO MACHT DIE MUSIK ...

schnell, ursprünglich munter, fröhlich

Allegro

sehr breit

larGhissimo

etwas breit

laRghetto

langsam, ruhig

adAgio

gehend, schreitend

andaNte

sehr lebhaft, sehr lebendig

vivAcissimo

... UND WIR HALTEN SCHRITT!

www.agrana.com

AGRANA

**Direktorium**

Präsident:
KR Dr. Stefan Brezovich

Vizepräsident und Schatzmeister:
Dr. Wolfgang Feuchtmüller

Generalsekretär:
GD Stv. Dr. Georg Kraft-Kinz

Dkfm. Elisabeth Gürtler
Dr. Vera Kremslehner
Prof. DDDr. Peter Landesmann
Dr. Andreas Brandstetter
KR Friedrich Neubrand
Herbert Föttinger
Mag. Alexander Götz

Rechnungsprüfer:
Dr. Engelbert Petrasch
Dr. Stephan Ruggenthaler

Kuratorium

Gouverneur a.D. Dr. Klaus Liebscher
Dr. Helmut Brandstätter
Rudolf Buchbinder
Gen.Dir. Willibald Cernko
Dir. Dr. Rudolf Ertl
KR Prof. Helmut Mayer
GF Christian Pöttler
Gen.Dir. Dr. Karl Stoss
DI Dr. Stefan Zapotocky

Firmenmitglieder

Alu König Stahl

Dkfm. Hans Ehgartner GesmbH

Univ.Prof. Dr. Josef und Margaretha Funovics

GrEco International Holding AG
KR Friedrich Neubrand

Raiffeisen Zentralbank Österreich AG
Gen.Dir. Dr. Walter Rothensteiner

R H Staller

Sabadello Holding GmbH
Eva und Ing. Mag. Stefan Sabadello

SIGNATIS Pharma GmbH

UniCredit Bank Austria AG

UNIQA Insurance Group AG

Wiener Städtische Versicherung AG,
Vienna Insurance Group

ZZ-Vermögensverwaltung GmbH
DI Peter Pühringer

Josefstadt-Circle

Besenhofer-Bau
Univ. Prof. Dr. Heinz und Nora Bettelheim
Liselotte Böhm
Dr. Gerhard und Dr. Maria Bonelli
KR Dr. Stefan Brezovich
KR Josef und Manuela Buchinger
Gen.Dir. i.R. Dr. Erwin und Karin Bundschuh
Gen.Dir. Willibald Cernko
Civitas International - Dr. jur. Gabriele Werner
Brigitta Corel & Günter Trykar
Dr. Barbara Czapolai-König
Konsul Dr. Christian und Véronique Dorda
Evelyne Draxler, Draxler Rechtsanwälte
Baumeister Ing. Günter Edelmüller
zahnärztliche Ordination
DDr. Brigitte Engin-Deniz
KR Martin und Gerda Essl
Judith und Dr. Wolfgang Feuchtmüller
Min.Rat. Dipl.Ing. Karl Fiala

Präs. KR Josef Fröhlich
Dr. Andreas und Mag. Christine Grohs
Vorst. Dir. KR Karl und Gertrude Grünberger
Dr. Nikolaus Hartig

KR Prof. Franz und Danica Häußler
Dietlinde Herunter-Moll

Edith Holzer

Mag. Jan und Dr. Christa Homan
Christa und Karl-Heinz Hüttl

Reni und Fritz Jonak
KR Dr. Gerhard und Elisabeth Kastelic
Industrieconsult, Dr. Herbert Kittinger
Ingrid Klein

Dr. Anita Knirsch
Dr. Margot und HR Dr. Karlhans Körber
Ing. Peter Kranz

Rechtsanwalt Dr. Vera Kremslehner
Prof. DDDr. Peter Landesmann
Ing. Elisabeth Legenstein

Prof. Dr. Nikolaus und RA Dr. Ingeborg Lehner
Elisabeth Leutgeb
Gouverneur a.D. Dr. Klaus Liebscher
Mag. Manfred L. Mautner Markhof
Prof. Mag. Dr. Hanna und
KR Prof. Helmut Mayer
Dr. Dagmar Millesi
Christa Panny
Dr. Peter und Marion Paul
Dr. Hans Peer
Mag. Christine Petrasch
Dkfm. Dr. Max und Elisabeth Petrusch
DI Helmut und Gabriele Raschendorfer
Ingrid Regner
Präs. DI Günter Rhomberg
Dr. Stephan und Mag. Christine Ruggenthaler
Elisabeth Sawallich
KR Dr. Rudolf Schneider
Gernot und Elisabeth Schwayer
Gojko Spahic - Vienna Classic
Online Ticket Office
Klaus Suchan
Univ.Prof. DDr. Hellwig und
Dr. Liselotte Torggler
Ingeborg Unger
Dr. Mary Wagener
Dr. Tamara Wagner-Trenkwitz
Dr. Georg und Juri Zanger
KR Mag. Dr. Franz und Mag. Ingrid Zeidler

Private Förderer

Dkfm. Dr. Hannes Androsch
Eleonora Busek
Mag. Paul Felmerer
Dr. Monika Fessl
Heinz und Margit Fischer
Dr. Michael und Dr. Maria Gohn
Dr. Ferdinand Graf
Dkfm. Elisabeth Gürtler
Ingeborg Hahn
Senator h.c. KR Dieter Henn
hoc.it tk & it-consulting
Ing. Christian Hofbauer
out.sec Regina Hofbauer
Techn.Rat Julius und Herta Knor
Univ.Prof. Dr. Ekkehard Kofler
Dr. Richard Kollisch
Präs. i.R. Prof. Dr. Karl Korinek

Heinz Kranjc
Dr. Peter Maier
Mag. Susanne Manauer
Hilde Mauthner
Univ.Prof. MR Dr. DDDr. h.c.
Otto Mayrhofer-Krammel
Mag.pharm. Gertraud Mechtler
Margit Nakos
Ludwig Neumann
Hermine und Hans Pecanka
Dr. Engelbert Petrasch
Dr. Gerold und Dr. Elisabeth Piringner
Raiffeisenlandesbank NÖ-Wien AG
Mag. Bianca und Dr. Ludwig Richard
DI Andreas und Silvia Salzer
Christine Scherleithner
Erika Schmidt
Dr. Jörg Schram
KR Herta A. Singer
Gregor Unger
Ingrid Wagner
Univ.Prof. Dr. Michael Zimpfer

Das Theater in der Josefstadt dankt dem Verein der Freunde des Theaters in der Josefstadt für seine Unterstützung.
Informationen: Mag. Michaela Joska,
Tel: +43 1 42 700 -239



Karten und Info:
01-42 700-300
www.josefstadt.org



Die Josefstadt auf facebook, twitter und You Tube

Besuchen Sie auch unseren
Webshop
unter www.josefstadt.org



Hauptsponsor

**Raiffeisen in Wien
Meine BeraterBank**



Spielzeitsponsor



Die Vorstellungen des Theaters in der Josefstadt werden aus Mitteln des BMUKK und der Stadt Wien gefördert.

bm:uk Bundesministerium für
Unterricht, Kunst und Kultur



Szenenfotos

- 1 Leslie Malton, Peter Kremer
- 2 Peter Kremer, Leslie Malton
- 3 Leslie Malton, Peter Kremer
- 4 Peter Kremer, Leslie Malton

Umschlag innen: Peter Kremer, Leslie Malton

Nachweise

Peter Brook: *Das offene Geheimnis*. Frankfurt/M., 1994. – Peter Brook: *Der leere Raum*. Berlin, 1997. – Sam Kashner, Nancy Schoenberger: *Furious Love. Elizabeth Taylor und Richard Burton. Die Liebesgeschichte des Jahrhunderts*. Aus dem Amerikanischen von Johanna Sophia Wais. München, 2012. – Walter Schmidinger: *Angst vor dem Glück*. Berlin, 2003. – Georg Simmel: *Das Abenteuer und andere Essays*. Frankfurt/M., 2010. – George Tabori: *Bett & Bühne*. Berlin, 2007. (Alle Texte gekürzt)
Die Biographie von Maria Goos stammt von der Verlagsseite <http://www.rowohlt-theaterverlag.de>.

Impressum

Herausgeber: Direktion der Theater in der Josefstadt Betriebsges.m.b.H.,
Herbert Föttinger & Alexander Götz,
1080 Wien, Josefstädter Straße 26,
Tel. 01-42 700
Redaktion: Katharina Schuster
Szenenfotos: Gernot Singer
Szenenfoto *Der Großinquisitor*: Wilfried Hölzl
Grafikdesign: Penthouse Perfection
Herstellung: Walla Druck

Preis des Programmheftes: € 2,30



**Raiffeisen in Wien
Meine BeraterBank**



Gleich kommt die alles
entscheidende Schlüsselszene.

Raiffeisen fördert Begeisterung.

In beliebten Theaterhäusern.

Dass Ihnen Aufführungen unter die Haut gehen, können wir nicht garantieren. Aber wir haben den Part des Hauptsponsors des Theaters in der Josefstadt und der Kammer-spiele, damit Sie viele großartige Momente erleben. Mit Raiffeisen sind Sie live dabei! Mehr auf www.raiffeisenbank.at/events

