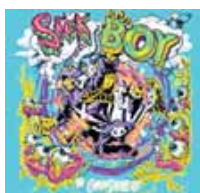


POPKOLUMNE

Oh ja, es hat sich viel verändert. Früher lief eine Plattenveröffentlichung so: Musiker nimmt Album auf, Musiker veröffentlicht Album, dazu gibt's das dann auch im Internet, eher so als Ergänzung und für unterwegs. Läuft natürlich längst nicht mehr so. Aber die **Chainsmokers**, das hypererfolgreiche Remix-Duo aus New York, dreht das Procedere jetzt endgültig um. Im vergangenen Jahr haben sie immer wieder einzelne Songs veröffentlicht, insgesamt neun, die liefen im Radio und vor allem bei Spotify, Apple Music und allen weiteren Streamingdiensten. Erst dann wurden die Songs zusammengekehrt, um ein weiteres Stück ergänzt und zu Weihnachten als Album veröffentlicht. Aber immer noch nicht als CD, sondern nur bei iTunes. Als physisches Produkt aber – und jetzt sind wir beim altmodischen Handel mit Tonträgern –, als CD kommt das Album „Sick Boy“ erst jetzt in die Läden. Zumindest da, wo es überhaupt noch Regale für CDs gibt. Es werden sich vermutlich so um die fünf Exemplare verkaufen. Aber das interessiert die Band wohl wenig. Sie lassen über ihr Label ausrichten, dass die Songs des Albums längst mehr als eine Million Streams im Internet erreicht haben. Warum also noch die Herstellung vorsintflutlicher Silberscheiben? Vermutlich reine Liebhaberei.



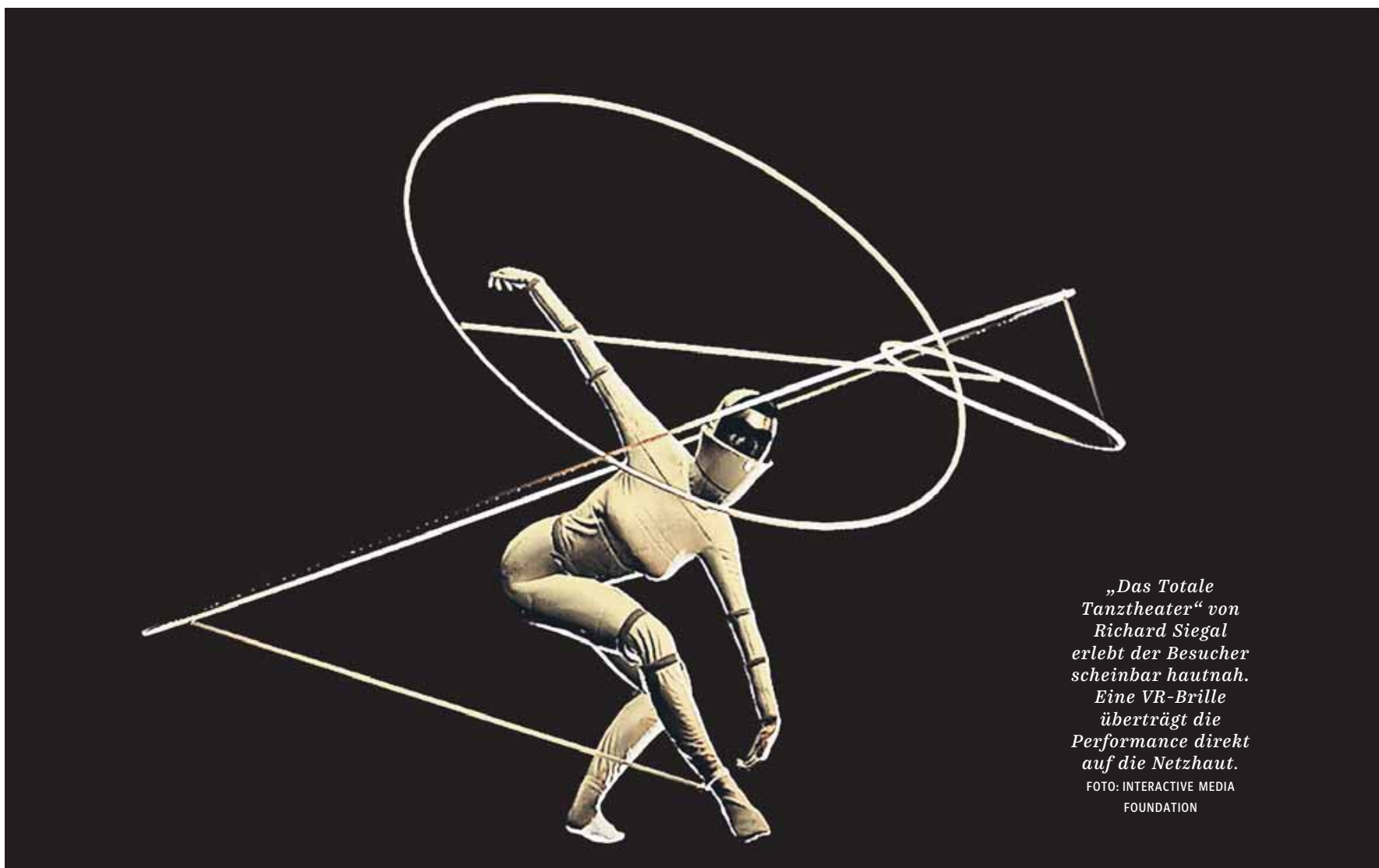
Meistens wird der argentinische Pianist und Komponist **Bruno Sanfilippo** der zeitgenössischen klassischen Musik zugerechnet. In die Ecke gehört er genauso (oder genauso wenig) wie Chilly Gonzales, *Hauschka* oder Keith Kenniff, der seine verträumten Klavierstücke unter dem Namen Goldmund veröffentlicht. Es gibt inzwischen eine ganze Reihe von Klaviersolisten, die ihre Einflüsse durchaus aus der Klassik beziehen, vor allem Frédéric Chopin und Erik Satie sind als Paten oft rauszuhören, gelegentlich auch Philip Glass und Steve Reich. Ob man das aber jetzt im eigentlichen Sinne klassische Musik nennt oder eher Instrumentalpop oder noch mal ganz was anderes, ist eine sehr akademische Frage. Auf seinem neuen Album „Pianette“ entwirft Sanfilippo Miniaturen, sehr zart, sehr behutsam, über ein freundliches Adagio geht es nie hinaus. Melodien doppelt er gern in Oktaven, darunter perlen sachte die Akkorde, manchmal steht er mit einem Bein schon halb im „Ave Maria“. Er zeigt zwar weder den Mut von Hauschka, noch den Witz von Gonzales. Aber Romantiker, die sich an ihrem Soundtrack zur „Fabelhaften Welt der Amélie“ langsam sattgehört haben, könnten mit „Pianette“ glücklich werden.

**Joe Jackson** ist ein komischer Vogel. Dieses Jahr begeht der Engländer das 40. Jahr seiner Popkarriere, und während man bei anderen an so einem Punkt gern mal schaut, was für Höhen und Tiefen es in der langen Zeit gab, finden sich bei Jackson alle Hakenschlänge gleich in den ersten zehn Jahren. Da wollte der Mann das Besondere um jeden Preis. Nach zwei, drei tollen Pop-Platten veröffentlichte er ein Swing-Album (als Swing gerade keinen interessierte); später eine Platte, die live vor Publikum aufgenommen wurde – alle Zuschauer mussten sich verpflichten, keinen Mucks zu machen; dann einen Filmsoundtrack; eine Klassikplatte; ein Doppelalbum, auf dem nur drei Seiten bespielt waren; später eins, bei dem alle Stücke zu einer durchgehenden Kette komponiert waren. Dann ging ihm die Puste aus. In den folgenden 30 Jahren veröffentlichte er weitere Musik, aber eher unauffällig. Auch auf dem neuen Album „Foot“: abgeklärte Elder-Statesman-Pop, Melodien, die gut ins Ohr gehen, aber nie die Unvergesslichkeit seines einen Riesenhits „Steppin' Out“ erreichen. Trotzdem, Joe Jackson ist einer von den Guten.

Zum Schluss noch ein Rekord. **Ed Sheeran** hat 2018 das höchste Live-Einspielergebnis aller Zeiten erzielt. Mit seinen Konzerten hat der Mann aus Halifax laut dem amerikanischen Branchenmagazin *Pollstar* im vergangenen Jahr 432 Millionen Dollar umgesetzt. 4.860.482 verkaufte Konzertkarten. **Taylor Swift** kommt auf einen soliden zweiten Platz mit einem Live-Umsatz von 345,1 Millionen (2.888.892 Tickets), auf Platz drei dann Jay-Z und Beyoncé mit ihrer gemeinsamen Pärchen-Tournee und gut 254 Millionen Dollar Einspiel. Nach wie vor hält die Band **U2** den Rekord für den größten Tournee-Umsatz: Mit den Konzerten der „360°“-Tour bewegten die Iren 736,4 Millionen Dollar – dafür waren sie aber mehr als zwei Jahre unterwegs. Rein rechnerisch liegt Sheeran einsam an der Spitze. Und wenn man von den Millionen die Ausgaben für Technik, Security und den ganzen Ballast abzieht, hat Sheeran noch einen Vorteil: U2 musizieren zu viert, Taylor Swift reist mit Riesensband, der kleine Ed aus Halifax aber steht jeden Abend allein mit seiner Gitarre auf der Bühne – und muss mit niemandem teilen.

MAX FELLMANN

DiZigital: Alle Rechte vorbehalten – Süddeutsche Zeitung GmbH, München. Jägliche Veröffentlichung und nicht-private Nutzung exklusiv über www.sz-content.de



„Das Totale Tanztheater“ von Richard Siegal erlebt der Besucher scheinbar hautnah. Eine VR-Brille überträgt die Performance direkt auf die Netzhaut. FOTO: INTERACTIVE MEDIA FOUNDATION

Tanz die Biomechanik

Theaterdesign im 21. Jahrhundert: Das Bauhaus-Jubiläum startet mit einem Bühnenfestival in Berlin und einer hinreißenden Illusionsmaschine, die die Bauhaus-Idee in die Gegenwart überführt

VON DORION WEICKMANN

Man legt den Kopf in den Nacken, lässt den Blick hinauf in die Kuppel wandern und denkt: So muss es im entkernten Garchinger Atom-Ei aussehen! Ringum nichts als stählerne Wände mit spiralförmig gewundenen Aufgängen. Ein Blinzeln Richtung Boden, wo die eigenen Füße vermutet werden, zeigt nur ein schmales Industriegettier. Darunter gähnt der Abgrund, bestimmt fünfzig Meter tief. Wer nicht komplett schwindelfrei ist, hat jetzt ein Problem. Denn der Körper reagiert, obwohl weder Ort noch Performance real sind. Beides wird von einer VR-Brille auf die Netzhaut übertragen. Mit einem Gerät von der Größe einer Fernbedienung kann man sich zwischen die Tänzer beamen – hautnah heran an die Avatare, bis sie in Pixelstaub zerfallen. „Das Totale Tanztheater“ ist eine hinreißende Illusionsmaschine – grandios als Erfahrung, als Kunstwerk, als Fortsetzung und Verlängerung der Bauhaus-Idee ins 21. Jahrhundert. Die Installation des Choreografen Richard Siegal und der IT-Spezialisten von Interactive Media Foundation ist das Highlight des Festivals, mit dem heute in der Berliner Akademie der Künste der „100 Jahre Bauhaus“-Marathon startet. Aber was genau ist das Bauhaus, was die „Bauhaus-Idee“? Seit 2019 offiziell zum Jubiläumsjahr der vor 100 Jahren in Weimar gegründeten Kunst- und Designschule ausgerufen wurde, sind ihr jede Menge widersprüchlicher Etiketten aufgeklebt worden. Bauhaus ist: esoterisch und rational, konservativ und fortschrittlich, sozialis-

tisch und sektiererisch, national und kosmopolitisch. Der kleinste gemeinsame Nenner lautet wohl: Bauhaus markiert die Renaissance der Verbindung von Kunst und Handwerk beim Eintritt in die Moderne. Über 600 Veranstaltungen werden in den kommenden zwölf Monaten deutschlandweit noch das kleinste Bauhäusl zur kommunalen Attraktion befördern. Das Festival spart indes die prominentesten Sparten der Kunstschule aus: keine Architektur, kein Design, keine Wohnaccessoires. Stattdessen ist in Berlin eine gute Woche lang Bühnenkunst in Bauhaus-Manier zu besichtigen. Was darunter zu verstehen ist, lässt sich verhältnismäßig genau bestimmen.

Richard Siegals Installation knüpft direkt an Oskar Schlemmers Reform an

Während der Weimarer Anfangsphase spielten Tanz und Theater im Bauhaus-Curriculum eine relativ untergeordnete und ungeordnete Rolle. Spektakuläres tat sich erst, als der Maler Oskar Schlemmer am zweiten Standort, in Dessau, die Zuständigkeit für das Theater- und Festwesen übernahm. Gegenüber der Mensa wurde die Bauhausbühne eingerichtet: Labor für Theorie und Praxis der Darstellenden Künste, das, so Schlemmer, der beklagten „ungeheuren Stilverwirrung“ eine „Grammatik der Bühnenelemente“ entgegengesetzt sollte. Der Mentor propagierte eine „tänzerische Mathematik“, ausgehend von der Erkenntnis: „Der Mensch ist sowohl

ein Organismus aus Fleisch und Blut, als auch ein Mechanismus aus Zahl und Maß.“ Dafür versuchte Schlemmer neuartige Repräsentationsformen zu finden.

Deren historische Reste holt Festivalleiterin Bettina Wagner-Bergelt nun nach Berlin: Rekonstruktionen einiger Tänze, die das Augenmerk weg von der menschlichen Gestalt auf Objekte wie Reifen und Stäbe lenken, und dazu die Wiederauflage des „Triadischen Balletts“, die 2014 in München herauskam. Dieses Werk gilt als Markenzeichen des Bauhaus-Bühnendepartements. Dabei wurde es 1922 in Stuttgart uraufgeführt und ist keineswegs als Ausweis artistischer Virtuosität angelegt. Vielmehr handelt es sich um eine ästhetische Versuchsanordnung, ausgehend von der Frage: Wie steht es um das Verhältnis von Mensch und Raum?

Um das zu erkunden, hat Oskar Schlemmer seinerzeit sich selbst und zwei Mitstreiter in Gebilde gesteckt, die geometrischen Artefakten gleichen: Tellerrock, Drahtspiralspulen auf Taillenhöhe, Beinkäfige aus Metallstäben. Die Folge ist eine Umkehr der Tanzlogik: Nicht der Tänzer bewegt das Kostüm, sondern das Kostüm bewegt den Tänzer, indem es seinen Aktionsradius empfindlich begrenzt.

Die Überlegungen, die Schlemmer zu diesen Körperarchitekturen gebracht haben, hielt er in einem illustrierten Essay über „Mensch und Kunstfigur“ fest – ein Text, der ihn als Mittelsmann zwischen Barock, Romantik und Moderne ausweist. Einerseits rufen seine konstruktivistischen Figuren die voluminöse Tanzgarderobe eines Ludwig XIV. ins Gedächtnis, erinnert

sich mathematisches Credo an barocke Form- und Kompositionsprinzipien – nicht umsonst galt die Vorliebe der Bauhaus-Gründer Bachs „Kunst der Fuge“. Andererseits beruft sich Schlemmer auf die romantische Matrix der Menschmaschine, auf Kleist und E. T. A. Hoffmann sowie die Fortschreibung dieser Tradition bis zu Edward Gordon Craigs „Über-Marionette“. Schlemmers Reform zieht also epochale Signaturen zusammen und spinnt sie im Geist des frühen 20. Jahrhunderts fort.

Nun nimmt Richard Siegals 360-Grad-Installation diesen fantastischen Faden auf, um ihn ins Heute zu verlängern. Aktualisierung ist das Merkmal, das sich bis 24. Januar quer durchs Festival ziehen soll. Bettina Wagner-Bergelt und ihr Team haben einen spannenden Performance-Parcours arrangiert und holen mit Bob Wilsons Version von Becketts „Krapp's Last Tape“ eine Deutschlandpremiere nach Berlin, deren formstrenge und antinaturalistische Machart mit Schlemmers Konzepten spielt. Trotzdem fehlen Produktionen, die direkt an Bauhaus-Ideale ankoppeln. So etwa Choreografien von William Forsythe, der einst mit „Limb's Theorem“ eine biomechanische Lektion vom Feinsten entwarf, oder experimentelle Arbeiten von Alwin Nikolais. Auch Romeo Castelluccis schalengetriebene Fassung von „Le Sacre du printemps“ hätte die Diskussion um Theaterdesign auf Bauhaus-Basis bereichert. Die Bühne in der Akademie der Künste ist dafür allerdings zu klein dimensioniert. In 100 Jahren also bitte was Größeres bespielen. Wenn dann nicht längst alles sowieso nach Digitalien verlegt ist.

„Immer irgendetwas mit ‚Israel‘“

Warum der arabische Konfliktforscher Mohammad Darawshe Boykottaufrufen misstraut

Wie reagiert ein Mensch auf Jahrzehnte der Konflikte, der Kriege und der Diskriminierung? Indem er sie studiert. Mohammad Darawshe, 54, geboren in der Nähe der Stadt Nazareth, ist ein arabischer Muslim mit israelischem Pass und einem Abschluss in Friedens- und Konfliktforschung der Universität Haifa. Er gilt als einer der bekanntesten und profiliertesten Analytiker der jüdisch-arabischen Beziehungen, er hat vor dem Europäischen Parlament, der Nato und dem Weltwirtschaftsforum gesprochen – und am Mittwochabend in München. Das Zentrum für Israel-Studien an der Ludwig-Maximilians-Universität hat eine neue „Gastprofessur für Arabisch-Israellische Koexistenz“ eingerichtet, und Darawshe ist der erste Dozent. Neben seiner Vorlesung hält er einen Vortrag über die Arabische Minderheit in Palästina. Beim Interview in einem Cafe in Schwabing geht es um weit mehr – beispielsweise die Freiheit der Kunst.

SZ: Israels Künstler klagen über Gängelungen und Zensurversuche durch die Kulturpolitik. Wie sehr ist davon die arabische Gemeinschaft betroffen?

Mohammad Darawshe: Seit Miri Regev Kulturministerin wurde, also seit 2015, versucht sie, die Gesellschaft nach rechts zu rücken. Wer die Regierung kritisiert, ganz gleich, ob Araber oder Israeli, wird nicht mehr gefördert. Regev streicht die Budgets und will die Kommunen zwingen, Auftritte abzusagen. Ihr sind nicht nur Bürger- oder Menschenrechte egal, sondern auch israelische Gesetze, die jene Freiheit der Kunst schützen. Wir Palästinenser in Israel sind israelische Staatsangehörige und wir haben ein Recht auf staatliche Förderung. Kunst meint ja nicht nur Gesang und Tanz, sondern auch den Schmerz über den Ver-

lust unseres Landes. Aber alles, was unsere palästinensisch-arabische Identität formuliert, wird von den Rechten und dem Kulturministerium bekämpft.

Beispiele, bitte.

Das Masrah al-Midan in Haifa ist ein Theater, das früher staatliche Förderung bekam, jetzt aber nicht mehr, genauso wenig wie das jüdisch-arabische Theater in Jaffa, weil die palästinensisch-arabische Identität ein Thema der Stücke war. Filme, die die Besatzung kritisieren, bekommen keine Förderung mehr.



Mohammad Darawshe ist einer der profiliertesten Analytiker der jüdisch-arabischen Beziehungen. Am Mittwoch um 19 Uhr hält er an der LMU in München einen Vortrag über die arabische Minderheit in Israel (Hörsaal A014). FOTO: OH

Vor kurzem hat der Konflikt Deutschland erreicht: Premier Benjamin Netanyahu hat Kanzlerin Angela Merkel aufgefordert, die Förderung für das Jüdische Museum in Berlin und die Berlinale einzustellen. Beide förderten antisraelische, ja antisemitische Propaganda, so der Vorwurf. Soweit ich weiß, hat die israelische Seite das Schreiben später zurückgezogen. Eine solche Einmischung in die deutsche Politik ist ja eigentlich unvorstellbar, ein Witz, eine Demutheit. Aber es geht ihm gar nicht um Deutschland, vielmehr will er den Israelis demonstrieren, wie sehr Israel bedroht ist, wie gefährlich der äußere Feind, der Dä-

mon ist. Außerdem versucht er, die jüdischen Gemeinschaften außerhalb Israels zu radikalisieren, damit sie sich zwischen ihm und die Regierung dieser Länder stellen. Um zu verhindern, dass Deutschland Netanyahu Politik in Gaza oder im Westjordanland kritisieren, greift er selbst an und am einfachsten geht das durch den Vorwurf des Antisemitismus bei jeder Art von Kritik.

In dem Schreiben an Merkel spielt das umstrittene Netzwerk BDS (Boykott, Desintegration, Sanktionen) eine große Rolle. Für wie gefährlich, wie antisemitisch halten Sie den BDS?

Ich habe keinen Kontakt zum BDS und halte ihn nicht insgesamt für antisemitisch. Es gibt ja auch sehr unterschiedliche Ausprägungen. Dort finden sich beispielsweise Menschen, die sich gegen jeden einsetzen, der von der Besatzung profitiert, etwa gegen Firmen, die illegalen Siedlern Waffen verkaufen. Diese Menschen stellen ein legitimes Anliegen. So haben wir es damals bei Südafrika auch gemacht. Warum soll das in Israel anders sein?

Weil solche Boykottaufrufe in Deutschland manche an den Nazi-Slogan „Kauft nicht bei Juden“ erinnern.

Das ist die deutsche Perspektive. Für mich ist entscheidender, dass ein Teil der BDS-Anhänger einen vollständigen Boykott Israels fordert. Das kollidiert mit unseren Interessen als israelische Staatsbürger. Wir Araber in Israel bemühen uns darum, mehr palästinensische Studenten und Professoren an israelische Hochschulen zu bringen. Unsere Strategie besteht in der Integration, nicht in der Desintegration. Wer israelische Hochschulen boykottiert, schadet also auch uns. Ich will nicht, dass die Univer-

sität in Tel Aviv boykottiert wird, denn das macht meine Tochter ihren Master in Genetik. Und: Wir kämpfen darum, dass israelische Firmen Arbeitsplätze für arabische Bürger schaffen. Ein genereller Boykott israelischer Firmen schadet uns.

Wie viele Palästinenser in Israel teilen diese integrative Haltung?

Die meisten. Fast 70 Prozent von uns beschreiben ihre Identität als „Bindestrich-Identität“. Wir sind nicht einfach Araber oder Palästinenser oder Muslime, sondern immer irgendetwas mit „Israel“: Palästinensische Bürger in Israel, palästinensische Israelis, arabische Israelis, israelische Araber, es gibt 21 Versionen dieser Formulierung. Es ist die Folge einer doppelten Marginalisierung. Nicht nur die israelische Gesellschaft schließt uns aus, sondern auch die arabischen Gesellschaften, weil die Annahme der israelischen Staatsbürgerschaft lange als Verrat galt. Wir haben keinen Staat und keine Nation, machen wir also etwas Eigenes daraus.

Sie haben 2016 in Deutschland ein halbes Jahr über ethnische Minderheiten recherchiert. Was war Ihr Ergebnis?

Ein Widerspruch. Deutschland braucht Zuwanderung, weil die Gesellschaft überall ist und Fachkräfte fehlen. Aber die Zuwanderer sollen ihre kulturelle und religiöse Identität aufgeben. Wie sollen sie dann die Fähigkeit zur Integration entwickeln? Das läuft nicht auf Integration hinaus, sondern auf Assimilation. Ich würde das nicht wollen, ich mag meine Identität. Ich spreche besser Hebräisch als 90 Prozent der jüdischen Israelis und habe das auch von meinen Kindern verlangt. Aber sie müssen auch die Lyrik von Mahmud Darwisch kennen. INTERVIEW: SONJA ZEKRI

Die drei Zustände des Emojis

„Warten auf Godot“ an der Frankfurter Schaubühne

Irgendwas muss man ja machen, und das ist auf Bühnen manchmal ein ziemliches Problem. Denn dort soll gerade nicht nur irgendwas passieren. Vielleicht ist Samuel Becketts „Warten auf Godot“ bis heute eines der meistgespielten Stücke überhaupt, weil es diesen Kern des Theaters so schön offen legt, um ihn dann selbst absichtlich zu verfehlen. „Warten auf Godot“ zu sehen bedeutet, dem Kampf gegen das Nichts zuzusehen.

Mit diesem Kampf um die leere Bühne muss sich jeder Regisseur auseinandersetzen, und Robert Borgmann hat an der Schaubühne in Frankfurt den Text Becketts radikal in den Raum geöffnet. Die Welt seines „Godot“ ist weiß, ein weißer Würfel, wie der White Cube, die Grundeinheit des zeitgenössischen Kunstbetriebs. Leuchtschreibschrift verkündet wie eine Neonreklame die Lösung, für was auch immer: Man solle alle Steine bis auf einen wegwerfen und diesen letzten verschlucken. Ein Zitat aus Becketts Roman „Molloy“. Oben kann außerdem eine Wolke leuchten, unten die Wellen und dazwischen ein Emoji mit drei möglichen Gemütszuständen: gut gelaunt, schlecht gelaunt und mittel. Außerdem steht auf der Bühne der einsame Baum, den die Regieanweisung vorsieht, als nackter Überrest einer anderen, kaputten Welt. Einzige Gegenstände sind ein paar Eisklötze, Farbflaschen und eine riesige, farblose Luftmatratze, wie eine durchsichtige Made.

Es ist ja nicht ganz klar, was das für eine Welt sein soll, in der bei Beckett auf Godot gewartet wird. Eine Welt nach dem Atomkrieg? Paris aus der Perspektive der Obdachlosen? Das reine Sein? Im Programmheft verrät Borgmann, für ihn war der Ausgangspunkt seine „Auseinandersetzung mit dem Yoga und dem philosophischen Teil dessen, der aus der vedischen Philosophie und den Upanishaden kommt“.

Sein Estragon und sein Wladimir sehen aber nicht aus, als kämen sie gerade aus dem Yogakurs oder vom Selbstfindungstrip in Indien. Isaak Dentler und Samuel Simon spielen die zwei Wartenden eher wie ein vielleicht schwules Hipsterpärchen mit Bärten und zerzausten Haaren, das gerade ziemlich fertig aus dem Berghain stolpert. Die beiden sind das Herz der Inszenierung. Schon beim Einzug des Publikums erkunden sie wie spielende Kinder die Bühne. Die stets richtige Betonung der oft repetitiven Dialoge und das perfekte Timing zwischen den beiden bei dem Quatsch, mit dem die Figuren ständig versuchen, einander herauszufordern, schaffen etwas, woran viele Inszenierungen des Stücks scheitern, indem sie den Witz des Textes nicht gegen die Unheimlichkeit dieser leeren Welt ausspielen, sondern die beiden miteinander in Einklang bringen. Dem Emoji gefällt das. Wenn dann Max Mayer (Lucky) und Heiko Raulin (Pozzo) als dialektisches Doppelgespann aus Herr und Knecht dazukommen, scheint es, als wären sie schon immer zu spät gekommen und müssten jetzt ständig gegen das bereits gespannte Gewebe zwischen Dentler und Simon anspielen.



Mein Freund, der Baum. Samuel Simon als Estragon in Samuel Becketts „Warten auf Godot“ in Frankfurt. FOTO: BIRGIT HUPFELD

Die haben schon ihre ganz eigene Welt des Unsinnigen geschaffen. „Warten auf Godot“ und Robert Borgmanns Inszenierung kann man verstehen als ständige Suche nach irgendwelchen Dingen, mit denen sich der leere Bühnenraum füllen lässt. Die Pfeife, die natürlich keine Pfeife ist. Der Schuh, der nie gefunden wird und der vielleicht Godot ist. Der Hut, den Lucky braucht, um zu sprechen und der bei Borgmann kurzerhand aufgemalt wird. Denn seine Bühne ist der Ort, an dem sich das, was der Text in der Sprache versucht, als Farbe und Form materialisiert. Als die runden und eckigen Umrisse von Wolke und Welle, als die Primärfarben, mit denen Wände und Boden vollgeschmiert werden, damit es etwas zu tun und zu sehen gibt. Als die Bewegung der Figuren. Bald liegen die Farbflaschen und Kleidungsstücke herum wie verlorene Stofftiere, und das rastlose Suchen muss sich ein neues Ziel ausdenken.

Stück und Inszenierung schlagen elementare Formen aus dem Grund der Bühne. Borgmann beschreibt seine Lust auf das Stück auch als „eine Art Revision der eigenen Tätigkeit am Theater.“ Außerdem sei Beckett ja „der erste Multimedia-Artist“ gewesen. Hier erkundet ein junger Regisseur mit seinem Ensemble den Möglichkeitsraum des Theaters – und man kann ihm dabei zusehen. NICOLAS FREUND