

THEATER  
SOCIETY

KÖNIG ARTHUR

# KÖNIG ARTHUR

101 SAISON 2018/2019



# KÖNIG ARTHUR

**Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für CHF 5,- an der Billettkasse und beim  
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Semi-Oper von Henry Purcell und John Dryden  
In einer Neudichtung von Ewald Palmetshofer  
Auftragswerk**

La Cetra Barockorchester Basel

Violine I **Katharina Heutjer (KM)/Eva Saladin,  
Johannes Frisch, Cecilie Valter/Claudio Rado/  
Sonoko Asabuki** Violine II **Éva Borhi, Ildikó Sajgó,  
Petra Melicharek, Christoph Rudolf/Lathika  
Vithanage/Katya Polin** Viola **Péter Barczi, Joanna  
Michalak/Sarah Giger** Violoncello **Jonathan Pešek,  
Alex Jellici, Daniel Rosin/Georg Dettweiler**  
Viola da Gamba **Rebeka Rusó/Jonathan Pešek**  
Kontrabass **Fred Uhlig** Oboe & Blockflöte **Priska  
Comploi, Janine Jonker/Bettina Simon** Fagott  
**Letizia Viola, Giovanni Graziadio** Trompete **Frans  
Berglund, Henry Moderlak, Andrew Hammersley,  
Giuseppe Frau** Pauke/Schlagwerk **Philip Tarr/  
Hiram Santos** Laute **Maria Ferré, Daniele Caminiti/  
Juan Sebastiàn Lima, Pablo FitzGerald**  
Cembalo **Johannes Keller/Dubee Sohn**

König Arthur **Elias Eilinghoff**

Merlin, ein Zauberer **Steffen Höld**

Conon, alter Graf von Cornwall, Gefolgsmann Arthurs

**Martin Hug**

Albanact, Hauptmann von Arthurs Wache

**Nils Rovira-Muñoz**

Aurelius, ein Freund Arthurs **Frank Fannar Pedersen**

Gawain, ein Freund Arthurs **Javier Rodríguez Cobos**

Ein Verwundeter **Mirko Campigotto**

Emmeline, Tochter Conons **Lisa Stiegler**

Matilda, Freundin und Zofe Emmelines **Raquel Rey Ramos**

Oswald, König der Sachsen **Michael Wächter**

Guillamar, Zauberer der Sachsen **Max Mayer**

Philidel, ein Luftgeist **Carina Braunschmidt**

Grimbald, ein Erdgeist **Vincent Glander**

Philidel-Double/Verwundete/Badende/Britin

**Leela Subramaniam**

Priesterin/Luftgeist/Verwundete/Emmeline-Double/

Die Liebe/Badende/Sächsin **Sarah Brady\*\***

Priesterin/Luftgeist/Trugbild/Sächsin

**Kristina Stanek**

Priester/Brite/Luftgeist/Verwundeter/Trugbild

**Emanuel Heitz/Hyunjai Marco Lee\***

Priester/Luftgeist/Arthur-Double/Der kalte Mensch/

Trugbild/Brite **Riccardo Fassi/Domen Krížaj\*\***

**Chor des Theater Basel**

**La Cetra Barockorchester Basel**

**Statisterie des Theater Basel**

\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

\*\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir<sup>PLUS</sup>

Musikalische Leitung **Christopher Moulds**  
Regie **Stephan Kimmig**  
Tanzkreation **Stephan Kimmig**, in Zusammenarbeit  
mit **Javier Rodríguez Cobos, Mirko Campigotto,**  
**Frank Fannar Pedersen, Raquel Rey Ramos**  
Bühne **Katja Haß**  
Kostüme **Anja Rabes**  
Licht **Roland Edrich**  
Chorleitung **Michael Clark**  
Dramaturgie **Bettina Fischer, Juliane Luster,**  
**Ewald Palmetshofer**

Musikalische Assistenz und Nachdirigat  
**Johannes Keller**  
Studienleitung **Thomas Wise**  
Korrepetition **Stephen Delaney, Dubee Sohn**  
Regieassistenz **Ulrike Jühe, Selina Peter**  
Bühnenbildassistenz **Vanessa Sgarra,**  
**Birte Wallbaum**  
Kostümassistenz **Janina Balduher, Benjamin**  
**Burgunder, Niria Frey**  
Inspizienz **Thomas Kolbe**  
Beleuchtungsinspizienz und Übertitel  
**Claudia Christ**  
Soufflage **Ana Castaño Almendral**  
Regiehospitantz **Sarah Ströbele, Talisa Walser**

Für die Produktion verantwortlich:  
Bühnenmeister **René Camporesi, Jason Nicoll**  
Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**  
Ton **Jan Fitschen**  
Requisite **Corinne Meyer, Jarmila Ramjoue,**  
**Ayesha Schnell, Kerstin Anders, Bernard Studer,**  
**Hans Wiedemann**  
Maske **Susanne Tenner, Daniele Hoseus, Nadine**  
**Frischknecht, Carolina Schorr, Miriam Flosbach**  
Ankleidedienst **Mario Reichlin, Elisa Thönen,**  
**Susan Hubacher, Lindi Baravelli, Nicole Persoz,**  
**Olivia Lopez, Anja Oelhafen, Gönül Yavuz,**  
**Stefanie Drechsle, Barbara Bürgin**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**  
Bühnenobermeister **Mario Keller**  
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**  
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**  
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**  
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**  
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**  
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten  
hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**  
**Johannes Stiefel**  
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**  
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**  
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**  
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**  
Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**  
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe,**  
Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**  
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**  
Stv. **Eva-Maria Akeret**  
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**  
**Liliana Ercolani**  
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Merlin

**ICH SEHE VIELES KOMMEN  
NOCH BEVOR ES SELBST  
DRUM WEISS  
NOCH NICHTMAL  
AUFGEBROCHEN IST  
BRICHT'S FÜR MICH AN  
BIN WEIT VORAUSS DER ZEIT  
LES SIE VOM ENDE HER  
UND KENNE LEIDER  
OFTMALS NUR DER DINGE  
DASS**

**Premiere** am 13. September 2018 im Theater Basel,  
Grosse Bühne

**Aufführungsrechte** der Neudichtung S. Fischer Verlag,  
Frankfurt/Main

Lieder in englischer Sprache mit deutschen Übertiteln.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung  
nicht gestattet.

**Eine spartenübergreifende Produktion von Ballett,  
Oper und Schauspiel**

**Presenting Sponsor:  
STIFTUNG ZUR FÖRDERUNG DER  
THEATERGENOSSENSCHAFT BASEL**

Ewald Palmethofer, «König Arthur»

# KEINE TAFELRUNDE

## Zur Neudichtung von «König Arthur»

Wer in John Drydens «King Arthur: or, The British Worthy» – so der Originaltitel seiner «Dramatick Opera», also seiner Schauspieloper oder auch Semi-Oper – nach den klassisch gewordenen Elementen der Artus-Sage sucht, wird überrascht sein: Man hat es hier mit einer völlig anderen Erzählung zu tun. In ihrem Zentrum steht zwar ein König namens Arthur, seine Liebe gilt allerdings nicht der Guinevere der Artus-Romane, sondern einer gewissen Emmeline, deren Augen – wie wir erfahren – nicht sehen können. Und wenn auch bei Dryden der sagenumwobene Zauberer Merlin auf den Plan tritt, so fehlt doch jede Spur von Lanzelot, der Tafelrunde und ihren Rittern, dem Schwert im Stein oder gar der Suche nach dem Gral.

Dryden lässt die mittelalterliche Artus-Epik beiseite und erdichtet seine eigene Arthur-Erzählung. Den vagen Hintergrund seiner freien Variation über Arthur bildet eine kriegerische Auseinandersetzung zwischen Briten und Sachsen in der Zeit nach dem Rückzug der Römer von der britischen Insel. Historisch nicht gesichert, sollen zum Ende des 5. Jahrhunderts römisch-britische Streitkräfte in der Schlacht am Mount Badon ursprünglich vom Festland stammende Sachsen vorübergehend zurückgedrängt haben.

### John Drydens «King Arthur»

Vermutlich war Dryden die um 1136 fertiggestellte Chronik «Die Geschichte der Könige von Britannien» des Geoffrey von Monmouth bekannt – eine alttestamentarisch anmutende Genealogie, die die Geschichte der Könige der britischen Insel als bis in die vorderste, mythische Urzeit zurückreichend konstruiert. Brutus, der Urenkel des nach der Zerstörung Trojas geflohenen Äneas, soll Geoffreys Geschichtswerk zufolge auf die nach ihm benannte Insel Britannien gelangt sein. Dort soll er an der Themse das neue Troja, «Troja Nova» erbaut haben, jene Hauptstadt, deren Name später London lauten wird. Geoffreys Chronik überspannt einen Zeitraum von fast zweitausend Jahren. Ihren Anfang nimmt sie im antiken Mythos und findet ihren Höhepunkt in der ebenso mythischen Gestalt des König Arthur. Ein bereits in älteren Quellentexten erwähnter Heerführer der Briten

wird bei Geoffrey erstmals «König Arthur» genannt und in eine breite, literarische Erzählung eingebettet. Geoffreys Chronik ist pure Fiktion. Ihr Ziel ist die erzählerische Konstruktion idealer Vergangenheit: die Abstammung der Briten von Troja, ihr Aufstieg durch die Zeit bis zum Erscheinen des idealen Königs namens Arthur.

Dieses Idealbild greift Dryden mehr als fünfhundert Jahre nach Geoffrey in seinem «König Arthur» auf, gesellt ihm ein völlig frei erfundenes Figurenpersonal hinzu und erdichtet ihm ein Universum, das mit seinen Luft- und Erdgeistern eher an Shakespeares «Der Sturm» erinnert als an die höfische Idealwelt der mittelalterlichen Artus-Romane.

Vielleicht ist es aber gerade die erzählerische Konstruktion eines Ideals, die Dryden im Geiste mit dem breiten Feld der Artus-Dichtung verbindet, und dies ganz im Sinne Geoffreys als in die Vergangenheit gerichtete Utopie und als fiktive (Be-)Gründungserzählung der bestehenden Ordnung. Dies – und der Umstand, dass jeder die Vergangenheit auf diese Weise aktivierenden Gründungserzählung ein durchaus konservatives Moment anhaftet – müsste einen eigentlich vor diesem «Arthur» zurückschrecken lassen.

### Die Neudichtung «König Arthur»

Tatsächlich erscheint aus heutiger Perspektive Drydens Semi-Oper als patriotisches, die nationale Identität bekräftigendes höfisches Spektakel. Dies überrascht nicht, führt man sich vor Augen, dass Dryden seinen «Arthur» ursprünglich zum Jubiläum der Wiedereinsetzung der Monarchie verfasst hat: Unter dem sagenumwobenen König Arthur versammelt sich Britannien zu neuer Einheit.

Als Semi-Oper – als Schauspiel mit Musik – eröffnet «King Arthur» jedoch die Möglichkeit, im Sinne der «Basler Dramaturgie» in Drydens Schauspieltext einzugreifen und diesen neu für die Gegenwart zu schreiben. Dabei folgt meine Neudichtung zwar dem Handlungsgerüst des Originaltextes, versucht aber, das Figurenpersonal und dessen Konfliktfelder von der Gegenwart her anzureichern, neu zu akzentuieren und von der historisch bedingten Patina zu befreien. Drydens Vorlage soll durchlässig werden für die Fragen unserer Zeit, seine Figuren sollen uns näherkommen dürfen und sich – so märchenhaft sie auch scheinen mögen – in ihrem Denken und Fühlen auch als unsere Zeitgenoss\_innen zu erkennen geben. Aus diesem Grund legt diese Neudich-

tung den Figuren aus Drydens Original über weite Strecken ganz neue Worte in den Mund und gibt ihren Reflexionen in Monologen zusätzlichen Raum. Dies geschieht in einer Sprache, die sowohl den Rhythmus des englischen Originals als auch der den Sprechszenen jeweils vorausgehenden Musik aufzugreifen versucht. Ich habe mich bemüht, den Übergang von Gesang zu gesprochener Sprache für das Ohr des Publikums geschmeidig zu halten. Drydens Liedtexte wurden für diese Neudichtung allerdings nicht ins Deutsche übertragen. Dryden selbst hat Henry Purcell gebeten, in seiner Komposition die besondere Rhythmik und Lautsprachlichkeit der Liedtexte zu berücksichtigen. Diese Einheit von englischer Sprache und Musik soll daher in den Liedern bewahrt bleiben.

Die inhaltliche Gesamtausrichtung meiner Neudichtung unterstreicht und erweitert das schon bei Dryden im Konflikt zwischen Briten und Sachsen angelegte Problemfeld von Identität und Differenz und macht es explizit. Das Universum von «König Arthur» ist von einer hierarchisierten Struktur der vielfältigen Unterschiede durchzogen: zwischen Briten und übers Meer gekommenen, aber schon seit Generationen ansässigen Sachsen, zwischen Männern und Frauen, zwischen Menschen unterschiedlichen Aussehens, Glaubens, unterschiedlicher Herkunft, Klassen oder Nationen, unterschiedlicher Gewohnheiten und Begehrensarten, zwischen Sterblichen und Geisterwesen. Sogar die Welt der Zauberer ist hierarchisch geordnet und zieht aus der Ausbeutung und Unterdrückung der Rechtlosen Gewinn. Angesichts dieser mehrfach gespaltenen Welt bedarf es einer politischen Praxis, die die Herrschaftsverhältnisse und das Denken der Differenz überwindet und dem Krieg der Worte und Taten Einhalt gebietet. Dafür öffnet Dryden mit seinem Friedensschluss zwischen Briten und Sachsen die Tür nur einen Spalt weit. Es gilt, sie sperrangelweit aufzureissen – auf der Suche nach einer Geste, die nicht neuerlich zur Siegererzählung gerinnen kann. Und so ist die Befriedung, von der «König Arthur» erzählt, nicht das Ergebnis von Sieg auf der einen Seite und Niederlage auf der anderen. Das Ende der kriegerischen Auseinandersetzung tritt vielmehr mit einem Sprung ein, sozusagen als Hemmung oder Unterbrechung. Es entfaltet sich nicht aus der inneren Konfliktlogik heraus, sondern ist ganz im Gegenteil deren Abbruch. Und dieser

Abbruch kommt von aussen – er wird von Merlin gewirkt. Es bedarf hier einer anderen Logik, eines anderen Denkens, um die sich unablässig weiterdrehende Spirale der Gewalt, Rivalität, Hierarchisierung und Unterdrückung zum Stillstand zu bringen. Dem anderen, dem Fremden auf Augenhöhe zu begegnen, ihn als meinesgleichen zu erkennen, bedeutet das Einsetzen eines neuen Denkens. Es ist ein Denken, das Unterschiede und Differenzen zwischen Gruppen oder Einzelmenschen ausschliesslich vor dem Hintergrund radikaler Gleichheit begreift. Und diese Gleichheit ist eine Setzung, ein Axiom, eine politische Grundannahme oder Grundidee. Über alle Differenzen und Unterschiedlichkeiten hinweg ist mir der andere Mensch – so fremd er mir in seinem Denken, Tun und Scheinen auch sein mag – wesensmässig gleich. Emanzipatorische Politik nimmt von dieser Grundannahme ihren Ausgang und zieht aus ihr Schritt für Schritt, Situation für Situation die Konsequenzen. Sie lässt nicht zu, dass das Vorurteil zum Urteil wird, dass sich Unterschiede zu fantasierten Wesensmerkmalen verhärten, dass Identitäten oder Gemeinschaften zu abgeschlossenen Systemen erstarren und sich Unterdrückungszusammenhänge als naturgegeben oder ererbte Vorrechte maskieren.

Die Tür, die Dryden einen Augenblick lang geöffnet hat, lässt weit in unsere Gegenwart blicken. Sie noch weiter zu öffnen, «König Arthur» neu zu dichten, neu zu spielen und dem Denken radikaler Gleichheit aller Menschen auf der Bühne Raum zu geben, bedeutet gerade nicht, eine der Gründungserzählungen der Altvorderen zu reaktivieren, um die gegenwärtigen Verhältnisse zu begründen oder gar zu legitimieren. Ganz im Gegenteil – unsere Gegenwart hat vor der Idee wechselweiser Anerkennung in Gleichheit trotz aller Differenz Rechenschaft abzulegen. Auf diese Weise bekräftigt «König Arthur» die herrschende Ordnung nicht, sondern stellt sie infrage. Denn nichts ist heute so bedroht wie die universale Idee, dass wir – das heisst: alle Menschen – gleich sind an Würde und Rechten.

**Ewald Palmetshofer**

Der Schauspieler, der Merlin ist  
ICH BIN  
ICH SPIELE  
VIELE  
AUS DER ZEIT GEFALLEN  
ICH  
WAR NIRGENDS ÜBERALL  
VERSETZ MICH REIN  
BIN NUR ZUM SCHEIN  
UND TROTZDEM WAHR  
AUF MEINE, ANDRE ART  
WEISS NICHT, WAS KOMMT  
WIE IHR  
SEH ICH DIE ZUKUNFT NICHT  
NUR WORTE KENN ICH  
LANG VERGANGEN AUFGESCHRIEBEN  
NUR GESCHICHTEN  
DAS, WAS NICHT GEWESEN IST  
ERZÄHL ICH  
KÜND ICH  
ZEIG  
UND NICHT ALLEIN  
WENN IHR ERLAUBT  
UM ZU ERINNERN,  
WAS NICHT IST  
WAS FEHLT  
WAS WEINEN  
LACHEN MACHT  
WAS GRUND ZU HEITERKEIT GEWISS  
UND GRUND ZU ZORN  
AUCH DAS  
IN EINEM ZAUBERSPIEGEL DARGEBOTEN  
VIELES SCHAUT VERFREMDET AUS  
ERKENNT MAN SICH  
WENN'S GLÜCKT  
DRIN TROTZDEM  
SELBST

Ewald Palmethofer, «König Arthur»

# WIR ERSCHAFFEN DIESE WELT GEMEINSAM

Ein Gespräch mit Stephan Kimmig

**«König Arthur» ist eine Semi-Oper – eine sehr ungewöhnliche Gattung, eine Art Schauspiel mit Musik. Was hat dich an dieser Form interessiert?**

In den ersten Gesprächen mit Andreas Beck über eine mögliche Inszenierung hier am Theater Basel haben wir immer wieder über spartenübergreifende Projekte nachgedacht. Dabei sind wir bald auf Purcells bzw. Drydens «König Arthur» gestossen. Die gemeinsame Beteiligung aller Sparten war von Anfang an für mich das Reizvolle an dieser Semi-Oper: das Zusammentreffen von Schauspieler\_innen, Tänzer\_innen und Musik in ihren verschiedenen Formen: Chor, Orchester und Solist\_innen. Darüber hinaus war für uns schon während der ersten Arbeitstreffen klar, dass wir Drydens Stücktext bearbeiten werden müssen, um freizulegen, was er uns heute erzählen könnte. In diesem Zusammenhang kam die Rede auf Ewald Palmethofer. Ewald und ich hatten schon vor vielen Jahren am Burgtheater zusammengearbeitet, und in meiner Annäherung an «König Arthur» war die Aussicht, dass es vielleicht wieder zu einer gemeinsamen Arbeit kommen könnte, sehr verlockend. Zu dem Zeitpunkt wussten wir aber noch gar nicht, ob Ewald einwilligen würde.

Ich habe mich also «König Arthur» mit dem Wunsch nach unterschiedlichen, vor allem spartenübergreifenden Formen der Zusammenarbeit genähert. Und ich wurde von der Möglichkeit angezogen, durch eine Neudichtung des Spieltextes den Stoff ganz anders anverwandeln zu können, ihn beispielsweise nicht bloss über seine auch komischen Elemente zu begreifen, sondern inhaltlich in die Tiefe zu gehen und seine Fragen ernst zu nehmen: Was bedeuten Krieg und Frieden? Warum fällt uns der Frieden so schwer? Warum können wir keine anderen Mantras oder Erzählungen erfinden, um friedfertiger und gerechter miteinander umzugehen? All diese Fragen und die Offenheit und Möglichkeiten des Projekts fand ich interessant und anziehend – es galt hier, etwas zu untersuchen und herauszufinden.

## Was ist für dich die Herausforderung an Ewald Palmethofers Neudichtung von Drydens Stücktext? Was ermöglicht sie? Was fügt sie dem Original hinzu?

Das sind verschiedene Aspekte. Zum einen ist da die Form, das stark Rhythmische der Sprache. Die beteiligten Schauspieler\_innen haben während der Proben sehr schnell gespürt, dass ihnen Ewalds Sprache im Wechsel zwischen Musik, Gesang und Sprechen ein Partner ist und spielerisch Halt gibt. Purcells Musik hat ja selbst eine starke und klare Form, und Ewalds Neudichtung nimmt dies sprachlich auf und spielt den Ball sozusagen an die Schauspieler\_innen weiter.

Zum anderen ist da der Inhalt. Die neue Textfassung geht weit über Dryden hinaus. Beispielsweise wenn man Arthur und seinen Gegenspieler Oswald betrachtet. Bei Dryden sind diese beiden Männer sehr äusserliche Figuren, fast schon tumbe Gewaltmaschinen. Ewalds Neudichtung hingegen faltet diese Männer in unterschiedliche Ebenen und Feinheiten auf, zeigt ihre Ängste und die Sehnsucht, aus ihrem Korsett auszubrechen und ein Leben jenseits der kriegerischen Auseinandersetzung zu finden. Immer wieder fallen sie in Rollenzuschreibungen und Klischees von sich und anderen zurück, aber sie hören nicht auf, an sich zu arbeiten, um diese Stereotype zu überwinden, diese gesellschaftlichen Zuschreibungen, was man als Mann oder Frau angeblich zu sein hat. Sie suchen einen Ausweg aus dem Konkurrenz- und Gewinnerdenken.

Ein anderer grosser Unterschied zum Original ist die in der Neudichtung zentrale Frage der Gleichheit. Sie findet sich bei Dryden nur vage angelegt. Wer gibt Menschen eigentlich das Recht, sich über andere zu stellen? Das verdichtet sich in einer energischen Rede des Zaubersers Merlin, in der er aufs Schärfste verurteilt, dass eine Gruppe von Menschen permanent versucht, die andere zu dominieren und dabei Unterschiede zwischen Menschen markiert oder definiert und glaubt, damit könnte man die Unterdrückung der anderen rechtfertigen. Das wird von Merlin als Strategie der Beherrschung und Zerstörung der anderen blossgestellt. Feindbilder werden konstruiert, erfunden und kriecht, um ein politisches Ziel zu verfolgen.

Ein weiterer Unterschied liegt in der Figur der Emmeline. Mit ihr hätte ich in meiner Aufzählung auch beginnen können. Auch da hat Ewalds Bearbeitung stark in Drydens

Figurenzeichnung eingegriffen. Im Originaltext ist Emmeline völlig ihrer Rollenzuschreibung als fügsame, zugetane Frau unterworfen und erfüllt diese voll und ganz. In unserer Version ist sie ein kämpferischer, lebenslustiger, starker, aber auch ambivalenter Mensch, der diese permanenten Zuschreibungen nicht erträgt, sie attackiert, zurückweist und sich von ihnen emanzipiert.

## Du arbeitest vor allem als Schauspielregisseur. Nun ist «König Arthur» ein Schauspiel mit Musik. Was gibt dir Purcells Musik an die Hand?

Das kann ich gar nicht abstrakt beantworten, weil wir schon ganz konkret mitten in der gemeinsamen Arbeit sind. Die Zusammenarbeit mit dem musikalischen Leiter Christopher Moulds und mit dem musikalischen Assistenten Johannes Keller eröffnet mir ganz neue Räume. Mir war nicht bewusst, wie stark Purcells Musik erzählerisch arbeitet und wie differenziert sich darin Inhaltliches kompositorisch verdichtet ausdrückt. Wir erleben beispielsweise im ersten Akt, in der Opferszene – dem ersten grossen Vokalpart des Stücks, wie verschlagen die Priester agieren, wie sie die Gemeinde manipulieren und ihre eigene Machtposition festigen. Und wir hören, in welcher unterschiedlichen Farben die Gemeinde darauf antwortet. Das ist musikalisch überwältigend und subtil zugleich und wäre durch kein anderes Mittel ausdrückbar. Sprache allein könnte das nicht erreichen. Das können nur Musik und Gesang.

Oder wenn zu Beginn des zweiten Teils, nach der Pause, eine Frau vor das Publikum tritt: Es ist, als würde eine Delegierte vor einer internationalen Vollversammlung sprechen. Weil aber die Politik der Worte keine Wirkung zeigt – wir wissen alle von diesem entsetzlichen Krieg, der seit Jahren wütet – versucht sie, ihre Zuhörer\_innen anders zu erreichen, ein körperliches Empfinden zu evozieren. Sie beginnt zu singen. Durch die Arbeit mit Christopher wird dieses Lied ganz konkret, Wort für Wort, Phrase für Phrase, so als wäre es von Purcell für diese Situation geschrieben worden. Es wird zu einer konkreten politischen Ansprache. Wir erleben, dass ein Mensch vor andere tritt, sich öffnet, sich singend nackt und verwundbar macht und sich dem Risiko aussetzt, nicht ernst genommen zu werden und zu scheitern. Musik versucht auszudrücken, was mit Worten nicht auszudrücken ist, was hinter den Worten verborgen ist. Ohne Musik bliebe nur Schweigen.

## Hängt diese Qualität auch mit dem Livecharakter der Musik zusammen?

Ja und nein. In unserer Aufführung findet ja alles live statt. In der gemeinsamen Probenarbeit mit den Sänger\_innen und Schauspieler\_innen haben wir die Erfahrung gemacht, dass die gesprochene Sprache durch eine Art Wechselwirkung mit dem Gesang plötzlich ganz anders im Raum steht. Sie wird zwar nicht selbst zu Musik, aber sie wirkt viel gläserner, durchsichtiger, angreifbarer, berührbarer. Vielleicht kommt das von einer Art Sensibilisierung durch die Stimmen. Da öffnet sich ein Mund, und es kommt Sprache heraus, und dann öffnet sich ein anderer Mund, und wir hören Töne, Gesang. Das eine bringt das andere weiter, bringt es anders zum Klingen. Durch das Zusammentreffen von Sprache und Gesang auf der Bühne können wir uns als Publikum nie bloss auf eine der beiden Ausdrucksformen «inhören» und darin verweilen. Wir vollziehen den Wechsel von Sprache zu Gesang oder Musik und umgekehrt mit und bleiben aufmerksam. Und wir erfahren, wie unterschiedlich man mit den Mundapparaten, mit Gaumen und Zunge, oder mit unserem Körper insgesamt – tanzend, spielend, singend – umgehen kann, um Kopf, Seele, Herz und Bauch zu erreichen und zu öffnen. Und das ist natürlich nur in der Liveerfahrung möglich. Der Livecharakter des Singens und Musizierens, aber auch des Tanzens und Spielens bedeutet schliesslich, dass etwas ganz genau in dem Moment passiert, entsteht und stattfindet. Und gleichzeitig heisst das auch, dass etwas verrutschen oder schiefgehen könnte, dass man zum Beispiel den Einsatz verpasst, weil man zu lange einem Gedanken nachhängt. Es wird zusammen verhandelt, gedacht und gespielt, und das ist ein offener Vorgang, der im Augenblick geschieht.

## In deiner Inszenierung werden vier Figuren von Tänzer\_innen des Ballettensembles dargestellt. Welche Rolle spielen Tanz und Bewegung für dich?

Schon in den ersten Vorbereitungstreffen war es mir ein Anliegen, Tanz als Teil des gemeinsamen Erzählens zu begreifen. Mich interessiert sehr, was an Körpern sichtbar werden kann, wie Körper sich verhalten. Wir alle sind eine Art Schauspiel von Körpern, wenn wir nur auf die Strasse rausgehen und man an unseren Bewegungen ablesen kann, wie wir uns zusammenreissen, wie wir etwas in unsere Körper

hineinnehmen, verbergen, uns panzern, verschliessen, und wie wir dabei gar nicht mit dem, was unter unserem Körper ist – wie immer man das nennen möchte: Seele oder Geist –, in Verbindung sind. Wenn wir uns gegenseitig beobachten, wie wir uns auf der Strasse bewegen, können wir aneinander fast so etwas wie Tanzschritte erkennen. Ich wollte als Jugendlicher immer Tänzer werden, aber ich hatte wahrscheinlich schon zu viel Fussball gespielt. Ich erinnere mich, dass ich bei einer Aufnahmeprüfung springen musste, und das tat ich – und zwar sehr hoch –, und der ganze Saal zitterte, als würde ein Elefant springen. Daraus wurde also nichts.

Es ist ganz wunderbar, von Ballettdirektor Richard Wherlock das Vertrauen zu bekommen, gemeinsam mit einer Tänzerin und drei Tänzern des Ballettensembles nach einer Bewegungssprache für «König Arthur» zu suchen und diese zu entwickeln. Mit Raquel, Mirko, Frank und Javier habe ich vier fantasievolle und starke Partner, die selbstverantwortlich arbeiten – sie choreografieren ja in anderen Kontexten, etwa in «Dancelab» auch selbst. Gemeinsam suchen wir nach Ausdrucksmöglichkeiten, um versehrte, traumatisierte, verwundete Körper und beschädigte Seelen sichtbar werden zu lassen. Auf einer Ebene verkörpern die vier vom Krieg gezeichnete Figuren. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten gehen dabei weit über das hinaus, was Schauspieler\_innen oder Sänger\_innen möglich ist. Und so schreibt sich, was in Musik und Text stattfindet, im Tanz fort bzw. in die Körper ein. Darüber hinaus spielen Raquel, Mirko, Frank und Javier ganz klassisch Rollen des Stücks, gemeinsam mit den Schauspieler\_innen – das heisst, sie sprechen auch Text. Ich finde es ganz beeindruckend, zu sehen, wie sie ihre Körper positionieren, um einen Satz oder ein Wort zu sagen. Das gleiche gilt für Sänger\_innen, die sprechen, oder Schauspieler\_innen, die singen. Ich mag diese Offenheit an den Rändern der Kunstformen. Und ich schätze die Neugierde und Offenheit, mit der sich die Künstlerinnen und Künstler der verschiedenen Sparten begegnen, sehr. Schauspieler\_innen, Tänzer\_innen, Sänger\_innen und Musiker\_innen erzählen gemeinsam eine Geschichte, jeder und jede mit seinen oder ihren Spezialbegabungen. Mich berührt diese gemeinsame Anstrengung, die Arbeit, aber auch die Zärtlichkeit, Empathie und der gegenseitige Respekt in diesem gemeinsamen Tun.

## **Könnte man sagen, dass durch die Verbindung der verschiedenen Kunstformen – Gesang, Tanz, Schauspiel, Musik – das Theater auch an eine Art Festcharakter rührt? Ist das vielleicht der Kern der Gattung Semi-Oper?**

Absolut. Es ist eine Feier der Kunstformen, der Fantasie, des Spielerischen, der Kostüme, der hochfahrenden Bühnenelemente und der Möglichkeiten, die der Ort Theater bietet. Das ist das Barocke an diesem Fest. Und diese barocke Festform erlaubt uns, auch ganz unschuldige, unbeschmutzte, unzynische Bilder und Darstellungsformen zu suchen und das Theater als Illusionsraum zu begreifen. Wie die Figur des Merlin sind die Spieler allesamt Zauberer auf der Bühne.

## **Heisst das, dass das Theater auch ein Ort der Verzauberung ist?**

In gewisser Weise, ja. Es geht um den Versuch, zu berühren und die Sinne zu öffnen. Das Moment der Verzauberung und Illusion wird im Schauspiel schon seit Dekaden nicht mehr ungebrochen angewendet. Viele unserer heutigen Theatermittel haben sich davon kritisch abgesetzt, nicht zuletzt, um damit immer wieder die jeweilige Konvention infrage zu stellen. Und das natürlich zu Recht. An dieser Semi-Oper, an «König Arthur» merken wir aber, dass Theater auch bedeuten kann, mit spielerischen Elementen Fantasieräume zu öffnen und «unstreng», fantasievoll und auf verspielte Weise gemeinsam zu erzählen. Wenn die Verzauberung glückt, sind wir vielleicht offener für die Bilder und Fragen des Stücks, und zwar ohne ein seltsam moralisches Gefühl zu hinterlassen. Man kennt das ja, dass man im Publikum sitzt und denkt: «Ah, die wissen wieder so gut Bescheid im Theater.» Dabei ist das Lebensgefühl heute mehr denn je – oder: mal wieder – völliges Chaos. Wir wissen es eben auch nicht besser. Aber vielleicht liegt dieser Ungewissheit zum Trotz im Fest, in der Verzauberung ein positiver Aspekt: der Impuls, neue Möglichkeiten zu eröffnen – im Leben oder im Dasein auf der Bühne, und die Hingabe zum Moment, der auch für einen Augenblick ungebrochen positiv sein kann. Vielleicht kann dadurch ein utopischer Gedanke der Veränderung entstehen, weil das, wonach wir uns sehnen – die Möglichkeit einer anderen Welt –, plötzlich auf der Bühne sichtbar wird. Wir beginnen das Stück auf der leeren Bühne, im nackten Theater. Ein Schauspieler spricht, und wir fangen an, uns auf der Bühne eine

Welt vorzustellen. Das Theater lässt sie erscheinen, wir sehen eine geschaffene Welt. Wir könnten diese Welt aber auch ganz anders erzählen, anders erscheinen lassen und verändern. Das ist oft in Ewalds Texten zu finden: Man erzählt eine Geschichte, aber man kann diese Geschichte auch ändern, und vielleicht gelingt es, dieses Pflänzlein der Veränderung zu säen und gedeihen zu lassen.

## **Dieses Anders-Erzählen lässt sich auch ganz grundsätzlich an deiner Inszenierung und an Ewalds Neudichtung von «König Arthur» erkennen. Inwiefern erzählt ihr Drydens Geschichte anders?**

Vor dem Hintergrund des Rechtsrucks in vielen Teilen Europas erleben wir, dass nach und nach eine Denkweise Oberwasser gewinnt, die die Idee der Gleichheit untergräbt und den Rückzug auf eine kleine Gruppe sowie die Abschottung von denen, die nicht dazugehören sollen, vorantreibt. Dieses Denken lässt keine Bewegung, kein Diffundieren, kein Neben- und Miteinander zu. Das ständige Hervorheben von Grenzen, die permanente Unterscheidung in Sieger und Verlierer, dieses finale, abschliessende Denken befördert viele unserer Probleme, anstatt sie zu lösen. Für mich handelt «König Arthur» von dieser Verhärtung des Denkens und der Herzen, von der Verschliessung des Ichs, der Abschottung von der Welt. Gleichzeitig handelt «Arthur» aber auch von der Möglichkeit, gemeinsam zu sein. Das ist schwierig und kompliziert. Es bedeutet, sich immer wieder selbst zu befragen, sich verunsichern zu lassen. Und selbst wenn man täglich an den eigenen Klischees und Vorurteilen arbeitet, wird man immer wieder Fehler machen, versucht sein, sich im eigenen kleinen Regelwerk einzurichten – möglichst konsensual, damit man von den anderen in Ruhe gelassen wird und keine Scherereien hat. Das gilt es zu verändern und in ein System zu verwandeln, das sich permanent selbst befragen und korrigieren können muss. Das ist wahnsinnig viel Arbeit. Und es ist unglaublich anstrengend. Man ist unsicher und macht Fehler. Aber das müssen wir aushalten.

Darum geht es für mich im Kern des Stücks, jenseits der Erzählung. Ewalds Text webt in die Erzählung über Arthur die Sehnsucht ein, eine andere Gesellschaft zu denken, und die Frage, was dafür zu tun ist. Es gilt, zu erkennen, dass der andere mir sehr, sehr ähnlich ist, dass ich ihn nicht ausgrenzen,

nicht zerstören, nicht kaputt machen muss, dass ich ihn reinlassen kann, dass ich mit ihm zusammen sein kann. Dass wir einander wechselweise Anerkennung schulden. Wir leben in gefährlichen, schwierigen Zeiten. Am Ende des Stücks spielt Merlin den Ball an uns zurück – aber nicht frontal über die Rampe, sondern zärtlich, ganz empathisch. Wir haben vieles auf der Bühne gesehen: Zerstörung, einen Vertragsschluss, ein Fest – und die Frage bleibt, nach welcher Welt wir uns sehnen. Wir alle erschaffen diese Welt gemeinsam. Und damit mischt sich «König Arthur» in die gesellschaftliche Debatte ein, aber nicht auf eine belehrende, besserwisserische Art und Weise, sondern zärtlich und offen. Und das ist natürlich etwas ganz anderes, als im ausgehenden 17. Jahrhundert dem Monarchen ein England verherrlichendes, patriotisches, die Monarchie feierndes Werk darzubieten. Ganz im Gegenteil! Heute geht es darum, zu untersuchen, was Demokratie ist – und wie sie als öffnendes, verbindendes Etwas gelingen kann.

# JEDE ZEIT HAT IHREN INTERPRETATORISCHEN ZUGANG

Ein Gespräch mit Christopher Moulds

## Worin liegt die Einzigartigkeit von «König Arthur» im gemeinsamen Schaffen von Henry Purcell und John Dryden?

Es ist die einzige Semi-Oper in Purcells Werk, deren Text neu war, bei deren Entstehung er und der Autor Dryden sozusagen Hand in Hand arbeiteten. Mit Dryden hatte Purcell auch zuvor schon zusammengearbeitet, doch kam er immer erst relativ spät im Entstehungsprozess dazu und konnte mit seinen Kompositionen nur noch auf das bereits Vorhandene reagieren und so nie seinen eigenen Beitrag zur Gesamtform des Abends leisten. Bei «König Arthur» dagegen haben wir es viel mehr mit einem Werk aus einem Guss zu tun. Üblicherweise gab es in jedem Akt eine erwartbare Anzahl von Musikstücken. «König Arthur» aber ist wesentlich vielschichtiger und komplexer konstruiert, als es üblich war. In diesem Fall sind die beiden Elemente – Musik und Sprache – viel stärker miteinander verzahnt. Die Handlung wird sowohl in den gesprochenen als auch den musikalischen Passagen vorangetrieben. Das ist ein wesentlicher Unterschied zu vielen anderen Werken dieses Genres, in denen für gewöhnlich der Handlungsverlauf den Sprechszenen vorbehalten ist und die Musik diese Handlung lediglich reflektiert oder kommentiert. Bei «König Arthur» übernimmt die Musik beide Funktionen.

## Auch wenn die Musik in diesem Fall von grösserer Bedeutung für den Handlungsverlauf ist, sind den Sänger\_innen doch immer noch keine Hauptrollen zugeordnet. Sie agieren viel eher als allegorische Figuren. Woher kommt das?

Diese Tradition der Symbolfiguren und auch Doppelgänger der sprechenden Charaktere, die zum Teil ausserhalb der Handlung stehen und bisweilen Kommentarfunktionen übernehmen, geht auf das französische Vorbild der opulenten Masques zurück. Auch Purcell folgt der Struktur der Masques, wobei seine Verehrung für den französischen Komponisten Jean-Baptiste Lully deutlich lesbar wird. Lully

war ein wichtiges Vorbild für Purcell, sein Einfluss ist auch in Purcells Klangwelt und in der Art und Weise, wie er seine Einfälle musikalisch konstruierte, nachzuvollziehen. Ein Beispiel dafür ist die «Frost Scene», das Bild der eingefrorenen Menschen, das er musikalisch dadurch verdeutlicht, dass er eine Art Stottern komponiert und über die Noten diese gewellten Linien setzt.

**Warum hat Purcell nur eine durchkomponierte Oper – «Dido und Aeneas» – geschrieben? Zeitgleich erlebte die Oper zum Beispiel in Italien ihre erste Blütezeit. In England sollte es nach Purcell noch knapp zwanzig Jahre dauern, bis die italienische Oper mit Händel auch dort Beliebtheit erlangte.**

In England herrschte im 17. Jahrhundert ein komplett anderes System als in Italien. Die Oper in Venedig oder Neapel florierte vor allem während der Karnevalszeit, wenn sie ausserhalb der Kontrolle der Kirche aufgeführt werden konnte. Auf diese Weise konnte sich die Oper stetig weiterentwickeln. In England war das schlichtweg nicht erlaubt. Bestimmte Dinge durften auf einer Bühne nicht erscheinen oder thematisiert werden – sei es aufgrund religiöser Verbote oder auch Verbote durch die amtierende Regierung. Hinzu kommt, dass das englische Publikum das Spektakel liebte – sicher auch ein Grund, dass Semi-Opern so populär waren. Ich bin sicher, dass diese Produktionen sehr teuer waren, aufgrund all der Kräfte, die hier vereint wurden: Tänzer, Schauspieler, Sänger, Musiker, alle Menschen hinter der Bühne und die beeindruckenden Bühneneffekte, die zu einer Aufführung unbedingt dazugehörten.

**Was aus unserer heutigen Sicht eher ungewöhnlich ist, ist die Freiheit, mit der die einzelnen Musikstücke und ihre Positionen im Stück bestimmt werden können. Woher kommt diese Freiheit bei den Semi-Opern?**

Viele Komponisten dieser Zeit haben vor allem sehr praktisch komponiert. Es war üblich, die Komposition den Umständen anzupassen und zu verändern – auch noch nach der Premiere. Es gibt für diese Stücke keine finalen, bindenden Fassungen. Das wiederum hängt damit zusammen, dass der Ablauf des Stücks den jeweiligen Aufführungsbedingungen und Wünschen angepasst wurde. Musikstücke wurden hinzugefügt oder entfernt, umgestellt, verlängert; gab es andere Sänger, wurden andere Arien gesungen etc. Von

Purcell selbst gibt es oft mehrere Versionen eines Stücks, die je nach Bedarf zum Einsatz kamen. In gewisser Weise erinnert mich dieses Vorgehen an die Prozesse, die wir heutzutage auch bei der Entstehung der Broadway- und Westend-Shows beobachten können – wenn für technisch aufwendige Verwandlungen Musik benötigt wird, wird diese den Bedürfnissen des Showablaufs entsprechend dazukomponiert. Semi-Opern sollten meiner Meinung nach auch heute noch genau so behandelt werden, denn jede Zeit hat auch ihren spezifischen interpretatorischen Zugang zu diesem Stück.

**Gibt es ein Musikstück, das deiner Meinung nach aus «König Arthur» besonders hervorsteicht?**

Das Gute an «König Arthur» ist, dass es jede Menge Highlights gibt und eine erstaunliche Vielfalt verschiedenster Musikstile bietet. Was mir zuerst in den Sinn kommt, ist die Arie «Fairest Isle», eines der bekanntesten Stücke. Und natürlich die «Frost Scene» – ich bin sicher, dass das Publikum zu Purcells Zeit von dieser Musik sehr überrascht war, dass es so etwas zuvor noch nicht gehört hatte. Im ersten Akt sticht die Opferszene hervor. Das Chormaterial erinnert zunächst an Purcells Kirchenmusik und hat fast sakralen Charakter. Die Szene kulminiert schliesslich in «I call, I call», das im Vergleich zum Beginn fast wie ein Trinklied klingt. Dann denke ich auch an die lange Passacaglia im vierten Akt. Es ist erstaunlich, wie viele verschiedene musikalische und thematische Farben Purcell auf Basis einer Basslinie komponieren konnte. Er hatte seine ganz eigene Art, mit verschiedenen Tonarten umzugehen. Er arbeitet sehr viel mit Dissonanzen, oft mit einer Grundtonart, an der er die Melodielinie, die einzelnen Töne sich reiben lässt.

**Was ist das Besondere daran, heute «König Arthur» auf der Bühne zu realisieren, und welche Herausforderung bringt eine Semi-Oper mit sich?**

Es gibt nicht so viele Stücke wie dieses, die Sprache, Musik und Tanz zu einem Ganzen zusammenfügen, ohne eine Kunstform über die andere zu erheben – und schon gar nicht im gängigen Repertoire. Eine Herausforderung besteht sicher darin, eine Kunstform tatsächlich in die andere greifen zu lassen, Sorge zu tragen, dass die Übergänge vom Sprechen zum Singen zum Tanzen so organisch wie möglich

geschehen können – daran werden wir sicher bis zur letzten Minute arbeiten. Ein anderer Aspekt ist die politikkritische, satirische Ebene des Stücks, die zum Teil in den Songs versteckt und für uns heute kaum noch zu dechiffrieren ist. Es ist unsere Aufgabe, diese politische Relevanz des Werks in unsere Zeit zu übertragen und deutlich zu machen.

Guillamar

**DIE RITEN NEHM ALS  
SCHAUSPIEL ICH  
DIE EINEN SCHAUN  
DIE ANDERN SPIELN**

Ewald Palmethofer, «König Arthur»

Merlin  
**DU BIST  
ALLEIN  
JA, WEIN!  
WEIL GRUND GENUG IST DAS FÜR TRÄNEN  
JEDER IST'S  
BETRAUER DAS  
UND HEB DEN KOPF  
SO IST'S  
DIE WUNDE SPÜRT DER LEIB, DEM SIE GESCHLAGEN  
NICHT DAS FREMDE AUGE, DAS SIE SIEHT  
DER FINGER NICHT, DER ZEIGT DARAUF  
DIE HAND NICHT, DIE VERBINDET DICH  
EIN JEDER LEIDET, STIRBT FÜR SICH  
DAS, MEIN LIEBES KIND,  
IST UNSRE BÜRGERSCHAFT  
DER STERBLICHKEIT  
NUR DAS  
NUR DAS  
SIE KENNT NICHT HERKUNFT  
STANDESDÜNKEL  
ANSEHN  
AUSSEHN  
NICHT BESITZ  
GESCHLECHT  
NICHT BODEN  
BLUT  
SIE KÜMMERT SICH UM GÖTTER-  
HELDENMÄRCHEN UND -GESCHICHTEN  
NICHT  
ALS DER  
ALS DAS  
ALS NACKTES LEBEN  
GEH  
GEH WEITER  
LOS  
HIER UNSRE WEGE TRENNEN SICH**

Ewald Palmethofer, «König Arthur»

# JOHN DRYDEN

Geboren 1631 in Aldwinkle in Northamptonshire, besuchte John Dryden erst die Westminster School in London und später das Trinity College in Cambridge. Er zählt zu den einflussreichsten literarischen Persönlichkeiten der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Besonders seine Fertigkeit, den politischen, religiösen, philosophischen und künstlerischen Zeitgeist in seine Werke einfließen zu lassen, war ungewöhnlich. Anstatt persönlicher Gefühle stellte Dryden Ereignisse von öffentlichem Charakter wie beispielsweise eine Krönung, ein siegreicher Feldzug oder eine politische Krise in den Mittelpunkt seiner Werke. Beispielhaft dafür sind zwei Gedichte mit dem Titel «Annus Mirabilis» von 1667, die von der Rückkehr des Königs und seiner Krönung erzählen. Zwischen 1664 und 1681 war Dryden hauptsächlich als Dramatiker tätig. Er schrieb Heldentragödien in Reimform, Komödien und später auch Libretti für die damals neue dramatische Ausdrucksform – die Oper. Nach eingehendem Studium der griechischen und römischen Dramatik sowie der englischen Renaissance veröffentlichte er 1668 seinen «Essay of Dramatic Poesy» und arbeitete darin die theoretischen Prinzipien des modernen Dramas heraus. Die literarische Tätigkeit Drydens blieb auch dem König nicht verborgen, sodass er ihn 1668 zum «Poeta laureatus» und zwei Jahre später zum «historiographer royal» ernannte und ihm ein Stipendium einbrachte. Von 1678 bis 1681 wendete er seine Aufmerksamkeit der politischen Satire zu und schrieb im Zuge dessen u. a. «Absalom and Achitophel» und «The Medal». In den 1680er-Jahren rückte Dryden vermehrt Religionsfragen in den Fokus seiner Arbeit. Kurz bevor er zum Katholizismus konvertierte, entstand 1682 das Gedicht «Religio Laici», in dem er die Ursprünge seines Glaubens zu ergründen suchte. Er verspielte sich damit jedoch die Gunst des Königs, was schliesslich zum Verlust des Stipendiums führte. Dryden, auf ein Einkommen angewiesen, wendete sich daher wieder der Dramatik und neu auch dem Übersetzen zu. Bahnbrechend war dabei seine 1697 erschienene Vergil-Übertragung, die erstmals der breiten britischen Bevölkerung antike Stoffe zugänglich machte. John Dryden starb 1700 in London.

# EWALD PALMETSHOFER

Geboren 1978 in Oberösterreich. Studium der Theologie und der Philosophie/Psychologie an der Universität Wien. Seine Stücke «hamlet ist tot. keine schwerkraft» (2007, Regie: Felicitas Brucker), «wohnen. unter glas» (2008, Regie: Sebastian Schug) und «faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete» (2009, Regie: Felicitas Brucker) wurden am Schauspielhaus Wien uraufgeführt, wo Palmetshofer 2007 bis 2008 Hausautor, 2009 Gastdramaturg und 2010 Kurator der Serie «Die X Gebote» war, in deren Rahmen sein Stück «herzwurst. immer alles eine tochter» von Sebastian Schug uraufgeführt wurde. 2010 fand am Staatsschauspiel Dresden die Uraufführung von «tier. man wird doch bitte unterschicht» (Regie: Simone Blattner) statt. 2012 wurde «räuber. schuldengenital» am Burgtheater Wien uraufgeführt (Regie: Stephan Kimmig), 2014 wurde ebendort «die unverheiratete» in der Inszenierung von Robert Borgmann uraufgeführt und zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Das Stück wurde mit dem renommierten Mülheimer Dramatikerpreis 2015 ausgezeichnet. Palmetshofers Dramen wurden in mehrere Sprachen übersetzt. 2014 erschien im S. Fischer Verlag unter dem Titel «faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete» ein Band mit den gesammelten, wichtigsten Theaterstücken des Dramatikers. Von 2012 bis 2015 unterrichtete er am Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien. Seit der Spielzeit 2015/2016 ist Ewald Palmetshofer Dramaturg am Theater Basel, wo sein Stück «Edward II. Die Liebe bin ich» nach Christopher Marlowe als Koproduktion mit den Wiener Festwochen und dem Schauspielhaus Wien in der Inszenierung von Nora Schlocker uraufgeführt und zum Schweizer Theatertreffen eingeladen wurde. 2017 inszenierte Felicitas Brucker am Theater Basel die Schweizer Erstaufführung seines Stücks «die unverheiratete». Sein Drama «Vor Sonnenaufgang» (nach Gerhart Hauptmann) wurde 2018 von Nora Schlocker am Theater Basel uraufgeführt und für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiert.

# STEPHAN KIMMIG

Stephan Kimmig, geboren 1959 in Stuttgart, studiert von 1981 bis 1984 Schauspiel an der Neuen Münchner Schauspielschule. Von 1988 bis 1996 lebt Kimmig in Amsterdam und inszeniert als freier Regisseur in der niederländischen und belgischen Off-Theaterszene. Von 1996 bis 1998 ist er Hausregisseur am Theater Heidelberg, von 1998 bis 2000 am Staatstheater Stuttgart, und von 2000 bis 2009 am Thalia Theater Hamburg. Von 2009 bis 2016 ist er Hausregisseur am Deutschen Theater Berlin. Darüber hinaus inszeniert er u. a. am Schauspiel Frankfurt, an den Münchner Kammerspielen, am Wiener Burgtheater und am Schauspielhaus Zürich. 2009 gibt er mit Mozarts «Don Giovanni» an der Bayerischen Staatsoper sein Operndebüt. 2002 wird seine Inszenierung «Thyestes – Der Fluch der Atriden» von Hugo Claus nach Seneca (Staatstheater Stuttgart), und 2003 seine Inszenierung «Nora» von Henrik Ibsen (Thalia Theater Hamburg) zum Berliner Theatertreffen eingeladen. 2004 wird er für Grillparzers «Das goldene Vlies» (Burgtheater Wien) mit dem Wiener Nestroy-Preis in der Kategorie Beste Regie ausgezeichnet. Seine Inszenierung von Schillers «Maria Stuart» (Thalia Theater Hamburg) wird 2007 mit dem Rolf-Mares- und dem FAUST-Theaterpreis ausgezeichnet und 2008 zum Berliner Theatertreffen eingeladen, wo Stephan Kimmig gemeinsam mit seiner Ehefrau, der Bühnenbildnerin Katja Haß, den 3sat-Innovationspreis für eine zukunftsweisende Leistung des deutschen Schauspiels erhält. 2010 folgt abermals eine Einladung zum Berliner Theatertreffen mit Dennis Kellys «Liebe und Geld» (Thalia Theater Hamburg). 2011 wird er für Gorkis «Kinder der Sonne» (Deutsches Theater Berlin) mit dem FAUST-Theaterpreis in der Kategorie Beste Regie ausgezeichnet. Zuletzt inszenierte Stephan Kimmig am Theater Bremen die Uraufführung des Musiktheaters «Wahlverwandtschaften» von Thomas Kürstner und Sebastian Vogel (Text von Armin Petras nach Motiven des gleichnamigen Romans von Johann Wolfgang von Goethe) und am Deutschen Theater Berlin «Am Königsweg» von Elfriede Jelinek. Mit Purcells «König Arthur» stellt sich Stephan Kimmig erstmals dem Basler Publikum vor.

# CHRISTOPHER MOULDS

Nachdem Christopher Moulds von 1994 bis 1998 Chordirektor in Glyndebourne war, begann er seine internationale Karriere als Dirigent. Seine Vielseitigkeit begeistert seither an zahlreichen renommierten Opernhäusern in ganz Europa, darunter u. a. das Bolschoitheater, das Aalto-Musiktheater in Essen, die Netherlands Opera, die Opéra National de Lyon, die Semperoper Dresden und das Theater an der Wien sowie die Festspiele in Bregenz und Salzburg, wo er die Wiener Philharmoniker dirigierte. Eine regelmässige Zusammenarbeit verbindet den Dirigenten mit der Bayerischen Staatsoper und der Staatsoper Berlin. Sein Repertoire umfasst Werke von Monteverdi, Händel und Mozart bis hin zu Britten und Birtwistle. Als vielgefragter Dirigent von Werken des Barock gastierte Christopher Moulds u. a. bei den Händel-Festspielen in Halle, den Händel-Festspielen in Karlsruhe, am Royal Opera House, Covent Garden, am Teatro Real de Madrid und der Canadian Opera Company. Im Rahmen von Konzertprogrammen ist zudem seine Zusammenarbeit mit der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Concerto Köln, mit dem London Philharmonic Orchestra, dem Mozarteum-Orchester Salzburg, dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra und den Wiener Symphonikern hervorzuheben.

Merlin

**WIR SIND GLEICH  
ES GIBT KEIN MENSCHENWESEN  
DAS NICHT MEINESGLEICHEN IST  
SEI'S NOCH SO SCHRECKLICH  
SCHWER IST AUSZUHALTEN DAS  
GENAU SO IST'S  
ES GIBT NUR UNS  
UND UNS IST ALLE  
OHNE UNTERSCHIED**