

ÖDIPUS

17 SAISON 2015/2016



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

# ÖDIPUS

nach Sophokles  
in einer Bearbeitung von Antonio Latella  
und Federico Bellini  
aus dem Italienischen von Katrin Hammerl  
und Alessandra Thiele  
Uraufführung/Auftragswerk

# WIR HABEN DIE NACHT VERLOREN.

Ein Gespräch mit Antonio Latella

**Du hast gemeinsam mit dem Dramaturgen Federico Bellini die von dir am Theater Basel inszenierte Ödipus-Bearbeitung verfasst. Wie gestaltet sich eure gemeinsame Textarbeit?**

Es gibt keine Methode, und unsere Arbeit ist jedes Mal anders. Trotzdem steht am Anfang immer eine fast detektivische Recherche von Federico, vor allem über den Autor des Werkes, das wir bearbeiten. Er versucht dabei, die Kontaktpunkte oder Verbindungen zwischen Autor und Werk zu finden, oder dessen Gesamtwerk durchzuarbeiten und davon eine Art Querschnitt zu erstellen.

Dann beginnt Federico zu schreiben und schlägt mir eine erste Bearbeitung vor – wie beispielsweise bei unserer Dramatisierung von Jonathan Littells «Die Wohlgesinnten», die ebenfalls am Theater Basel gezeigt wird. In manchen Fällen gebe ich Federico auch ganz bestimmte Atmosphären oder Bilder vor, die ich im Stücktext angelegt haben möchte.

**Und wie seid ihr bei «Ödipus» vorgegangen?**

Es war mir wichtig, dass es sich bei dieser Arbeit um eine «Regie-Autorenschaft» handelt. Schon in der ersten Annäherung an den Stoff war mir klar, dass in meiner Inszenierung Iokaste eine besonders zentrale Rolle spielen und von Anfang an auf der Bühne anwesend sein soll. In Sophokles' Original tritt Iokaste aber erst sehr spät auf. Darauf musste unsere Textfassung natürlich reagieren. Wir haben uns gefragt: Was ist die Frau in diesem Stück? Was passiert mit ihr? Ich denke, wir können «Ödipus» heute nicht mehr nur von der männlichen Hauptfigur her betrachten oder erzählen.

Von diesen Überlegungen ausgehend haben wir uns also der Bearbeitung der antiken Vorlage genähert. Ich habe die erste Textfassung erstellt, sie an Federico weitergereicht und sie von ihm überarbeitet zurückbekommen. Dann habe wieder ich am Text gearbeitet, ihn wieder an Federico gegeben und so weiter. Wir haben sozusagen in Schichten gearbeitet und geschrieben. Zuerst ich, dann Federico, dann wir gemeinsam. Aber – wie gesagt – das unterscheidet sich von Stück zu Stück.

**Was bedeutet es für dich als Regisseur, dich schreibend einem Klassiker wie «Ödipus» zu nähern? Was ist das Besondere oder Herausfordernde daran?**

Ich glaube, wenn man einen Klassiker bearbeitet und inszeniert, braucht man einen klaren Standpunkt, von dem aus man auf diesen Klassiker blickt. Man muss ihm gegenüber eine eindeutige Position und Haltung einnehmen. Das gilt für die Inszenierung, die Arbeit als Regisseur, aber auch für die Arbeit am Text. Man muss eine Autorenhaltung gegenüber dem Autor des Originals einnehmen. Das bedeutet es für mich, «Autoren-Regisseur» – also schreibender Regisseur – zu sein, und das bezieht sich auf alles, was auf der Bühne stattfindet – also auch auf das Szenische. Auch das ist Teil der Schrift oder des Schreibens in diesem umfassenden Sinn. Und dieses Schreiben setzt sich in der Probenarbeit fort. Das Szenische schreibt den Text sozusagen um oder weiter. Der Text ist nur der Startpunkt für die szenische Arbeit, für das Szenische als Schrift.

**Du bleibst in deiner Bearbeitung dem Kern von Sophokles' Tragödie treu. Du verdichtest und fügst vieles hinzu und schaffst ein neues, untrennbares, homogenes Ganzes. Begreifst du deine Bearbeitung als Interpretationsschlüssel für den sophokleischen, antiken Kern, oder vergrößerst du, was du bei Sophokles angelegt findest?**

Es fällt auf, dass in der griechischen Tragödie nur die «wichtigen» Figuren Namen tragen: der König, die Königin, die Götter. Die Menschen aus dem Volk, die Hirten und Boten, haben hingegen keine Namen. Das interessiert mich, weil es die Frage aufwirft: Was ist das Volk? Was betrifft alle? Was betrifft uns? Es geht nicht um das, was bloss den König und die Königin als solche betrifft, sondern um das, was uns als Männer oder Frauen angeht. Ich will mit meiner Bearbeitung also versuchen, die Tragödie näher an den Menschen zu bringen. Und ich denke, das macht auch Sophokles. Auf Italienisch würden wir sagen, es geht in all dem um die «Commedia humana», um das Drama des Menschen. In meiner Inszenierung sehen wir auf der Bühne zwar König und Königin, aber die Handlung ist ins Schlafzimmer verlegt. Und dort sehen wir einen Mann und eine Frau im Pyjama. Darin können wir uns wiedererkennen. Wir sehen uns plötzlich selbst. Weil wir sind alle in unseren Schlafzimmern – ohne Krone.

**Iokaste ist gemeinsam mit Ödipus das Zentrum des Stückes. Was interessiert dich an ihr, und inwieweit gehst du mit ihr über Sophokles hinaus?**

Am meisten interessiert mich vielleicht, dass mit der Ankunft von Ödipus in Theben für Iokaste die absolute Liebe erscheint. Das Schreckliche ist jedoch, dass sich diese Liebe, die für sie so absolut und bedingungslos ist, im Verlauf des Stückes als etwas anderes herausstellt. Sie erkennt, dass diese Liebe die Liebe zu ihrem Kind ist.

**Was bedeutet dieses Erkennen für die Existenz der romantischen Liebe an sich? Gibt es sie nicht?**

Ich glaube, es gibt die Liebe trotzdem. Aber es gibt sie nur ein Mal – in einem Leben nur ein einziges Mal. Aber das ist ein Geheimnis ... Oft ist die Liebe nur Konvention, oft ist sie Verliebtsein in die Liebe, oft ist sie die Verwechslung von Erotik und Liebe. Wie auch immer – es gibt sie nur ein Mal.

**Dein «Ödipus» beginnt in einem bürgerlich-mondänen Setting, fast im Stil des bürgerlichen Trauerspiels. Es ist, als würden wir uns in einem Schauspiel Henrik Ibsens befinden, um nach und nach in die antike Tragödie zu stürzen. Wie würdest du den Weg, den dein Stück nimmt, beschreiben?**

Die erste Frage, die wir uns gestellt haben, ist: Was ist heute tragisch? Es ist an sich schon schrecklich tragisch, ein Ehepaar in einem Zimmer einzuschließen, weil das ist nicht natürlich oder normal – diese Einschließung im Bürgerlichen. Die Liebe kann nicht bürgerlich sein. In dem Moment, in dem sie es wird, wird sie Teil der Gesellschaft und von ihr bestimmt. Sie wird – wie soll ich sagen – sie wird ein Friedhof. Man kann die Liebe nicht einsperren; nicht einmal in einem Zimmer. Man muss diese Einschließung zerstören. Iokastes Liebe könnte die bürgerlichen Wände um die Liebe herum aufbrechen. Denn Iokaste kann die Liebe jenseits dieser Abschließung begreifen. Aber alles nimmt einen tragischen Verlauf.

**Aber wo wäre dieser nicht-bürgerliche Ort der Liebe? Was ist in diesem Sinn das Nicht-Bürgerliche? Ich muss an Pasolinis Kampf mit dem Bourgeois denken ...**

Ja, genau; das ist auch das, was Pasolini macht. Er zerstört das Bürgerliche. Er muss es zerstören, um den Ursprung der Liebe freizulegen, zu finden.

Das Schlafzimmer ist eine Falle. Mit all den Möbeln, dem Schrank und den Nachtkästchen, ist es bloße Konvention. Es macht uns glauben, dass wir ein Paar sind. Aber warum brauchen wir diese Konvention des Schlafzimmers? Ich glaube, nur wenn man diesen Raum wegnimmt, kann es immer wieder eine neue Entdeckung geben, nicht nur bloße Wiederholung. Man muss die bürgerliche Konvention des Paares aufgeben, um sich jedes Mal wieder neu entdecken zu können, um sich von Neuem im anderen zu verlieren. Dafür braucht es die Wände nicht. Dein Haus, dass du bewohnst, ist nicht dein Haus. Dein Haus ist der Mann oder die Frau, den oder die du liebst. Er oder sie ist das Haus.

**In deiner Bearbeitung findet sich eine Art Begriffsdreieck: Das Rätsel, das Geheimnis oder Mysterium und die Vernunft. Welche Dynamik findet zwischen diesen Begriffen statt?**

Vernunft, Rätsel, Mysterium – das ist die Ordnung oder Reihenfolge. Die Vernunft hilft dabei, ein Rätsel zu lösen. Das Rätsel führt aber zu einem anderen Rätsel, und ab einem bestimmten Punkt versagt die Vernunft, macht vor einem Mysterium halt. Das Mysterium ist das, was die Vernunft nicht erklären kann.

**Du zeichnest Ödipus als «Mann ohne Schlaf». Ein wiederkehrender Albtraum quält ihn Nacht für Nacht. Du verortest diesen Traum auf der Bühne ausserhalb des Schlafzimmers. Dort treten ein Trompeter und ein nackter oder in Felle gekleideter Mann auf. Welcher Traumlogik oder welchem rituellen Geschehen folgt dieser traumhafte Raum?**

Dieser Raum entsteht aus dem Albtraum von Ödipus. Aber er verschwindet im Erwachen nicht, er geht nicht mehr weg. Ödipus kämpft gegen einen Traum, der bleibt, der sich im Wachzustand nicht auflöst. Das ist das Schwierige für Iokaste: Ödipus entschwindet in einen Traum, der bleibt.

Was diesen traumhaften Raum und seine archaischen Symbole betrifft: Ich habe mich gefragt, was es in den Anfängen des Menschen wohl bedeutet haben mag, zu träumen. Als es kein Licht gab, keine Elektrizität, keine Psychoanalyse. Der Traum muss eine unheimlich angsteinflößende Dimension gewesen sein, in die man eintrat, ganz ohne Licht. Das Dunkel der Nacht war total. Das einzige Licht in der Nacht kam vom Feuer. Schlafen zu gehen bedeutete, in eine andere Dimension einzutreten. Heute sagen wir, das war

nur ein Traum, aber in dieser fernen Vergangenheit war das anders. Die Nacht war eine eigene Welt, eine eigene Dimension. Diese Erfahrung ist uns abhandengekommen. Wir haben die Nacht verloren.

**Die wahrscheinlich geheimnisvollste Figur deiner Bearbeitung ist die des immer anwesenden Dieners. Welchen Charakter lässt du hier zum diskreten Agenten der Tragödie werden?**

Es war mir wichtig, eine Figur zu erfinden, die nicht Königin, König oder Politiker ist. Der Diener ist der Einzige, der tatsächlich weiss. Durch ihn wird das Wissen von jemandem getragen, der keine Hauptfigur ist. Und er trägt schwer an diesem Gewicht. Er untersteht der Wahrheit, er ist wie ein Sklave der Wahrheit. Er ist nur an sie gebunden. Und diese Wahrheit zu benennen, befreit ihn schliesslich. Dann ist er frei von ihrem Gewicht. Dann ist er frei.

**Was bedeutet es für dich, nicht in deiner Muttersprache zu inszenieren? Gehst du anders vor als in deinen italienischen Arbeiten am Theater?**

Anfangs war ich vom deutschsprachigen Theater unheimlich fasziniert. Und ich hatte fast aufgegeben, ein italienischer Regisseur zu sein. Heute ist das anders für mich. Katrin Hammerl, meine Regieassistentin, übersetzt mich, aber eigentlich können wir uns nie wirklich übersetzen. Es bleibt ein bestimmter, unübersetzbarer Rest. Es gibt das gewisse Etwas, das den Unterschied macht. Bestimmte Dinge verstehen wir nur im Tun. Das ist auch bei meiner Arbeit in Italien so. Es gibt etwas, das geheimnisvoll bleibt, das man nicht erklären kann.

**Der blinde Ödipus lernt am Ende die Namen der Dinge neu. Was sind diese Namen, oder was ist das Wort oder seine Wirkung für dich?**

Für mich ist das Wort die Unendlichkeit des Menschen. Unsere Unsterblichkeit liegt im gesprochenen Wort. Dank der Sprache werden wir im Unendlichen sein. Die Sprache eröffnet eine Unendlichkeit an kombinatorischen Möglichkeiten. Die Dinge sind zwar endlich, aber die Sprache ist es nicht. Das letzte Wort, das Ödipus zu sprechen lernt, ist «Feuer». Und im Feuer liegt der Anfang der Zivilisation. Damit kehren wir zurück zur Nacht. Und dort liegt der Beginn des Menschen.

Iokaste

**KEIN STERB-  
LICHER KANN  
IN SEINEM  
LEBEN  
MEHR ALS  
EIN RÄTSEL  
LÖSEN.**

# MEMENTO

Bemerkenswert an Sophokles' «Ödipus» ist das Dunkel, in welches die Frage nach den Gründen für den Untergang des Tyrannen führt. Nicht Machtmissbrauch, Misswirtschaft, Tyrannei oder Intrige bringen den König zu Fall – und letztlich auch nicht die Götter. Vielmehr ist hier etwas Rätselhaftes am Werk, das sich der kausalen Logik entzieht.

Sophokles scheint Ödipus als einzelnes, geradezu aus allen Zusammenhängen herausgelöstes und freigestelltes Individuum in den Blick bekommen zu wollen. Was Sophokles' Version von anderen zeitgenössischen Varianten desselben Stoffes unterscheidet, ist die Begegnung Ödipus' mit dem Orakel in Delphi. Der Orakelspruch über den Sohn, der seinen Vater töten und seine Mutter heiraten wird, ergeht bei Sophokles gerade nicht nur an Laios, der deswegen den ungewollt geborenen Sohn im Gebirge aussetzen lässt. Ödipus selbst hat das Orakel aufgesucht, wie er im Verlauf der Tragödie berichtet. Zwei Mal ergeht also der Orakelspruch. Erst an den Vater, dann an den Sohn selbst. Nachdem seine Herkunft, seine leibliche Abstammung vom korinthischen König Polybos und seiner Frau Merope durch einen Betrunkenen öffentlich bezweifelt wird, zieht Ödipus los und befragt das delphische Orakel. Und das Orakel spricht: Er werde den Vater töten und die Mutter heiraten. Die Zurückhaltung des Spruches ist höchst erstaunlich. Kein Wort verliert das Orakel darüber, dass dieser Spruch sinngemäss schon an den Vater ging – dass dieser vom eigenen Sohn getötet werde. Nichts sagt das Orakel davon, dass sich an Ödipus eine alte Vaterschuld vernichtend niederschlagen wird. Von keinem Fluch, von keinem generationsübergreifenden Unheil ist die Rede. Das Orakel sagt nur voraus, was geschehen wird, was Ödipus tun wird. Das Warum und damit die Geschichte der Generationen und Abstammungsverhältnisse, Ödipus' gesamte «Vorgeschichte» jedoch spart es gänzlich aus. Vor dem Orakel steht Ödipus völlig alleine, herausgelöst aus jener Kette von Gründen und Ereignissen, die ihn erst an diesen Ort gebracht haben. Dem «Was» der Prophezeiung geht es nur um diesen vereinzelt Ödipus. Es scheint, als würde vor dem Orakel radikale Individualisierung stattfinden. Es bleibt nur das einsame, vereinzelt «DU WIRST DIES TUN!» der Prophezeiung.

Das Individuum blickt in seine Zukunft, die ihm von niemandem abgenommen werden kann.

Vielleicht ist diese Szene – Ödipus vor dem Orakel – eine Schlüsselszene der Tragödie des Sophokles und deren Besonderheit, obwohl wir sie als Szene auf der Bühne nie zu Gesicht bekommen. Sie findet nur in erzählter Form von Ödipus berichtet statt. Vielleicht gibt diese Erinnerung der Begegnung Ödipus' mit dem Orakel jenen existenziellen Moment wieder, an dem Individuation – Individuum werden – geschah: unteilbar individuell werden; nichts abgeben können an niemanden; man selbst sein müssen; selbst tun müssen und selbst verantworten müssen; vor sich selbst alleine sein und aus jedem geschichtlichen Bezug herausfallen; nicht wissen, was auf einen zukommen wird, jedoch wissen, dass etwas kommen wird, andauernd, jetzt und jetzt und dann. In der Begegnung Ödipus' mit der schrecklichen Prophezeiung des Orakels drückt sich der Schock aus Individuum zu sein.

Zwei weitere Begegnungen in der erinnerten bzw. berichteten Vorgeschichte der Tragödie gibt es: Am Weg vom Orakel Richtung Theben trifft Ödipus zuerst auf Laios, seinen ihm unbekanntem leiblichen Vater, den er mitsamt seinem Gefolge tötet; und kurz vor Theben schliesslich trifft er auf die Sphinx. Und vielleicht beschreiben diese Begegnungen den Weg einer Entwicklung. Der Weg von Delphi nach Theben führt von der masslosen Gewalt des Totschlags zum massvollen Einsatz der Vernunft in der Bezwingung der Sphinx durch blosser Klugheit. In der Konfrontation mit dem rätselsingenden Ungeheuer kommt es zu einer Art doppelten Überwindung der Gewalt. Ödipus triumphiert über die gewalttätige Sphinx, das alles verschlingende Ungetüm, und zugleich triumphiert die rätsellösende Vernunft über ihre gewalttätige Alternative – Ödipus schlägt das Untier nicht tot, er denkt nach. Man möchte fast von einem zivilisatorischen Durchbruch sprechen, der reich belohnt wird, würde nicht einige Jahre später die Stadt von der Pest niedergeschlagen im Todeskampf liegen. Hier scheint nun die Vernunft des heroischen Königs an ihre Grenze gekommen zu sein. Das vernünftige, auf sich selbst zurückgeworfene Individuum steht vor einem unlösbaren Rätsel. Antonio Latellas Bearbeitung der sophokleischen Vorlage legt auf diesen Moment besonderes Gewicht. Mehrere Male und mit grösstem Nachdruck

versucht lokaste, ihrem Mann die Besonderheit der Situation vor Augen zu führen: «Das hier ist kein Rätsel!» Die Pest ist mit der Sphinx nicht zu vergleichen. Und tatsächlich: Das Besondere an der Antwort auf das Rätsel der Sphinx war ihre Allgemeinheit: «Der Mensch». Nicht nach einem bestimmten Menschen wurde gefragt; nach keinem besonderen Menschen mit Eigennamen und Geschichte. Des Rätsels Lösung war der Mensch als solcher, egal welcher. Im Gegensatz dazu ist die Struktur des Nicht-Rätsels, vor dem Ödipus angesichts der Pest steht, von ganz anderer Art. Michel Foucault weist in den ersten Zeilen seiner Ödipus-Vorlesung auf die eigenwillige Form des von Ödipus geforderten Wissens hin. Der Akt des Wissens macht eine Kreisbewegung. Das forschende Ich sucht nach einer Lösung und kehrt zu sich selbst zurück. Das Subjekt der Suche ist – wie sich herausstellt – mit dem Objekt, das es sucht, identisch. Der Suchende ist selbst die Antwort, die er sucht. Die Antwort lautet: «ICH». Kein allgemeines Ich ist damit gemeint, sondern das konkrete Individuum, das den Namen «Ödipus» trägt. Und diese Kreisbewegung des Erkennens muss mit Komplikationen rechnen. Denn das sehende Auge bekommt sich selbst nicht so einfach in den Blick. Kein Auge kann sich ohne Hilfsmittel selbst betrachten. Diese strukturelle Blindheit ist unhintergebar: Der Ort des Ich, der Ort, von dem aus ich bin, ist gerade von diesem Ich, das ich bin, besetzt. Ich komme nicht an mir vorbei, um mich in den Blick zu bekommen. Ich versperre mir selbst die Sicht auf mich. Das Ich ist sich selbst gegenüber undurchsichtig. Und wie skandalös und kränkend ist es, dass die anderen mich sehen, wo ich selbst es doch nicht kann.

Dieses sich selbst als Antwort nicht aussprechen könnende Ich, dieses sich selbst trotz allen Bemühens nicht in den Blick bekommende Subjekt ist also Ödipus. Und als solcher stürzt er nicht über die Götter, nicht über die Fallstricke der Politik, nicht über das Tyrannische des Tyrannen, der er ist, nicht über Intrige oder Verrat. Er stürzt über sich selbst. Er möchte sich selbst fassen und stolpert über seine eigenen Füße – Ödipus Schwellfuß – noch bevor er überhaupt von der Stelle kommt. Der Abgrund jedoch, in den Ödipus stürzt und der ihn verschlingt, dringt tiefer als jede Frage nach den Grenzen von Wissen und Erkenntnis. Der Abgrund reicht vielmehr in jenen existenziellen, intimen Raum, dem kein

Mensch entkommen kann: das Faktum der eigenen Geburt, das heisst die Tatsache des Geborens. Von dort her, aus der Vergangenheit des eigenen Ursprungs, kommt Ödipus' Untergang. Dort liegt jenes «Warum», über das das Orakel schweigt. Und genau dort kommt das lineare Zeitverständnis der planenden, Krisen überwindenden Vernunft ins Schleudern. Es ist da eine Nachträglichkeit am Werk, die die Geschichte des handelnden Subjektes über den Weg des Endes vom Anfang her umschreibt. Ödipus wird nachträglich zum Vaternörder und Muttergatten. Der Totschlag am Unbekannten wird Vaternord, und die Liebe mit der Königin Inzest gewesen sein – und dies von seiner Geburt her. Er ist Sohn des Vaters und der Mutter von Geburt wegen. Vielleicht ist dies der verstörende, existenzielle Kern dieser Tragödie. Über sein Geborenssein hat Ödipus keine Verfügungsgewalt. Es entzieht sich seinem Zugriff – und zwar immer schon. Wir werden geboren, wir bringen uns nicht selbst zur Welt. An diesem Punkt endet die Frage nach Schuld und Vorsatz und dem Warum. Es bleibt ein Rest in allem Tun und Sein, der nicht vom Subjekt übernommen werden kann. Man kann im extremen Fall den Tod wählen. Man kann aber nicht nicht geboren sein. Wir sind immer schon da. Und wir werden da gewesen sein.

Vielleicht tönt aus der Tragödie «Ödipus» ein Memento-Ruf, wie das Trompeten schrecklicher Hörner, kein Memento mori allerdings, kein Mahnruf des Todes zu gedenken, sondern das nicht minder verstörende Memento nasci. Es ist dies ein Schrei des Entsetzens, des sich erinnernden Erkennens: Geboren worden sein! Er erschallt lange nach jedem Geburtsschrei und ohne Aussicht auf Brust und Milch, die kurz beruhigen könnten, bis der Schlaf kommt.

**Ewald Palmethofer**



# DER SCHLAF IST GE- STORBEN.

## SOPHOKLES

Der Dramatiker und Staatsmann wird 497/96 vor unserer Zeitrechnung in der Ortschaft Kolonos, drei Kilometer vor den Stadtmauern Athens gelegen, geboren. Um 470 tritt er erstmals aktiv als Dramatiker bei den Dionysien auf und eringt dort 468 zum ersten Mal den Sieg im Tragikerwettbewerb, schlägt damit den um dreissig Jahre älteren Aischylos. Sophokles verfasst 130 Dramen, wovon nur sieben Tragödien vollständig erhalten geblieben sind («Aias», «Antigone», «Trachinierinnen», «König Ödipus», «Philoctet», «Elektra», «Ödipus auf Kolonos»).

Als Bürger Athens erlebt Sophokles den Aufstieg der attischen Demokratie, ihren politischen und kulturellen Höhepunkt unter Perikles, die Pest in Athen (Perikles erliegt ihr 429), den Ausbruch des Peloponnesischen Krieges (431), die weitgehende Abschaffung der Demokratie und ihre Umwandlung in eine Oligarchie bzw. die Herrschaft durch den «Rat der Vierhundert». Im Laufe seines Lebens wird Sophokles in verschiedene politische Ämter gewählt. 406 stirbt Sophokles hochbetagt im Alter von fast 90 Jahren.

## FEDERICO BELLINI

geboren 1976 in Forlì, Emilia-Romagna. Der Dramaturg und Dramatiker ist Gründungsmitglied von Antonio Latellas Theaterkompagnie «stabilemobile». Seit 2002 regelmässige Zusammenarbeit mit Antonio Latella, u. a. bei «Querelle» nach Jean Genet (2002, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «I Trionfi» nach dem gleichnamigen Gedicht von Giovanni Testori (2003, Elsinor, Mailand); «La cena de le ceneri» nach Giordano Bruno (2005), «Studio su Medea» nach Euripides und Hans Henny Jahn (2006), «Moby Dick» nach Herman Melville (2007), «NON ESSERE – progetto Hamlet's portraits» nach William Shakespeare (2008), alle Teatro Stabile dell'Umbria; «Don Quijote» nach Miguel de Cervantes (2009, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «Die Verwandlung und andere Erzählungen» nach Franz Kafka (2009, Schauspiel Köln), «Ti regalo la mia morte, Veronika» nach Rainer Werner Fassbinder (2015, Teatro Storchi, Modena).

«Die Wohlgesinnten», eine Dramatisierung des Romans von Jonathan Littell, ist als Übernahme aus dem Schauspielhaus Wien (2013) in Basel zu sehen.

## ANTONIO LATELLA

geboren 1967 in Castellammare di Stabia bei Neapel. Schauspielausbildung am Teatro Stabile in Turin und La Bottega Teatrale in Florenz. Lebt seit 2004 in Berlin. 2010/11 künstlerischer Leiter des Nuovo Teatro Nuovo in Neapel. 2011 Gründung der Produktionsfirma stabilemobile compagna Antonio Latella. Inszenierungen: u. a. «Querelle» nach Jean Genet (2002, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «Porcile» nach Pier Paolo Pasolini (2003, Young Directors Project, Salzburger Festspiele), «Orfeo ed Euridice» von Christoph Willibald Gluck (2004, Teatro Piccinni, Bari), «Tosca» von Giacomo Puccini (2005, Sferisterio Opera Festival, Macerata), «Studio su Medea» nach Euripides und Hans Henny Jahnn (2006), «Moby Dick» nach Herman Melville (2007) und «Warten auf Godot» von Samuel Beckett (2007), alle Teatro Stabile dell'Umbria; «Trilogie der Sommerfrische» von Carlo Goldoni (2008), «Die Verwandlung und andere Erzählungen» nach Franz Kafka (2009), beide Schauspiel Köln; «Don Quijote» nach Miguel de Cervantes (2009, Nuovo Teatro Nuovo, Neapel), «Wild wuchern die Wörter in meinem Kopf. Ein Triptychon» nach Texten von Josef Winkler (2009, Schauspielhaus Wien) «Die Nacht kurz vor den Wäldern» von Bernard-Marie Koltès (2011, Berliner Festspiele), «Endstation Sehnsucht» von Tennessee Williams (2012, Teatro Storchi, Modena), «Elektra–Orest–Iphigenie auf Tauris» nach Euripides (2012), «Peer Gynt» von Henrik Ibsen (2014), beide Paradise Theatre Festival, Novosibirsk, Russland; «Ti regalo la mia morte, Veronika» nach Rainer Werner Fassbinder (2015, Teatro Storchi, Modena). Im Rahmen der Biennale von Venedig 2015 wurden «A. H.», «Caro George» und «MA» gezeigt.

«Die Wohlgesinnten», eine Dramatisierung des Romans von Jonathan Littell, ist als Übernahme aus dem Schauspielhaus Wien (2013) in Basel zu sehen.

### TEXTNACHWEISE

Die biografischen Angaben zu Sophokles folgen:

Hellmut Flashar: Sophokles. Dichter im demokratischen Athen. Verlag C.H.Beck, München 2010.

Sämtliche Stückzitate sind dem Text der «Ödipus»-Bearbeitung von Antonio Latella und Federico Bellini entnommen.

Der Text «Memento» von Ewald Palmetshofer und das Gespräch mit Antonio Latella sind Originalbeiträge für das Programmheft.

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

Medienpartner



**Herausgeber** Theater Basel, Postfach, CH–4010 Basel, Heft Nr. 17, Spielzeit 2015/2016 **Intendant** Andreas Beck **Verwaltungsdirektorin** Danièle Gross **Redaktion** Ewald Palmetshofer **Konzept und Gestaltung** Raffinerie AG für Gestaltung, Zürich **Druck** Gremper AG, Pratteln **Planungsstand** 22. Januar 2016, Änderungen vorbehalten