

›LITERATURTHEATER‹ MIT DER VIDEOKAMERA? ZU STEFAN PUCHERS INSZENIERUNG VON SHAKESPEARES ›OTHELLO‹ AM HAMBURGER SCHAUSPIELHAUS

HAJO KURZENBERGER

Kaum eine Aufführung auf deutschen Bühnen verzichtet derzeit auf Videokamera und Videoscreen, kaum eine Klassikerinszenierung kommt ohne Bildschirm und Filmeinspielung aus. Mit Vehemenz setzen die Regisseure den vielbeschworenen *Iconic turn* auf dem Theater um bzw. in Szene. »Kaum fällt auf, dass der Abend am Ende zu möglicherweise 80 Prozent auf dem zentral gehängten Videoscreen stattgefunden haben wird«, schreibt die *taz* über Castorfs szenische Romanversion von GIER NACH GOLD (Haas 2004), für die er zwei Kameramänner mitten im Bühnengeschehen platziert hat, die dessen Live-Aufnahmen liefern. Ist die alte Schaubühne »ein Paradies für Voyeure« geworden, wie Franz Wille (2000) über Castorfs ENDSTATION AMERIKA schreibt, wo dem Zuschauer dank Videokamera auch nicht die Intimitäten des Badezimmers verborgen bleiben. »Ein Paradies für Voyeure« – diese Formulierung ist mehr als eine schnelle Pointe. Sie verweist auf die Verführung und die Macht der Bilder, wie sie unsere medialisierte gesellschaftliche Kommunikation zunehmend umfassender bestimmen. Es gibt also hinreichend Material und gute Gründe, mit der Kamera auf der Bühne variantenreich und medienreflexiv umzugehen, auch medienkritisch in dem Sinne, mediale Normierung und ästhetische Konvention zu durchbrechen und damit bewusst zu machen.

Wechselt man vom gesellschaftlichen in den theatergeschichtlichen Kontext, wird der Paradigmenwechsel anders beschreib- und sichtbar. Dem Literaturtheater folgt im Medienzeitalter ein Theater der Bilder. Eine logozentrische Dramaturgie, die seit der Aufklärung und dem 18. Jahrhundert Wort und Sprache auch auf der Bühne favorisiert, ja absolutiert hat, wird gleichsam mundtot gemacht. An deren Stelle agieren nicht nur im sogenannten postdramatischen Theater Körper und Kamera. So lautet in gebotener Kürze und Verkürzung der erste Befund. Er ist deshalb von Interesse und weiter zu denken, weil er eine mediengeschichtliche Grenze markiert. Wo das Literaturtheater vom Bildertheater unterwandert oder erweitert, verdrängt oder bereichert wird, sehen und erleben wir mediale Differenzen, entwickelt sich ein besonderer und genauerer Blick auf die Tradition und das Neue, auf die ästhetischen Konventionen und Innovationen der beteiligten Medien. Das vorgegebene Thema ist also am Beispiel des Theaters vor allem intermedial zu begreifen und zu erörtern.

Ich möchte dies konkret am Beispiel einer Aufführung tun, die nicht nur beim Berliner Theatertreffen 2005, der Leistungsschau des deutschsprachigen Theaters, Furore gemacht hat: Stefan Puchers Inszenierung von Shakespeares OTHELLO am Hamburger Schauspielhaus. »Sex und Videos: ›Othello‹ eröffnet Berliner Theater-

treffen« titelt die Kritikerin Corina Kolbe (2005) und gibt mit der folgenden Unterzeile eine Kurzcharakteristik der Veranstaltung: »Othello als glitzernder Entertainer: Stefan Pucher versetzt in Berlin Shakespeares Drama um Eifersucht, Wahnsinn und Mord ins Medienzeitalter«. In der *Süddeutschen Zeitung* ist aus gleichem Anlass zu lesen, dass fünf nach Berlin eingeladene britische Jungregisseure »ausnahmslos begeistert« von dieser Shakespeare-Inszenierung gewesen seien. Sie vergleichen Puchers Medienästhetik mit dem heimischen Zugriff auf Shakespeare:

»Bei uns gehen die meisten Regisseure weniger intellektuell an die Texte heran; sie nehmen sie wörtlich und fühlen sich dem social realism verpflichtet. Das deutsche Theater dagegen versucht, Dramentexte zu verdichten und die Essenz in Bilder zu übersetzen« (Menden).

Gehen wir dieser Behauptung nach. Ist die von Pucher freigesetzte Bilderflut, sind die »bühnenfüllende[n] Projektionen«, die das Geschehen angeblich bildlich verdoppeln und verdreifachen, eine »Verdichtung« des Shakespeare-Textes (Burkhardt)? Oder geht es in dieser Bilderfülle, die ein anderer Kritiker als »Divertimento« (Henrichs) beschreibt, gar nicht um die sogenannte Essenz des Textes? Meint »Verdichtung« hier vielleicht eher seine multimediale Weiter- oder Neuformulierung, vor allem eine Shakespeare-Transformation ins Visuelle? Um diese Fragen diskutieren zu können, wäre erst zu klären, welche Funktion die Film- und Videobilder in der Aufführung übernehmen. Vorweg schon ist zu konstatieren, dass es sich bei den Ein- und Überblendungen um *bewegte* Bilder handelt, die in und neben den szenischen Bühnenvorgängen platziert sind. Hinzu kommt: Puchers Shakespeare-Bebilderung ist vielfältig. Zwar gibt es Bildwiederholungen, aber nur innerhalb jeweils neuer Bildsequenzen. Und kaum eine der Video- und Filmeinblendungen hat dieselbe Funktion und Wirkung. D.h., sie stehen immer in einem eigenen, besonderen Zusammenhang, im spezifischen Kontrast oder in spezifischer Analogie zu den von Shakespeare entworfenen Handlungs- und Figurenkonstellationen, nicht zuletzt zum Sprechen der Bühnenfiguren.

Ich beschreibe hier die ersten sechs Bildeinblendungen und mit ihnen sechs verschiedene Bildfunktionen und Bildwirkungen der Inszenierung.

Wenn Jago im Zuschauerraum das Spiel eröffnet und sich dem Publikum erklärt, er diesem seine Rivalität zu Cassio offenbart und seinem »Hass auf den Schwarzen«, der den Rivalen bei der Beförderung vorgezogen hat, erscheint Othellos Bild überlebensgroß über Jago und der gesamten Bühne: Othello ein junger Militär im Kampfanzug mit Ami-Käppchen. Sein Blick verheißt wenig Gutes, macht deutlich, wer hier beansprucht der Chef zu sein. Am Ende von Jagos Rede löst sich Othellos Standbild auf, gleitet der schwarze General weg in einen Vorhangschlitz, der auch ein Militärzelt sein könnte. Mit der Wiederkehr des Motivs und der Formulierung »Ich hass den Schwarzen« in Jagos Schlussmonolog am Ende des ersten Aktes taucht Othellos Bild erneut auf. Es monumentalisiert Othello jetzt in noch unheimlicherer Bildvariante: das Gesicht erscheint nun in schwarz-weiß, mit wechselndem expressiven Ausdruck, entsetzt aufgerissenen Augen, die dem eines Tieres zwischen Angst und Aggression gleichen. Sieht der Zuschauer hier das von Jago zum Phantom verzerrte Bild Othellos? Ganz offenkundig: Othellos Bild sitzt Jago im Nacken. Der Regisseur hat, diese Metapher wörtlich nehmend, Othellos Bedrohung zur Bildtotalen gemacht. »Essenz« heißt hier also die optische Vergrößerung und visuelle Dynamisierung eines Seelenzustandes, der die Ambiguität des Bildes zu einer Frage an den Zuschauer nutzt: handelt es sich um

ein Abbild Othellos und seiner Emotion oder kommen hier diejenigen seines Widersachers Jago zum Ausdruck und zur Erscheinung?

Die zweite Bühneneinblendung dient weniger einer visualisierten Psyche, der Jagos oder der Othellos, als vielmehr einer visuell beschleunigten Dramaturgie. Desdemonas Vater hat Othello beim Dogen verklagt, ihm seine Tochter verhext und geraubt zu haben. Wo bei Shakespeare nach des Dogen Befehl »Holt Desdemona her!« Othello weitschweifig die Geschichte seiner jungen Liebe erzählen darf und muss, bis die Geliebte herbei geschafft ist, wird das optische Herbeizitieren im Computerzeitalter durch Maus-Klick in Sekundenschnelle vollzogen. Die junge Dame erscheint per Video vielgesichtig, farbig und schwarz-weiß, den Kopf um 180 Grad verdreht oder mit blonder Sexy-Perücke versehen. Diese Desdemona ist zugleich multilokal, d.h. an vielen Orten abgelichtet, seltsamerweise auch auf einer Probebühne und in einer Bildfolge, die erst viel später im Verlauf der Aufführung sich als halb private Eifersuchtsszene zwischen ihr und Othello, der Schauspielerin und dem Schauspieler entpuppt und wichtig wird. Eine rasche Bild- und Ortsfolge also, die die Verschiedenheit *eines* Gesichts zeigt: ein visuelles Angebot an den Zuschauer, das ihn in seiner Deutung zwischen Bewerbungsvideo der Darstellerin oder Figur und den vielen Bildvarianten schwanken lässt, die dem verliebten Othello von ihr im Kopfe spuken mögen. Die beschleunigte und beschleunigende Bildfolge mündet in »richtiges« Theater, erzeugt eine Bild- und Realitätsverschiebung, wenn Desdemona leibhaftig und in Normalzeit als Bühnenfigur auftritt, in braver Schuluniform eindeutig Kontur zeigt und bühnenreal ihre Liebe und Hochzeit öffentlich bekennt, um sich schließlich mit ihrem Ehegemahl in einem Love-Song zu vereinigen: »Its all because of you«. »Verdichtung« heißt hier: rasante Bildvarianz, dann der zweimalige Wechsel der Realitätsebenen und der Darstellungsstile: vom Video ins Theater, vom Theater in den Pop-Song.

Die Filmeinblendung Nummer drei bedient klassische Dramaturgie: Sie ist Mauerschau und Vorausschau in einem. Freilich formuliert sie sich nicht in der linearen Abfolge und Klarheit eines verbalen Boten- oder Seherberichts. Im Gegenteil: Othellos Aufbruch nach Zypern, den bevorstehenden Krieg gegen die Türken, den Untergang ihrer Flotte, das bevorstehende Militär- und Besatzerleben auf der Insel formulieren Bilder und Textschnipsel in der Manier eines Video-Clips. Er ist gleichsam die visuelle Version des hörbaren Rufs »Angriff!«: Kriegsbilder wie von CNN mischen sich mit solchen aus Piraten- und Seefahrerfilmen. Der visualisierte Kriegstaumel wird durch Schrifteinblendungen wie Zypern, Cypros etc. scheinbar verortet und geordnet. Dazwischen geschnitten sind die erotischen Verheißungen des Soldatenlebens auf der Insel: bäuchlings räkelt sich eine nackte Frau (Desdemona?), tanzt ein nackter Cassio, dazwischen die neuen Herren Zyperns in Siegesposen oder die geauchten guten Wünsche Desdemonas »Beschütz Othello!«. Diesmal zeigt der Übergang des Videos in die Bühnenrealität nicht mediale Differenz, sondern spielt mit der medialen Angleichung von Video und Theater. Die Filmposen der Männer werden von den bühnenrealen der Theaterfiguren gedoppelt, beide Medien verschwimmen ineinander, was wiederum fließend übergeht in den Pop-Song von James Brown »Hey hey hey. I feel all right«. Der Feldherr des Zypern-Unternehmens rockt als Vor- und Eintänzer der Meute zur Siegeshymne. »Essenz« heißt bei diesem Beispiel: bewegte Bildcollage, die Schrift, Ton und Bild übereinander schichtet, die Heterogenes verschränkt, die einen Bilder- und Textstrudel erzeugt, der in die bühnenreale Irrealität einer Überblendung mündet. Diese Siegesfeier ist ein Schatten- und Gespenstertanz in einem medialen Zwischenreich.

Die vierte Videoeinblendung und Bildfunktion ist im Gegensatz dazu zunächst einmal keine der Kunst. Sie basiert auf dem gesellschaftlichen Realgebrauch von Videokameras. Othello mischt sich überlebensgroß bedrohlich als Videoüberwacher in den Streit, zu dem Cassio provoziert und verführt wird und schickt seinen Leutnant per Life-Einschaltung in die Wüste. Der riesige ins Insel-Bühnenbild gesetzte Videoschirm fungiert als »Intercom, als visuelle Gegensprechanlage aus Othellos Schlafzimmer« (Müller 2004). Privates und Öffentliches wird so provokant gemischt. Während die Soldateska lärm und prügelt, vergnügt sich Othello mit Desdemona. Aber auch der Privatraum ist ein öffentlicher, der schwarze General – so demonstriert die Überwachungseinblendung – ist omnipräsent, die gelangweilt vernachlässigte, halbnackte Desdemona im Bildhintergrund wird zum Accessoire und Statussymbol dessen, der überall seine Gewalt ausüben kann. Nicht nur für Othello gilt: Wer die Bildmedien besitzt und zu handhaben weiß, hat die Macht. »Verdichtung« heißt hier aktuelle Neukontextualisierung von Shakespeares Drama. Gesellschaftliche, militärische Macht wird im Zeitalter multimedialer Telekommunikation zum Bedrohungspotenzial unkontrollierter, willkürlicher Entscheidungen.

Auch dort, wo die Bilder im ästhetischen Kontext entgleisen, ist in Puchers Inszenierung Gefahr im Verzug. Der fünfte hier zu beschreibende und zu unterscheidende Bildgebrauch ist ein sich zunehmend steigerndes Bilder-Chaos, in das der Regisseur sein Insel-Zypem und die dieses repräsentierende Drehbühne versetzt. Eine zunehmend visuelle Verunklarung zeigt, dass Jagos Intrige sichtbare Früchte trägt (»Irgendwas bewirkt das schon«). Die Figuren werden jetzt zu Überblendungsmustern, zu Ornamenten in einem (scheinbar) selbsttätigen Videomechanismus und einem Theaterspiel, das jetzt vor allem durch die Drehbühne in Gang gehalten wird. »Verdichtung« heißt hier visuelle Undeutlichkeit, die der Undurchschaubarkeit des Handlungsverlaufs und des Intrigengeschehens entspricht.

Die sechste und vorerst letzte Bildfunktion und Bildwirkung spielt mit der scheinbaren Intimität des Privaten und Darstellungs konventionen heutiger Video-ästhetik. Das erste »Privat-Video« folgt auf jene Szene, in der Jago Othellos Verdacht und Eifersucht kräftig angeheizt hat (III,3). Es ist schwarz-weiß und zeigt die abgeschminkten Schauspieler quasi als Privatpersonen, seltsamer Weise aber im Handlungszusammenhang des Stücks: eine besorgte Nicht-Desdemona (»Ist dir nicht gut?«) verbindet einen schmerzgebeutelten Nicht-Othello mit dem ominösen Taschentuch die Stirn. Wenig später eine zweite halbprivate Einblendung, die die *Theater-heute*-Kritikerin Barbara Burckhardt wie folgt beschreibt und auswertet:

»Und alles dreht sich, dreht sich im Kreise zu Popmusik und Videos, die auch einmal einen noch ungeschwärtzen Othello auf der Probe am Tisch mit einer ungestylten Desdemona zeigen, Momente von Authentizität und Verletzlichkeit, die nur noch mit der Handkamera zu haben sind. Denn im wirklichen (Bühnen-)Leben ist alles Show« (Burckhardt 2004).

Ob die medialen Unterschiede der Videodarstellung, die Pucher kennt und nutzt, den Gegensatz von authentisch und Show behaupten wollen, scheint mir eher fraglich. Zu sehr sind die Privat-Videos einer BIG-BROTHER-Ästhetik nahe, wird der Text gerade im Eifersuchtsprobenvideo häufig banalisiert (»Geh weg, geh weg, weg!«). Was den Regisseur offenbar reizt, ist feste Zuordnungen der Darstellung aufzulösen. Die Figur wird im Video privat, wird zur Person des Schauspielers und spielt doch das Theater Shakespeares weiter, wenn auch mit heutigen Alltags-Sprechkürzeln. Statt dem szenischen oder gefilmten Ergebnis dargestellter Eifersucht also ein Probenvideo über Eifersucht mit Beobachtern im Hintergrund und

einer Bierflasche auf dem Tisch. Intimität wird hier eher behauptet, Authentizität ist dank wackelnder Handkamera ein Darstellungstrick. Die Show, ob privat oder öffentlich, ist überall, echte Gefühle sind eine Schimäre, die auch das privateste Video nicht einfangen oder herstellen kann.

Hier sind wir im Zentrum nicht nur des Pucherschen Bildkonzepts, sondern auch seiner OTHELLO-Interpretation. Sie gipfelt in einer spektakulären Shownummer des Titelhelden, der mit höchstem Körpereinsatz und Körperisiko eben dies erzählt: Gefühl ist Pose. Bis zur völligen körperlichen Verausgabung rappt und stürzt der Othello Alexander Scheers die Bühnenklippen Zyperns hinunter, die von den eigenen weit aufgerissenen Augenpaaren videoüberblendet sind. Angetrieben wird er von einem Eminem-Song. Das ergibt ein völlig neues Eifersuchtsdrama. Der Pop-Song dient dem Showstar Othello zur Vergrößerung seines Seelenzustandes, der Pop-Song entzieht ihm aber auch das Dramatische, gibt der rasenden Emotion Form und Konvention. »Othellos Eifersucht bleibt Pose« schreibt Peter Michalzik. In der Tat, hier regiert der Narzissmus des Schmerzes. Als Publikumsbeifall die Show-Nummer unterbricht, brüllt der Schauspieler »Nein – ich bin ja noch nicht fertig!« und fällt lustvoll erneut über die Klippen und in seine eigenen Abgründe. Puchers Othello stürzt hier im wörtlichen und übertragenen Sinne ab – in die »Leere am Grund der Liebe« (Michalzik 2004). Das ist so heutig wie die ganze Realitätskonstitution dieser Video-Theater-Bühne.

Sie mag uns zum Schluss zu einigen grundsätzlicheren Feststellungen und Überlegungen führen. Bilder sind in Puchers Inszenierung vor allem Menschen- und Körperbilder, die durch genau kalkulierten Wechsel des Bildmediums Video/Film und dem herkömmlichen Theater nicht nur mehrfach codiert und damit zu Fragen an den Zuschauer werden, sonder auch immer in Bewegung bleiben. Bild heißt hier nie »reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern« (Barthes: 95). Auch »erlischt« im Bild nicht der »szenische Vorgang«, wie Kotte dies generalisierend behauptet. Im Gegenteil: der szenische Vorgang wird in der Interaktion zwischen lebendigem Theater und reproduzierendem Bildmedium zusätzlich dynamisiert und intensiviert. Auch wenn grundsätzlich gelten mag, dass in der (medialen) »Bildwerdung« »die Leibhaftigkeit« verschwindet und mit dem Bild etwas hergestellt wird, was grenzenlos speicherbar ist (Kotte: 256), zeigt die von Pucher genutzte intermediale Konstellation von Theater und Video, wie stark gerade dadurch Körperlichkeit und Präsenz des Darstellers hervortreten, d.h. wahrnehmbar und bewusst werden. Und dies geschieht keineswegs einseitig zugunsten einer absoluten Echtheit und Wahrheit des Körpers und seiner Liveness, die von essentialistischen Theaterverteidigern gern zum Garanten der Wirklichkeit und der Besonderheit von Theater erklärt werden. Erst im medialen Wechselverhältnis, in der, wie wir gesehen haben, klaren und unscharfen Trennung des traditionellen und des bildelektronischen Mediums, werden Mensch, Figur und Körper einander ähnlich und einander unähnlich-fremd, werden sie vielgestaltig und unüberschaubar. In Puchers Video-Theater wird jene Spanne vermessen, die sich auftut, wo Mimesis und Darstellung im Zeichen der Tradition und moderner Technologie zugleich stehen (vgl. Lecker: 292). Thematisiert werden mediale Differenzen und mit ihnen grundlegende Fragen des Wahrnehmens und Sehens. Das verbindet sich in Shakespeares OTHELLO mit dem Grundproblem der Titelfigur, der Sein und Schein, Wahrheit und Lüge nicht unterscheiden kann, der sich im Wahn verliert und erst mit der Ermordung Desdemonas eine unwiderrufliche Realität schafft. Zentral gesetzt ist in dieser OTHELLO-Inszenierung nicht nur der venezianische Mohr als heutiger schwarzer Show-Star. Im Zentrum steht hier auch die Gegenwartserfahrung des heutigen

medialisierten Zuschauers. Denn das Bedrohende und Unkontrollierbare, also Aggression, Sexualität, Tod, werden mit Hilfe Shakespeares und der elektronischen Bildlichkeit einem unabschließbaren Fixierungsversuch und misslingenden Kontrollprozess unterzogen. Bei Puchers zentraler Vergegenständlichung und medialer Verbildlichung des Bedrohlichen gibt es keinen Stillstand. So wie sich die Körper der Darsteller nicht in feste Bilder fügen oder in ihnen aufgehen, ist es mit der Erfahrung der Bildproduzenten und jener der Zuschauer. Sie transferieren die von Shakespeare angestoßene Erfahrung in heutige elektronische Bilder und Zeichen. Diese Bilder und Zeichen produzieren eine Erfahrung, die die gegenwärtige mediale anthropologische Verfasstheit mit einem alten Dramentext aus dem 16. Jahrhundert in Beziehung setzt und abgleicht, aber nicht zur Deckung bringen will oder kann. So ist auch zu erklären, dass sich der scheinbare Primat des Visuellen dieser Inszenierung oft wieder verflüchtigt in Stimmungen und Dynamiken, die spürbar sind und wirksam werden, die in ihrer Intensität und Energie dabei aber Anleihen machen (müssen) bei einer Popkultur, die die großen Menschheitsfragen, Liebe, Eifersucht, Wahnsinn und Mord, noch auf dem Programm und im Sound haben.

Wo aber bleibt das Wort? Es ist, wie gezeigt, in dieser Inszenierung keineswegs verloren, wenn damit der Geist Shakespeares gemeint ist. Sucht man es als wörtliches, werkgetreues Zitat, trägt es – reduziert zwar, aber nicht sinnentstellt – die szenisch-mediale Handlung. Die Inszenierung behandelt Sprechen und Dialog nicht nebenbei, stellt sie allerdings auch nicht in den Vordergrund. Mit einer Ausnahme: Jago ist in Puchers Inszenierung auch medial Othellos Antagonist. Ist dieser vor allem Bild-Körper-Medium, nicht nur in seinen hervorgehobenen Show-Einlagen, bleibt Jago immer der Mann der kalkulierten Sätze. Er beherrscht den von Shakespeare vorgegebenen Text und die in ihm eingesponnene Intrige mit dem sanften Lächeln des modernen Zynikers. Zwar sucht auch er, wie alle anderen Figuren, mit seinen Worten beständig den direkten Kontakt zum Publikum, ist *telling* hier auch immer *showing*, im Sinne des zitierenden Zeigens eines Sprachgestus oder einer gesellschaftlich geformten Sprechhaltung. Dass Jago während der ganzen Aufführung nie bildfähig wird, medial also der Schrift zugeordnet und verhaftet bleibt, fällt auf. Dass sein ungutes verbales Tun im Stück- und Aufführungsverlauf mörderischen Erfolg hat, müssen wir aber wohl kaum als medienkritischen Kommentar zur Inszenierung lesen.

Literatur

- Barthes, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Burckhardt, Barbara (2004): »Aus weiter Ferne, ganz nah«. In: *Theater heute* 11/2004, S. 7.
- Burkhardt, Werner (2004): »Vertrautes Chaos«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 18.09.2004.
- Haas, Alexander (2004): »Wir sitzen alle in der Plusfiliale«. In: *taz*, 07.05.2004.
- Henrichs, Benjamin (2005): »Theater? Theater! Shakespeare gegen Westerwelle«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14.05.2005.
- Kolbe, Corina »Sex und Videos: ›Othello‹ eröffnet Berliner Theatertreffen«. In: *netzzeitung.de*, <http://www.netzeitung.de/kultur/337455.html> (07.05.2005).
- Kotte, Andreas (2005): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln: Böhlau.
- Leeker, Martina (1995): *Mime, Mimesis und Technologie*. München: Fink.
- Menden, Alexander (2005): »Das ist die Berliner Kluft«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.05.2005.
- Michalzik, Peter (2004): »Bruder Othello«. In: *Frankfurter Rundschau*, 15.09.2004.
- Müller, Tobi (2004): »Schuhwichse als cooles Kriegswerkzeug«. In: *Tagesanzeiger*, 23.09.2004.
- Wille, Franz (2000): »Am Kapitalismus leiden heißt lustiges Leiden«. In: *Theater heute* 10/2000, S. 12.

