

THEATER  
RESIDENZ

# AGNES BERNAUER



CUVILLIÉS  
THEATER

# AGNES BERNAUER

VON FRANZ XAVER KROETZ

Das vollständige Programmheft in Druckversion  
können Sie für 2 Euro an der Theaterkasse und  
in den Foyers erwerben.

Agnes Bernauer **Anna Bardavidze**  
Vater Bernauer **Max Mayer**  
Albrecht Werdenfels **Max Rothbart**  
Herma Werdenfels/Anna/Arbeiterin  
**Carolin Conrad**  
Ernst Werdenfels **Christoph Franken**  
Maria/Elisabeth/Großmutter/Josef  
**Mareike Beykirch**  
Arbeiterin/Bub **Sibylle Canonica**  
Schausteller/Bierholer/Arbeiter/Sepp  
**Lukas Rüppel**  
Tochter/Britta **Massiamy Diaby**  
Franz/Heinz/Beamter/Arbeiterkind  
**Niklas Mitteregger**

Tuba **Leo Gmelch**  
Tenorsaxofon **Jan Kiesewetter**  
Harmonium **Josef Reßle**  
Violine und Akkordeon **Alexander Vičar**

Inszenierung **Nora Schlocker**  
Bühne **Marie Roth**  
Kostüme **Jana Findeklee, Joki Tewes**  
Komposition **Monika Roscher**  
Licht **Georgij Belaga**  
Dramaturgie **Constanze Kargl**

Aufführungsrechte **Kroetz-Dramatik, Altenmarkt**

Premiere am **18. November 2021**  
im **Cuvilliéstheater**

Regieassistentz **Lea Meyer** Bühnenbildassistentz **Katharina Wegmann** Kostümassistentz **Katharina Kraatz** Regiepraktikum **Clara Brezinka** Bühnenbildpraktikum **Sarah Schmid** Kostümpraktikum **Theresa Backes** Inspizienz **Christine Neuberger** Soufflage **Simone Rehberg**

Für die Produktion

Bühnenmeister **Armin Schäl** Beleuchtungsmeister **Markus Schadel** Stellwerk **Max Lapper** Ton **Simon Maischberger, Alexander Zahel** Requisite **Sulamith Link** Maske **Lisa Caroline Annmo, Gudrun Donner, Sabine Finnigan, Susanne Gross, Sarah Stangler** Garderobe **Sabine Berger, Cornelia Eisgruber, Jörg Upmann**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Technischer Direktor **Andreas Grundhoff** Kostümdirektorin **Enke Burghardt** Technische Leitung **Frank Crusius** Werkstätten **Michael Brousek** Ausstattung **Bärbel Kober** Beleuchtung **Gerrit Jurda** Ton **Michael Gottfried** Video **Jonas Alsleben** Requisite **Barbara Hecht, Anna Wiesler** Rüstmeister **Peter Jannach, Robert Stoiber** Mitarbeit Kostümdirektion **Anna Gillis** Damenschneiderei **Gabriele Behne, Petra Noack** Herrenschneiderei **Carsten Zeitler, Mira Hartner** Maske **Andreas Mouth** Garderobe **Cornelia Faltenbacher** Schreinerei **Stefan Baumgartner** Malersaal **Katja Markel** Tapezierwerkstatt **Peter Sowada** Hydraulik **Thomas Nimmerfall** Galerie **Claus Baier** Transport **Harald Pfähler** Bühnenreinigung **Adriana Elia**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

SCHAUSTELLER

# Die Gutheit lohnt sich nicht, das hätt ich Ihnen gleich sagen können.

Franz Xaver Kroetz, «Agnes Bernauer»



# EMPATHIE ALS POLITISCHE KATEGORIE

EIN GESPRÄCH MIT FRANZ XAVER KROETZ

Die Uraufführung von «Agnes Bernauer» fand 1977 in Leipzig statt. Hatten Sie bereits beim Schreiben den Plan, dieses Stück in der DDR und nicht in der BRD uraufführen zu lassen oder handelte es sich gar um ein Auftragswerk des Schauspielhaus Leipzig?

Ursprünglich sollte die Uraufführung bei Hans Dieter Schwarze stattfinden, der das Schauspiel der Städtischen Bühnen in Nürnberg leitete. Wir überwarfen uns aber aus mir heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen und ich verweigerte ihm dann als Reaktion die Uraufführung. Da sich kein anderes Theater in Westdeutschland für «Agnes Bernauer» interessierte, entschied ich mich für das Schauspielhaus Leipzig. Ich war damals in der bayerischen DKP und die Partei machte sich für eine Inszenierung in der DDR stark.

War es ein Politikum, dass Sie Ihr Stück als Mitglied der DKP in der DDR uraufführen ließen?

Um es so zu sagen: Es hat mir natürlich nicht genützt. Ich war von 1971 bis 1980 Mitglied der kommunistischen Partei und habe diese Zeit auch sehr genossen. Die Mitglieder waren durchaus literaturaffin. Einige Intellektuelle – Arbeiter gab es keine, soweit ich mich erinnere – wollten einen Steppenbrand entfachen, die DKP entzünden und die ganze stalinistische Tradition hinausfegen. Die kommunistische Partei Italiens war uns ein bisschen zu flau, die kommunistische Partei Portugals hingegen gefiel uns. Wir wollten eine neue, linke, frische, lebendige, aggressive Partei, die mit der DDR nicht zu viel beziehungsweise gar nichts zu tun hatte.

Und wie erlebten Sie persönlich die DDR?

Ich bin jedes Mal am Boden zerstört aus der DDR zurückgekommen – ich war ja zehn- oder fünfzehnmal dort. In der Sowjetunion hingegen fühlte ich mich immer unheimlich wohl. Ich hatte den Eindruck, dass die Russen und die Bayern eine Gemeinschaft wären. Bereits mein Vater war – trotz seiner Mitgliedschaft in der NSDAP – davon überzeugt, dass der größte Fehler, den Deutschland begehen könne, wäre, sich die Sowjetunion bzw. Russland zum Gegner zu machen.

Sie haben also in der DDR kein Gesellschaftssystem erkennen können, das Ihre Sehnsüchte befriedigt oder Ihre politischen Visionen realisiert hätte?

Nein. Ich erkannte sofort, dass die DDR ein kleinbürgerlicher, spießiger, verlogener Staat war. Aber die Sachlage war natürlich differenzierter. Mit einigen hohen Politfunktionären war ich befreundet, so auch mit Albert Norden, Jude, Emigrant, Kommunist und Mitglied des Politbüros des ZK der SED, eine wunderbare Persönlichkeit und ein fantastischer Mensch. Doch der Staat selbst hat nicht funktioniert, das Modell war missglückt.

War das für Sie schon 1977 zu erkennen?

Ja, das war von Anfang offensichtlich. Ich bin der DKP München in der Reisingerstraße aus lauter Wut und Protest beigetreten, ohne politisch besonders gebildet gewesen zu sein. Die Bundesrepublik Deutschland war ja ein faschistoides Osterei mit Politikern wie Franz Josef Strauß, die wir gehasst haben, das hat man ja heute alles vergessen. Meine Mutter drohte mir zwar, mich zu enterben, sollte ich Kommunist werden, aber das war für mich selbstverständlich nur ein zusätzlicher Anreiz, der DKP beizutreten. Meine Mutter kam ja aus derselben braunen Sauce wie mein Vater und versuchte mir immer wieder zu erklären, dass Hitler in den ersten Jahren auch viel Gutes gebracht habe – was sich in «Agnes Bernauer» wiederfindet.

Das Interessante an «Agnes Bernauer» ist, dass die NS-Zeit darin sehr präsent ist, obwohl nur in wenigen Sätzen explizit auf das NS-Regime verwiesen wird.

Ja, klar. Das ist richtig. «Agnes Bernauer» ist voller (auto-)biografischer Details. Herma Werdenfels' Versuch, Verständnis für die Nazivergangenheit zu erwirken, ist die dramatische Zuspitzung diesbezüglicher Legitimationsbestrebungen meiner Mutter. Wenn Ernst Werdenfels davon erzählt, dass er aus dem Gymnasium drei Stunden nach Hause lief, um seine Eltern zu besuchen und sofort wieder zurückgeschickt wurde, da er nur ein Fresser mehr wäre, so ist das eigentlich eine Kindheitserinnerung meines Vaters. Und ich habe auch eines meiner Erlebnisse darin verarbeitet. Ich hatte einen Hund, den ich zur Behandlung in die veterinärmedizinische Klinik in München brachte. Zwei Tage später wurde ich telefonisch über seinen Tod in Kenntnis gesetzt. Ich konnte das damals nicht glauben und war felsenfest davon überzeugt, dass er Opfer von Tierversuchen geworden wäre. Mit Hilfe einer Notlüge bat ich um den Körper des Hundes – ich behauptete, ihn dringend für einen meiner Filme zu benötigen. Nach langem Hin und Her gab ich mich geschlagen. Diese sehr persönliche Geschichte habe ich in «Agnes Bernauer» dann Albrecht aufgeladen. Meine Tante wiederum stellte zur Aufbesserung ihrer Rente Zwetschgenmandln und Nikoläuse her, die ich selbst, damals Fahrer bei der DLGO Gesellschaft für elektronische Datentechnik und Organisation, an verschiedene Konditoreien verkaufte.

Können Sie sich erklären, warum die Theater «Agnes Bernauer» nicht aufführen wollten?

Vielleicht ist es ein schlechtes Stück, jedenfalls war es ein reiner Flop. Eigentlich wollte ich nicht, dass die Uraufführung in der DDR stattfindet, denn mir war von Anfang an klar, dass das Schauspielhaus Leipzig «Agnes Bernauer»

benutzen würde, um Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen der BRD zu üben und das Stück als Propaganda gegen den kapitalistischen Westen zu missbrauchen.

Soweit mir bekannt ist, fand sich «Agnes Bernauer» nach der Uraufführung auf keinen weiteren Theaterspielplänen.

Nachdem das Stück in der DDR uraufgeführt wurde, war es im deutschsprachigen Westen quasi tot. Es gab nur eine weitere Inszenierung – 1977 in Wuppertal.

«Agnes Bernauer» ist stark von religiösen Motiven durchwoben. Gibt es etwas Katholisches an Ihnen? Und wenn ja: Wie ging der Katholizismus mit dem Kommunismus zusammen? Oder sind Sie einfach nur katholisch sozialisiert?

Wir waren nicht katholisch. Also wir waren katholisch. Mein Vater hasste die Kirche. Meine Mutter ging am Sonntag sehr oft zur Messe – mit mir oder auch mit ihren Freundinnen. Man ging einfach in die Kirche, weil es sonst nicht viel gab, das hatte mit Religion nichts zu tun. Aber ich bin natürlich katholisch erzogen worden, bin in die Kirche gegangen, hatte sowohl meine Erstkommunion als auch meine Firmung. Es muss damals wichtig für mich gewesen sein, und ich erinnere mich daran, wie ich mit fünfzehn Jahren zu unserem Religionslehrer sagte: «Ich glaube nicht mehr an Gott». Während ich das aussprach, wurde mir übel. Mein Religionslehrer erwiderte: «Das kommt und geht». Aber es kam nicht wieder. Die Religion hat sich über die Jahre immer mehr aus meinem Leben verflüchtigt. Heute kann ich damit gar nichts mehr anfangen. Auch in «Agnes Bernauer» finden sich religiöse Spuren. Aber das hat sich nicht gehalten. Das hat nicht funktioniert. Das Jesulein hat sich verabschiedet. Und zwar definitiv verabschiedet. Herbert Achternbusch hat das so schön formuliert: «Der g' hört aus dem Weltall nausglacht».

**«Agnes Bernauer» ist voller (auto-)biografischer Details.**

Dieser religiöse Succus, der sich aus Ihrer bayerischen Sozialisation erklären lässt, muss in der DDR doch exotisch gewirkt haben.

«Agnes Bernauer» hat mit der DDR tatsächlich gar nichts zu tun. Es hat mit meinem Vater zu tun, hat mit meiner Mutter zu tun und den Erfahrungen im Nationalsozialismus. Ich habe versucht, mit Agnes eine Figur zu erschaffen, die aus Mitleid agiert. Wir haben alle mit politischen Mitteln gearbeitet. Und ich wollte Mitleid, also Empathie, als politische Kategorie verstehen.

Ich würde zustimmen, dass es sich bei Agnes' Emanzipation um einen empathischen und keinen analytischen Vorgang handelt, und dass das der markanteste Unterschied zu Bertolt Brecht ist, auf den im Bezug auf ihre Stücke immer wieder verwiesen wurde.

Ich bin im Unterschied zu Brecht ein sentimentaler Süddeutscher, denn auch wenn Brecht in Augsburg geboren sein mag, war er «Preuße». Ich bin bei Ludwig Anzengruber zu Hause, bei Ödön von Horváth und Marieluise Fleißer. Brecht ist mir viel zu trocken, viel zu streng, viel zu didaktisch.

Ich würde auch «Agnes Bernauer» bis zu einem gewissen Grad als didaktisches Stück bezeichnen.

**Macht ihr denn wirklich das Stück?**

Ob wir das Stück machen oder ob wir das Stück mögen?

**Macht ihr das Stück oder was macht ihr?**

Wir machen das Stück und wir mögen das Stück.

Wie macht ihr das denn? Beeinflusst war ich damals übrigens von Vittorio de Sica, von Luchino Visconti, von Roberto Rossellinis Film «Rom, offene Stadt», vom italienischen Neorealismus, der mich wahnsinnig faszinierte. «Agnes Bernauer» hätte auch das Drehbuch für einen neorealistischen Film sein können.

## Und ich wollte Mitleid, also Empathie, als politische Kategorie verstehen.

Und woran lag es, dass Sie mit «Agnes Bernauer» und «Maria Magdalena» gleich zwei Dramen von Friedrich Hebbel bearbeiteten?

«Maria Magdalena» war ein Stückauftrag des Theater Heidelberg. Peter Stoltzenberg, Intendant des Hauses, wollte eigentlich zwei Uraufführungen von mir haben – wir einigten uns auf ein Original und eine Bearbeitung. Das Theater schlug mir dann vor, Hebbels «Maria Magdalena» zu bearbeiten. Daraus erwuchs mein großes Interesse an Hebbel, vor allem für seine Tagebücher. Hebbel wurde zu einem meiner allerliebsten Autoren. Unabhängig davon war es aber auch die historische Figur der Agnes Bernauer, die mich faszinierte und der eben schon Hebbel ein literarisches Denkmal gesetzt hatte.

Der markanteste Unterschied zwischen Hebbels «Agnes Bernauer» und Ihrer sehr losen Motivübernahme ist, dass Sie Ihrer Agnes den Tod verweigern und sie in eine – wenn auch ungewisse, so doch wahrscheinlich positivere – Zukunft aufbrechen lassen.

Das war eindeutig meiner Unterordnung geschuldet unter den kommunistischen Realismus – hätte ich beinahe gesagt. Wir wollten die Gesellschaft vorwärtsbringen, es sollte immer weitergehen und immer besser gehen. Es erschien mir kontraproduktiv, meine Kraft als Schriftsteller in ein Stück zu investieren, an dessen Ende der Tod steht. Ich wollte, dass die Menschen etwas lernen. Ich wollte die kommunistische Utopie in der Kunst – und das war eben doch ein didaktischer Ansatz – verwirklichen.

Agnes und Albrecht entscheiden sich ja auch gegen das familiäre Kapital, um sich nicht korrumpieren zu lassen.

Ja, das ist eindeutig so. Aus heutiger Perspektive würde ich allerdings davon ausgehen, dass Albrecht ein mentales Wrack ist und bleiben wird. Und Agnes sich ganz im Sinne eines kapitalistischen Systems entwickeln, die ältere Generation aus dem Betrieb hinausdrängen und den Konzern übernehmen wird.

Ich finde sehr interessant, dass Sie in «Agnes Bernauer» mit zahlreichen Märchenmotiven operieren, die Ihnen wohl auch dazu dienen, das «naive» Stückende so problemlos behaupten zu können. Diesbezüglich scheint mir ihre Protagonistin ja nicht gerade an der Realität geschult zu sein, denn sie entscheidet sich, das Muttersöhnchen Albrecht unter ihre Fittiche zu nehmen und alle finanziellen Möglichkeiten auszuschlagen, um dann auf die Hilfe der Arbeiter\*innen angewiesen zu sein.

Dass hatte – wie bereits erwähnt – mit meiner starken Beeinflussung durch den italienischen Neorealismus zu tun – mit «Fahrraddiebe» von de Sicca, bei dem man immer an den schönen Mann denkt, der Schauspieler war, der aber auch ein paar wunderbare neorealistiche Filme inszenierte.

Und wenn Sie Ihr Stück heute lesen, wie blicken Sie dann auf das Werk?

Ich könnte weinen, mit welchem Mut, mit welcher Kraft, mit welcher Rücksichtslosigkeit, mit welcher Furchtlosigkeit der junge «geniale» Dramatiker die schwierigsten und auch absurdesten Situationen einfach niederschrieb. Das ist die Gnade der Jugend. Fantastisch. Beim Wiederlesen fand ich das Stück gar nicht so missglückt, wie ich es als junger Dramatiker empfunden hatte, es eigentlich bei jedem Stück aufs Neue empfunden hatte. Dennoch hätte man an der einen oder anderen Stelle noch kürzen oder die dramatische Situation zuspitzen können.

**Ich könnte weinen, mit welchem Mut, mit welcher Kraft, mit welcher Rücksichtslosigkeit, mit welcher Furchtlosigkeit der junge «geniale» Dramatiker die schwierigsten und auch absurdesten Situationen einfach niederschrieb.**

Die Figur der Agnes ist durchaus ambivalent: In der Annahme, anderen etwas Gutes zu tun, ist sie unglaublich übergriffig und aggressiv.

Ja. Agnes will Gutes tun. Das sind eigentlich alles Kroetz-Motive, ganz frühe. Vielleicht entdeckt das Residenztheater das Stück ja wieder.

Und woran liegt es, dass Sie in so vielen ihrer Stücke Frauenfiguren ins Zentrum gestellt haben?

Weil sie um so vieles interessanter sind. Mich interessieren Männer nicht, sie langweilen mich. Das wurde mir vor allem von Hans Brenner und Ruth Drexel immer wieder vorgeworfen, die viele meiner Stücke aufgeführt haben. Auch die Doppelt- und Dreifachbelastung von Frauen ist für einen Dramatiker viel ergiebiger.



Warum haben Sie aufgehört, Dramen zu schreiben? War das eine bewusste Entscheidung oder hat sich das eher ergeben?

Ich arbeite jetzt seit Jahren an meinen Memoiren. Eigentlich handelt es sich dabei weniger um Memoiren als um Autofiktion, denn ich habe noch immer einen literarischen Anspruch. Dabei die Grenze zwischen reiner Erfindung und Wahrheit zu ziehen, ist wahnsinnig schwierig. Mein letztes dramatisches Werk «Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind» wurde vor mittlerweile zwanzig Jahren am Residenztheater uraufgeführt und auch meine anderen Stücke wurden seit der Jahrtausendwende kaum mehr gespielt.

## «Das Alter ist ein Massaker.»

Meine letzten Dramen waren alles Flops, falls sie überhaupt ihren Weg auf die Bühne fanden. Deshalb beschloss ich, nicht mehr für das Theater zu schreiben, also eine Kundenschaft, die offensichtlich ihr Interesse an meinem Werk verloren hatte, denn ich schreibe weder für den Ruhm noch für die Kritiker, sondern wegen des Erfolgs. Ich schreibe auch seit fünf, sechs Jahren nicht mehr für das Fernsehen, weil ich das finanziell nicht mehr nötig habe, obwohl ich gerne Dialoge und Drehbücher geschrieben habe. Ich bin stolz darauf, dass es ein Handwerk gibt, das ich beherrsche. Auch wenn ich jetzt mit 75 Jahren an Kraft verliere, denn mit dem Alter werden die Dinge insgesamt weniger – und leider ist das in Bezug auf das Schreiben auch der Fall. Und ich habe jetzt auch immer einen hinter mir, der sagt, «Ach, Franz, was für ein Schmarrn», der früher nicht da war, nie da war, denn ich orientierte mich nach vorne. Und heute geht so vieles nach hinten. Leider. Es haben schon so viele Dinge aufgehört und es beginnt immer weniger. «Das Alter ist ein Massaker», wie Philipp Roth sagte.

## FRANZ XAVER KROETZ

Geboren 1946 in München. Nach dem Schulabbruch besucht er zwei Jahre eine private Schauspielschule in München, später dann für ein Jahr das Max-Reinhardt-Seminar in Wien, beides beendet er vorzeitig. Nach der Schauspielprüfung der Bühnengenossenschaft erstes Engagement am Büchner-Theater München. Kontakt mit Rainer Werner Fassbinders «antitheater». Zeitgleich hält er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser. Er führt Regie am Tegernseer Bauerntheater und schreibt eine Vielzahl von Stücken, die er verbrennt. Zwischen 1968 und 1969 entstehen seine ersten heute noch erhaltenen Stücke, u. a. «Wildwechsel» (UA 1971, Städt. Bühnen Dortmund) und «Heimarbeit» (UA 1971, Münchner Kammerspiele). Aufgrund eines einjährigen Dramatikerstipendiums des Suhrkamp-Verlags kann Kroetz sich ganz dem Schreiben widmen und schafft den Durchbruch. 1971 entstehen die Werke «Stallerhof» (UA 1972, Deutsches Schauspielhaus Hamburg), «Geisterbahn» (UA 1975, Ateliertheater am Naschmarkt Wien), «Lieber Fritz» (UA 1975, Staatstheater Darmstadt) und «Wunschkonzert» (UA 1973, Staatstheater Stuttgart). Kroetz wird zum meistgespielten deutschsprachigen Gegenwartsdramatiker und inszeniert seine Stücke auch zum Teil selbst. Seine Uraufführungen lösen oftmals Skandale aus und es kommt zu Protestdemonstrationen. 1971 tritt er in die Deutsche Kommunistische Partei DKP ein. Im selben Jahr verfilmt Rainer Werner Fassbinder «Wildwechsel», weitere Fernsehverfilmungen seiner Stücke, auch in Eigenregie, folgen. Bis 1977 schreibt er mindestens zwanzig Stücke, so auch «Oberösterreich» (UA 1972, Städt. Bühnen Heidelberg), «Maria Magdalena» (UA 1973, Städt. Bühnen Heidelberg) und «Agnes Bernauer» (UA 1977, Schauspielhaus Leipzig). Sie werden zahlreich ausgezeichnet, «Das Nest» erhält 1976 den Mülheimer Dramatikerpreis. Immer wieder arbeitet er auch als Schauspieler im Theater, Film und Fernsehen. Einen großen Bekanntheitsgrad erhält er 1986 durch

seine Rolle als Klatschreporter Baby Schimmerlos in der Fernsehserie «Kir Royal». 1994 entstehen «Der Drang» (UA 1994, Münchner Kammerspiele) als eine Neubearbeitung des Stücks «Lieber Fritz» und «Ich bin das Volk» (UA 1994, Wuppertaler Bühnen). Seine letzten Arbeiten am Residenztheater München waren die Bearbeitung von Ludwig Anzengrubers «Der Gewissenswurm» (2007) und «Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind» (UA 2012). Mit «Der Drang» in der Inszenierung von Lydia Steier steht ab Februar 2022 ein weiteres Stück von Franz Xaver Kroetz auf dem Spielplan des Residenztheaters.

## NORA SCHLOCKER

Geboren 1983 in Rum (Österreich). Nach einem Regiestudium an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin war Nora Schlocker von 2008 bis 2011 als Hausregisseurin am Deutschen Nationaltheater Weimar engagiert und in gleicher Funktion von 2011 bis 2014 am Düsseldorfer Schauspielhaus sowie von 2015 bis 2020 am Theater Basel. Außerdem arbeitete sie am Maxim Gorki Theater Berlin, am Schauspielhaus Wien, am Staatstheater Stuttgart, am Residenztheater München, am Centraltheater Leipzig, am Staatsschauspiel Dresden und am Deutschen Theater Berlin. Schlocker inszenierte klassische Dramen und Stoffe, unter anderem von Bertolt Brecht, Georg Büchner, Gustave Flaubert, Maxim Gorki, Franz Grillparzer, Gerhart Hauptmann, Ödön von Horváth, Jean-Paul Sartre und William Shakespeare sowie Gegenwartsdramatik von Thomas Arzt, Lukas Bärfuss, Thomas Freyer, Maria Kilpi, Ewald Palmethofer, Klaas Tindemans und Tine Rahel Völcker. Seit der Spielzeit 2019/2020 ist sie Hausregisseurin am Residenztheater, wo sie 2019 «Die Verlorenen» von Ewald Palmethofer uraufführte und «Superspreader» von Albert Ostermaier (2020), «Finsternis» von Davide Enia (2021) und zuletzt die Uraufführung von Roland Schimmelpfennigs «Der Kreis um die Sonne» inszenierte.

SCHÖNE  
VORSTELLUNG