

Laudatio auf Nuran David Calis anlässlich der Verleihung des Ludwig-Mülheims-Theaterpreises am 27. November 2017 in Köln

Sehr geehrter Herr Prälat Sauerborn, sehr geehrte Damen und Herren, lieber Nuran,

beginnen möchte ich meine Laudatio mit einem persönlichen Blick zurück. Anfang der Nullerjahre kursierte ein Name in den deutschsprachigen Dramaturgenbüros, von einem jungen Regisseur war die Rede, der am Münchner Volkstheater, als erste Inszenierung gleich „Romeo und Julia“ auf die große Bühne gestemmt habe. Ziemlich wild sei das Ganze, so hieß es, hochenergetisch, mit vielen Verweisen auf die Club- und Hip-Hop-Szene, und das Tollste sei, dass der Regisseur in diesen Zusammenhängen auch selbst zu Hause wäre. Diesen Abend müsse man sich das unbedingt ansehen. Ich bin damals nicht nach München gefahren, am Frankfurter Schauspiel war zu viel zu tun, und eines Abends kam ich in die Kantine, da saß mein Chef mit einem jungen Mann am Tisch, und sagte: „Ich möchte dich mit jemandem bekannt machen.“ Und der junge Mann an dem Tisch stellte sich, sehr freundlich, als Nuran David Calis vor, eben der, von dem immer die Rede gewesen war, zuvorkommend, verbindlich, zugewandt, und mit einem, so schien es mir damals und scheint es mir bis heute, entschlossenen und gleichzeitig offenen Blick für die Welt. Unser Treffen dauerte nicht lange, und aus einer Zusammenarbeit ist damals auch nichts geworden, aber trotzdem habe ich mich lange an diese kurze Begegnung erinnert. Manchmal trifft man Menschen, von denen man ahnt, dass sie einen oder dass man sie eine Weile lang begleiten wird. Wirklich begonnen hat das dann erst später, am Thalia Theater in Hamburg, aber umso mehr freut es mich, dass Nuran David Calis heute hier in Köln den Ludwig-Mülheims-Theaterpreis, und das nicht nur deshalb, weil ich mich ihm, wie gesagt, seit Jahren sehr verbunden fühle. Es freut mich auch, weil am Schauspiel Köln seine meiner Meinung nach wichtigsten Arbeiten entstanden sind, „Die Lücke. Ein Stück Keupstraße“, „Glaubenskämpfer“ und „Istanbul“ – über „Die Lücke“ und „Glaubenskämpfer“ wird noch zu sprechen sein. Und es freut mich nicht zuletzt deshalb, weil mit Nuran David Calis ein Autor ausgezeichnet wird, den man, was das deutschsprachige Theater betrifft, als „Archäologen der Gegenwart“ bezeichnen kann. Diesen Ausdruck entleihe ich dem Science-Fiction-Autor William Gibson, dem

literarischen Erfinder des Cyberspace. In einem Interview sagte er über sich: „Ich bin nur ein Archäologe der Gegenwart, ich nehme die Dinge anders wahr.“ Darin, die Dinge anders wahrzunehmen, steckt meines Erachtens ein Schlüssel zum Verständnis von Nuran David Calis' Arbeit. Ein Beispiel: Lange bevor Begriffe wie „Postmigration“ oder „Diversität“ aufkamen, konnten Publikum und Theaterleute, wenn sie denn wollten, aus seinen Arbeiten etwas über die Veränderungen bundesrepublikanischer Normalität erfahren, deren Geheimnis als Normalität ja darin bestand, dass sie nicht in den Blick kam, also unmarkiert blieb. Calis' Texte aber machten sie sichtbar. Seine Figuren hießen nicht mehr Grete, Johann oder Michael, sondern, zum Beispiel, Serkan und Melchior, Menem und Moritz, Hakan, Sueyla und Karim. Sie waren an der türkischen Schwarzmeerküste mit der gleichen Selbstverständlichkeit unterwegs wie in Bielefeld-Baumheide oder Essen-Katernberg, und sie erzählten mit Nachdruck von gesellschaftlichen Verwerfungen, forderten Teilhabe ein: Alles Aspekte, von denen man innerhalb der Institution Theater natürlich wusste, dass es sie gab, die aber in der Institution und bei ihren Akteuren noch kaum präsent waren.

Weil der Ludwig-Mülheims-Theaterpreis, so wie ich ihn verstanden habe, ein Preis für religiöse Dramatik ist, werde ich im Folgenden versuchen, mich auf den Autor Nuran David Calis zu beschränken und den Regisseur weitgehend außen vor zu lassen. Denn schon das Werk des Autors ist zu vielfältig, als dass ich es in diesem Rahmen umfänglich verfolgen könnte; ich werde stattdessen einige Spuren verfolgen, die, soweit ich es verstehe, ins Zentrum seines Schreibens führen.

In seinen frühen Theatertexten (etwa in „Dog eat Dog“ aus dem Jahr 200, oder in „Café Europa“ von 2006) betritt eine Figur die Bühne, die es, wenn ich es richtig sehe, im Theater zuvor so nicht gegeben hat. Diese Figur ist der Türsteher: nicht der biblische Torwächter und auch nicht der Türhüter Kafkas, sondern der Türsteher vor dem Club, der Diskothek, der nach eigenem Gutdünken darüber entscheidet, wer hineindarf und wer nicht. Sein Ort ist ein Dazwischen, ein „Weder-Hier-Noch Dort“: „21 Stufen führen hinauf in den Club“, heißt es in „Café Europa“, „vor der ersten Stufe stehe ich, M-E-N-E-M, ich bin nicht drinnen und nicht draußen, mein Arsch zeigt nach innen, meine Stirn nach außen“. Und dann weiter: „Mein Name ist Menem. MENEM. Mein Name schreibt sich von hinten wie von vorne, MENEM. Ich bin 30 Jahre alt, ich trage alles in mir und bin

nichts von dem. Meine Eltern sind beide tot. Ich habe sie hier in dem Land, dessen Sprache sie nicht sprechen konnten, begraben, ich habe ihnen zwei Steine aufgesetzt und ihre Namen raufschreiben lassen, in der Sprache, die nicht ihre war. Geschwister hab ich keine. Seit meinem 18. Lebensjahr verdiene ich mein Geld selber, ich zahle keine Steuern, ich bin nicht krankenversichert, ich nütze der Gesellschaft nicht und umgekehrt nützt die Gesellschaft auch mir nicht. Ich wohne zur Untermiete, ich zahle jeden Monat in bar, ich verfüge nicht über ein Konto. Ich habe immer genug Bargeld bei mir, den Rest bunkere ich in einem Schließfach am Bahnhof.“ Der Türsteher, das Zitat macht es deutlich, ist einerseits unabhängig, andererseits heimatlos; er ist einerseits frei, andererseits einsam, und er ist das alles in einem ganz existenziellen Sinn – eine vollständig autonome, im Wortsinn a-soziale, in einem Zwischenraum, auf einer Grenze oder Schwelle verortete Figur.

Der Türsteher ist kein Opfer der Verhältnisse. In den Texten findet sich keine Klage, auch kein Mitleid, im Gegenteil: die Lakonie und die Klarheit, die die Charakterisierung dieser Figur begleiten, zeigen, dass Calis hier, um auf ein Wort aus der Tschechow-Lektüre von Matthias Greffrath zurückzugreifen, nicht urteilt: Er stellt anheim. Der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen hat in seinen „Verhaltenslehren der Kälte“ den Habitus eines Subjekts zwischen den Kriegen herausdestilliert und dieses Subjekt mit den Merkmalen beschrieben: „Das Verbot des Rituals der Klage, die Disziplinierung der Affekte, die List der Anpassung, die Panzerung des Ich“. All das scheint mir auch auf den Türsteher zuzutreffen. Doch dazu kommt, dass in dieser Figur, der Calis, das obige Zitat verdeutlicht es, immer eine Migrationsgeschichte mitgegeben hat, und die deshalb auch als politische Allegorie gelesen werden muss, dass in der Figur des Türstehers Umriss davon aufscheinen, was man inzwischen Empowerment oder Selbstermächtigung nennt. Denn aus den Zeilen spricht, aber vielleicht bilde ich mir das nur ein, neben Härte und Nüchternheit auch ein gewisser Stolz auf die Arbeit am Selbst, auf die, wie Lethen sagt, „Disziplinierung der Affekte“, die da stattgefunden haben muss.

In jüngeren Texten von Calis taucht das Motiv des Türstehers nicht mehr auf, sieht man mal ab von einer furiosen Rückkehr in seinem bislang einzigen Roman „Der Mond ist unsere Sonne“ aus dem Jahr 2011. Was aber nicht verschwindet, ist der Türsteher als Typus: und dieser ist der eigentliche Protagonist in Calis' Werk. Könnte Menem aus „Café

Europa“ Calis’ andere Texte durchstreifen, er würde auf Variationen seiner selbst treffen: etwa auf Serkan aus (dem früheren) „Dog eat dog“, auf Anukami aus „Einer von uns“ (2007), auf das Mädchen Sueyla aus „Brennpunkt X“ (2015) oder auf Hakan, den Protagonisten aus Calis’ vielleicht dunkelstem Stück „Kuffar. Die Gottesleugner“ (2016). So verschieden all diese Figuren auch sind, sie haben, neben der Tatsache, dass sie den Türsteher-Typus variieren, eines gemeinsam: Alle treten sie auf vor dem Hintergrund einer dysfunktionalen Familie. Starke, sich sorgende Mütter, um die sich der Protagonist bisweilen selbst sorgen muss – hier erfährt seine A-Sozialität einen ersten Riss –, und schwache, in vielerlei Hinsicht abwesende Väter: das ist bei Nuran David Calis ein ebenfalls häufig wiederkehrendes Motiv. Auch wenn sich die Stücke davor hüten, die psychische und soziale Disposition der Kinder, die immer Einzelkinder sind, umstandslos auf die Situation der Eltern zurück zu führen, leugnen sie nicht die Korrespondenzen zwischen dem Familienhintergrund und der Heimat- und Ortlosigkeit der Kinder. Aber nie handelt es sich um bloß individuelles Versagen der Väter bzw. Eltern, immer wird ein Bruch in deren Biographie mitgedacht, eine Unterbrechung, die ihre Ursache in einer Migrationserfahrung hat: der ersatzlose Wegfall der bisherigen Lebenswelt, oft aus politischen Gründen, und die nie endende, mit sozialem Abstieg verbundene Ankunft in einer anderen. Aber wieder: keine Klage, kein Heischen um Mitleid, sondern ein klarer, nüchterner, mitunter empathischer Blick auf die Figuren, der die komplexe Verschränkung von individuellen Freiheitsgraden und gesellschaftlichen Grenzziehungen zeigt.

Ihren eigentlichen Gegenpol, ihren zweiten Riss, aber erfährt die Einsamkeit und Heimatlosigkeit in den Freunden, den Buddies, der Gruppe. Ob in „Homestories“ (2006), dem schon erwähnten „Café Europa“, den „Schattenkindern“ (2010), aber auch bei Klassikerüberschreibungen etwa von Wedekinds „Frühlings Erwachen“ in Hannover (2007) oder „Romeo und Julia“, das Calis 2009 am Berliner Maxim Gorki Theater ein zweites Mal inszeniert hat: die Gruppe ist Familienersatz, Auffangbecken, Ritualort, ist auch Anlass für Konflikte. Aber so wie die Schwelle, der Ort des Türstehers, ein transitorischer Ort ist, so ist auch die Gruppe für ihn ein transitorischer Zusammenhang. Immer geht es irgendwann darum, aufzubrechen, wegzugehen, zu fliehen, in den Süden, wie es oft heißt: eine Chiffre für das andere, das sinnerfüllte Leben, ohne dass dieses

schon genauer umrissen würde. Häufig ist ein besonderes Mädchen oder eine junge Frau Teil der Gruppe, deren Existenz ebenfalls nicht in dieser Gruppe aufgeht und die wie eine Art Katalysator funktioniert, was diese Sehnsucht nach Aufbruch betrifft.

Nun lässt sich gegen das, was ich bisher gesagt habe, einwenden, das sei ja alles schön und gut, aber doch auch ein grundsätzlich bekannter Topos: Coming-of age-Geschichten junger Männer in der Auseinandersetzung mit ihrer jeweiligen Herkunft, auf der Suche nach dem ihnen gemäßen gesellschaftlichen Ort, Phasen individueller Orientierung, wie sie jeder und jede durchmacht. Und in gewisser Weise stimmt das auch. Aber es stimmt eben auch nicht. Denn was eine solche Lektüre übersieht, ist nicht nur, Stichwort Normalität und „die Dinge anders sehen“, der Perspektivwechsel, den Calis dadurch herstellt, dass er viele seiner Protagonisten – aber eben nicht alle – mit einer Migrationserfahrung ausgestattet hat. Eine solche Lektüre übersieht auch die sprachliche Kraft seiner Stücke und den Zorn seiner Figuren; sie übersieht seine große Zugewandtheit zu ihnen, ihre – im besten Sinne – Naivität und Kraft; und sie übersieht Calis' Fähigkeit, von Gegenden, Ereignissen und Traditionen zu erzählen, die in der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik sonst eher selten vorkommen wie etwa die irakische Stadt Tikrit, die schon erwähnte türkische Schwarzmeerküste, das Istanbul des Militärputschs 1980 oder die Atmosphäre in einer deutschen Moschee während des Freitagsgebets. In ihren stärksten Momenten entwickeln seine Texte eine fast schon performative Direktheit, und ich tendiere zu der Einschätzung, dass Calis sich hier viel vom Hip Hop abgucken hat, auch wenn dieser als Motiv schon länger keine große Rolle mehr in seinen Texten spielt.

Ich mache jetzt einen Sprung, in das Jahr 2014, in den Zug auf dem Weg zur Premiere von „Die Lücke. Ein Stück Keupstraße“ hier in Köln. Am Deutschen Theater Berlin waren gerade Gespräche über Stückentwicklung zur Terrorgruppe NSU ohne Ergebnis beendet worden. Nuran David Calis hatte ich damals länger nicht gesehen, er hatte mir von den Proben zu „Die Lücke“ im Vorfeld auch nichts erzählt, ich wusste nur, dass das Ganze auch eine Art NSU-Projekt werden sollte, und so fuhr ich also nach Köln und hoffte im Zug, noch unter dem Eindruck unserer gescheiterten Gespräche am DT, dass die Inszenierung nicht allzu schlimm sein würde. Und dann lief die Premiere, und ich muss

ganz einfach sagen: Sie hat mich umgehauen. Die Intelligenz dieses Abends, seine Ernsthaftigkeit, seine emotionale Wucht, seine Fähigkeit, von gesellschaftlichen und von religiösen Differenzen nicht nur zu sprechen, sondern sie erfahrbar zu machen, diese Differenzen weder zu bejahen noch zu verneinen, sondern in all ihrer Komplexität erst einmal hinzustellen, die Klugheit und Autonomie der Spielerinnen und Spieler, und, auf einer professionellen Ebene, die Tatsache, dass für mich hier das erste Mal wirklich aufging, wonach auch ich mit Calis einige Male gesucht hatte, dass nämlich Profis und Nicht-Profis tatsächlich auf Augenhöhe miteinander auf der Bühne standen, all das war (und ist) außerordentlich. Mehr als ein Jahre später, im Februar 2016, hat Nuran David Calis dann ebenfalls hier in Köln zusammen mit Spielerinnen und Spielern, die schon bei der „Lücke“ dabei waren, und einigen, die neu dazu kamen, an den „Gotteskämpfern“ gearbeitet: eine ebenfalls sehr bemerkenswerte Inszenierung, unterwegs am Rande des Nicht-Theatralen, und gleichzeitig mit viel Raum dafür, die Debatte über religiöse Unterschiede, Gefahren und Gemeinsamkeiten und den eigenen Glauben zu führen, wirklich auf der Bühne zu führen. Auch hier war wieder eine starke, deutlich erkennbare Autonomie, Selbstständigkeit der sehr heterogenen Spielerinnen und Spieler auf der Bühne zu sehen, eine große Ernsthaftigkeit in der Verhandlung der Fragen um Glaubens und der Religion, die einen nach Vorstellungsende nicht einfach so in die Premierenfeier entließ. Beide Inszenierungen, das nur am Rande, hat mein Intendant Ulrich Khuon auch zu den Autorentheatertagen ans Deutsche Theater eingeladen, wo man dann merkte, dass sie auch abseits der Zusammenhänge hier vor Ort, die ihre Entstehung mitbestimmen haben – und die Kraft, die das Theater in beiden Fällen in die Stadt hinein entwickelte und umgekehrt: die Kraft, die auch die Stadt in das Theater hinein entwickelte: diese Kraft kann, soweit ich das von außen sagen kann, kaum überschätzt werden –, funktionierten.

An dieser Stelle möchte ich nun den Rahmen der Betrachtung vergrößern, möchte gewissermaßen den Autorenbegriff erweitern. Wenn eben von der Bedeutung der Gruppe in den Stücken von Nuran David Calis die Rede war, muss ich jetzt davon sprechen, dass die Gruppe für ihn auch in der Realität (der Realität des Theaterzusammenhangs) eine zentrale Rolle spielt. Das ist einerseits nah am Gemeinplatz, denn die Fähigkeit, eine solche Gruppe in und für die Realität der Probe

herzustellen, zu lenken und aufmerksam zu sein für ihre Binnendynamiken, ist eine der Kernaufgaben jedes Regisseurs, jeder Regisseurin. Theater ist eine Kunst, aber Theater ist auch eine soziale Kunst. Was Calis angeht, gibt es tatsächlich eine Gruppe von Vertrauten, mit denen er zum Teil seit Jahrzehnten zusammenarbeitet, ein paar sind auch hier heute Abend, Vivan Bhatti, sein Musiker, ist da sicher an erster Stelle zu nennen, die Bühnenbilderinnen Irina Schicketanz und Anne Ehrlich, die Kostümbildnerin Amelie von Bülow, der Dramaturg Thomas Laue, natürlich auch einige Schauspielerinnen und Schauspieler. Nicht alle sind bei allen Arbeiten dabei, das ist klar, aber trotzdem hat sich da über die Jahre eine Truppe herausgebildet, die sich kennt und weiß, was sie voneinander und miteinander will. Das ist das eine.

Zum anderen aber verfügt Nuran David Calis über diese rätselhafte und beneidenswerte Fähigkeit, bei denjenigen Theaterarbeiten, bei denen er entweder nur mit Laien oder mit Laien und Profis arbeitet, aus den Mitwirkenden, die oft völlig unterschiedliche Horizonte haben, aus unterschiedlichen Milieus kommen und verschiedene Sprachen bzw. Soziolekte sprechen, eine funktionierende, sich vertrauende Gruppe zu bilden. Ich erwähnte das hier, weil einige seiner Theatertexte ja aus monatelangen Recherchen, wochenlangen Gesprächen, Streits und Diskussionen mit und unter den Mitwirkenden der Arbeit entstanden sind; dazu zählen eben auch „Die Lücke“ und „Glaubenskämpfer“. Nun hat Calis auch schon früher Inszenierungen gemacht, deren Texte auf solchen Auseinandersetzungen beruhten, „Homestories“ in Essen zum Beispiel oder auch „Einer von uns“ am Thalia Theater. Damit sich in die Interviews und Debatten, die ihnen vorangehen, in Theatertext verwandeln können, ist der Autor Nuran David Calis gleich zweifach unabdingbar: zum einen als derjenige, der vertrauensbildende und gesprächsfördernde Atmosphären schafft und die Gespräche dann auch realiter führt, zum anderen zur Zuspitzung und Reformulierung, zur Auslassung und Hinzufügung, zur Konzentration und dazu, dem Ganzen eine Dramaturgie aufzupropfen. Was nun aber, aus meiner Außen-Perspektive, „Die Lücke“ und „Glaubenskämpfer“ so eindrucksvoll machte, lag auch daran, dass man hier beim Zusehen den Eindruck bekam, als sei die Inszenierung schlichtweg eine Verlängerung der Debatten, Diskussionen und Streitigkeiten gewesen, die es in der Gruppe vorher bei den Proben gegeben hatte. In gewisser Weise schien der Autor, den es hier natürlich auch gegeben hat und geben

musste, unsichtbar geworden zu sein. Verstehen Sie mich nicht falsch: Das halte ich nicht für einen Mangel, ganz im Gegenteil. Die Art und Weise, wie die Gruppe miteinander umging und wie sie ihre Themen verhandelte, diese Art und Weise schien direkt und bruchlos von der Probe in die Vorstellungsrealität überführt worden zu sein (und, in Klammern gesagt, offenbar manchmal auch wieder zurück; ich erinnere mich an die Premiere der „Glaubenskämpfer“, bei der ich zur anschließenden Beglückwünschung hinter die Bühne mitgenommen wurde und verblüfft merkte, dass die Debatten zwischen den Mitwirkenden zum Teil einfach weiter liefen. Sie drehten sich nicht, wie sonst, um verpasste Einsätze oder übersprungenen Text, sondern es ging tatsächlich um inhaltliche Fragen). Diese Inszenierungs-/Spielweisen hebeln nicht nur die Frage nach dem Verhältnis von Repräsentation und Authentizität aus, sondern ich möchte dafür plädieren, die – natürlich ebenfalls transitorische – Existenz einer solchen Gruppe als kleine soziale Utopie zu betrachten: als Verkörperung eines fortlaufenden, wirklichen Dialogs – oder als die Möglichkeit eines solchen Dialogs – über grundlegende gesellschaftliche, politische, religiöse Differenzen hinweg; möglich vielleicht auch gerade aufgrund dieser Differenzen, also ohne einen Konsens stillschweigend bereits vorauszusetzen. Es ist ein Dialog, der die Unterschiede zwischen den Gesprächsteilnehmer nicht negiert, und trotzdem an dem Gespräch festhält: der wirklich etwas wissen will von dem Anderen. „Viel hat von Morgen an / Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander / erfahren der Mensch“, heißt es in Hölderlins „Friedensfeier“. Dieses Gespräch, diesen Dialog so zu unterhalten, dass man nicht nur als Zuschauer Teil daran hat, sondern dass man qua Inszenierungsweise und textueller Verfasstheit eingeladen ist, daran teilzunehmen – und man muss nochmal daran erinnern, dass es bei diesen Arbeiten gewissermaßen um alles geht, was die Gesellschaft derzeit zusammenhält bzw. auseinandertreibt: die Frage der Gerechtigkeit, die Frage des tiefen Staats, die Frage nach Gemeinschaft in der Differenz, die Fragen nach dem Eigensinn des Glaubens) – diese Einladung nicht nur auszusprechen, sondern zu performen, das macht für mich die Bedeutung dieser Arbeiten aus.

Vielleicht ist ihnen aufgefallen, dass weder hinsichtlich der „Lücke“ noch hinsichtlich der „Gotteskämpfer“ vom Türsteher-Typus die Rede war, den ich vorhin als die eigentliche Hauptfigur in Calis' Werk bezeichnet habe. Und in der Tat, ausgerechnet bei diesen



beiden, Möglichkeit und Schwierigkeit des Dialogs feiernden Arbeiten, tritt er, wahrscheinlich folgerichtig, in den Hintergrund. Im Dezember 2016 aber inszeniert Nuran David Calis am Deutschen Theater Berlin sein Stück „Kuffar. Die Gottesleugner“. Darin greift er einen Strang auf, der in den „Gotteskämpfern“ in der Person eines Salafisten-Aussteigers bereits angelegt war. Hakan, der Protagonist von „Kuffar“, ein ausgebildeter Arzt, ist nun ein später Wiedergänger des Türstehers. Sein Aufbruch führt ihn nicht in den Süden, sondern hinein in seinen muslimischen Glauben, er radikalisiert sich rasch und beginnt per Internet zu missionieren (das Stück als Ganzes ist vielschichtiger, aber um diese Ebene geht es mir jetzt). „Ihr sucht die Freiheit. Ich suche die Wahrheit“, dieser Satz ist dem Stücktext vorangestellt, und genauer lässt sich die Attraktivität eines (in diesem Fall religiösen) Sinnversprechens nicht zusammenfassen, das Ambiguität in Eindeutigkeit überführt und Kontingenz in Ideologie. „Kuffar. Die Gottesleugner“ ist, ich habe es eingangs schon gesagt, Calis' vielleicht dunkelstes Stück. Es stellt, ohne sie auszusprechen, die Frage nach Gott auf eine für unsere säkularen Gesellschaften höchst irritierende Weise und mutet seinem Publikum zu, stellt anheim zu denken, gewissermaßen als Gegenentwurf zur „Lücke“ und zu den „Gotteskämpfern“, dass die Möglichkeit des Dialogs ein Ende hat. Die Auseinandersetzung darüber aber geht weiter, muss weitergehen, und nicht nur deshalb darf ich zum Abschluss noch einmal den Beschluss der Jury preisen, dass sie Nuran David Calis dieses Jahr mit dem Ludwig-Mülheims-Theaterpreis ausgezeichnet hat. Lieber Nuran, herzlichen Glückwunsch! Und Ihnen vielen Dank fürs Zuhören.

Claus Caesar