

THEATERHAUS
THEATERHAUS e.V.

OFF STAGE DAYS · 1. - 10. März 1991

Text-Ausschnitte

aus den Seminaren und Portraits

Pressestimmen

zu den internationalen Gastspielen

Kurzdokumentation
der OFF STAGE DAYS
1. - 10. März 1991

Die OFF STAGE DAYS sind ein Theatertreffen, bei dem Theorie und Praxis, Forschung und Aufführung Hand in Hand gehen. Die OFF STAGE DAYS bieten Seminare und Künstlerportraits, praktische Kurse und internationale Gastspiele. Bei der folgenden Kurzdokumentation handelt es sich um einen knappen, vorläufigen Überblick über die ersten OFF STAGE DAYS, die das THEATERHAUS vom 1. - 10. März 1991 im Max Beckmann Saal/Berlin veranstaltete. Eine ausführliche Dokumentation und Auswertung ist in Arbeit.

Das Oberthema der ersten OFF STAGE DAYS lautete: 'Der Schauspieler und das Theater'. In Seminaren/Podiumsdiskussionen wurde die Frage nach der Persönlichkeit des Schauspielers gestellt sowie die aktuell schwierige Arbeitsmarktsituation diskutiert; in zwei weiteren Veranstaltungen wurden ökonomische Bedingungen (Kulturpolitik) sowie ästhetische Perspektiven (interdisziplinärer Ansatz) des Theaters erörtert. Zu Vorträgen (Künstlerportraits) waren renommierte Regisseure geladen, die sich aus ihrer Sicht zu diesen Themen äußerten.

Dem interdisziplinären Aspekt als einer ästhetischen Zukunftsperspektive waren schließlich die praktischen Kurse für darstellende Künstler sowie die internationalen Gastspiele gewidmet. Höhepunkt der OFF STAGE DAYS waren dabei sicherlich die hochkarätigen Aufführungen der internationalen Tanz- und Theateravantgarde - der japanischen Butoh-Tänzerin Carlotta Ikeda, der afrikanischen Ausdruckstänzerin Elsa Wolliaston und des Wuppertaler Performers und Ästhetikprofessors Bazon Brock -, die viel Applaus erhielten.

Wegen des großen Zuspruchs durch Publikum und Presse plant das THEATERHAUS eine regelmäßige Durchführung (2mal jährlich) der OFF STAGE DAYS. Die nächsten OFF STAGE DAYS werden vom 10. - 20. Oktober stattfinden.

INHALT DER FOLGENDEN KURZDOKUMENTATION:

Ausschnitte aus den Seminaren: Die Persönlichkeit des Schauspielers - Schauspielervermittlung und Vorsprechpraxis - Kulturpolitik und Theaterökonomie - Der interdisziplinäre Ansatz.

Ausschnitte aus den Künstlerportraits: Werner Schroeter - Anatoli Vassiliev - Straub/Huillet - George Tabori - Bazon Brock - Zygmunt Molik.

Pressestimmen zu den internationalen Gastspielen: Carlotta Ikeda: "Utt" - Elsa Wolliaston: "Sieben Rosen für Drei" - Bazon Brock: "Selbsterregung der Täter".

Pressestimmen zu den OFF STAGE DAYS insgesamt

I N H A L T

I. Ausschnitte aus Seminaren und Künstlerportraits

<u>Seminare:</u>	Seite
Kulturpolitik und Theaterökonomie	1
Die Persönlichkeit des Schauspielers	4
Schauspielervermittlung und Vorsprechpraxis	5
Der interdisziplinäre Ansatz	7
 <u>Portraits:</u>	
Anatoli Vassiliev	8
Straub/Huillet	10
Bazon Brock	11
George Tabori	13
Werner Schroeter	15
 II. Pressestimmen	
Pressespiegel (Exemplarische Stimmen im Überblick)	17
Besprechungen (Auswahl von Kritiken)	19

Theaterökonomie und Kulturpolitik

Podiumsdiskussion im Rahmen der

OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS

Datum 1.3.1991

"In der momentanen Berliner Finanzsituation fehlen mir im Kultur-
etat 260 - 300 Millionen Mark. Ich könnte in dieser Situation anfangen,
die Zuschüsse für die freien Gruppen zu streichen, ich könnte die Zu-
schüsse für die dezentrale Kulturarbeit streichen, ich könnte die
Filmförderung streichen - und hätte danach immer noch 200 Millionen
Mark Miese, mindestens. Mir bleibt, wenn die Situation so bleibt, eine
radikale Lösung gar nicht erspart. Und das hieße: das Schließen der
großen Kulturinstitutionen, der Staatlichen Bühnen, Opern usw. Und
wenn man das alles abgeräumt hätte, was die Ausstrahlung Berlins aus-
macht, dann wäre man soweit, daß die Finanzen stimmen. Berlin als
Kulturwüste - das kann nicht sein! Man muß es als das bezeichnen, was
es ist: nämlich absurd.

Die Verhandlungen laufen natürlich weiter, Verhandlungen mit Bonn und
Verhandlungen mit dem Berliner Kultursenator. Dabei spielt es in der
Tat eine Rolle, ob Berlin Regierungssitz wird oder nicht. Wenn Berlin
Regierungssitz wird, besteht mehr Aussicht, das notwendige Geld zu be-
kommen. Ich seh' da zwar ein bißchen schwarz, aber das letzte Wort ist
noch nicht gesprochen, und es gibt ja namhafte Politiker, die für Berlin
sind.

Aber in dieser Situation, die ich geschildert habe - mindestens 260 Mill.
Mark Miese im Moment - fällt es mit schwer, Subventionierungsaussichten
des THEATERHAUS oder eine Aufstockung der Mittel für freie Gruppen oder
der Mittel für dezentrale Kulturarbeit zu geben - was ich ja alles
machen müßte. So daß ich gerade in diesem Punkt nur kulturpolitische
Absichtserklärungen abgeben kann."

ULRICH ROLOFF-MOMIN
Kultursenator, Berlin

"Der Länderetat wird von Bonn aus reduziert - die 250 Millionen, die
Ihnen noch fehlen, sind ja auch Kosten der Einheit -, so daß Ihnen als
Berliner Kultursenator nur noch sehr wenig Spielraum bleibt. Wenn das
Geld aus Bonn nicht kommt, dann können Sie es auch nicht verteilen.
Dann müssen wir Berlin kulturell schließen. Berlin wird eine Kultur-
ruine. Und dann erübrigt sich die Hauptstadtfrage sowieso."

LORENZ TOMERIUS
Kulturjournalist, Berlin
(Moderator der Veranstaltung)

"Man muß betonen, daß Kultur das einzige ist, was Berlin aus dem Stand
in eine Hauptstadtssituation einbringen kann. Alles andere muß ja noch
geschaffen werden, es müssen Wohnungen geschaffen werden, es muß die
entsprechende Verkehrssituation geschaffen werden, im Ostteil der
Stadt muß gebaut und restauriert werden. Aber die Kultur ist da.
Deswegen muß man Bonn klarmachen, was passiert, wenn das nötige Geld
nicht kommt. Dann muß Bonn sagen, ob es damit einverstanden ist, daß
man z.B. eines der traditionsträchtigsten Opernhäuser, nämlich die
Deutsche Staatsoper, die im nächsten Jahr 250 Jahre alt wird, ob man
die nun schließen soll? Darauf möchte ich bitte von Bonn eine Antwort
haben! und da kann man mich nicht damit abfertigen zu sagen, ich soll
all die kleinen Mittel, diesen kleinen Kleckerkram, der da auch in
meinem Haushalt ist - für dezentrale Kulturarbeit, freie Gruppen usw. -
einsparen."

ULRICH ROLOFF-MOMIN

"Ich möchte kurz aufzeigen, wie sich diese Kürzungsmaßnahmen auch bei uns, bei den sogenannten reichen Staatlichen Bühnen auswirken. Ich kann es konkret machen und in Zahlen sagen, daß wir am Schillertheater im laufenden Haushaltsjahr eine Einsparung von ca. 1,4 Millionen Mark erreichen müssen. Wir haben als staatliche Bühnen - im Gegensatz zu den privaten Bühnen - allerdings den Vorteil, daß sich diese Einsparungen im Sachkostenbereich abspielen müssen. Das ist eine gewisse Erleichterung.

Insgesamt kann ich nur fordern, daß die Kultur in Berlin von Bonn und natürlich auch von Berlin selbst - sprich Landessenator - den Stellenwert zugesprochen bekommt, den diese Stadt verdient. In dem Zusammenhang ist zu erwähnen, daß zum diesjährigen Theatertreffen mehrere Berliner Inszenierungen eingeladen wurden, was ja auch für die kulturellen Leistungen dieser Stadt spricht.

Ich möchte außerdem hinzufügen, daß es politisch außerordentlich wichtig ist, die Diskussion nicht immer nur über die Finanzen zu führen, sondern auch über den Stellenwert von Kultur insgesamt zu reden - auch mit den Finanzpolitikern, damit die gründlicher begreifen, was Kultur für eine Gesellschaft, wie wir sie haben, und wie wir sie in Berlin vorfinden, bedeutet. Diese Diskussion wird meiner Meinung nach zu wenig intensiv geführt. Auch von den Theatern selbst. Es muß uns gelingen, unsere Arbeit noch intensiver zu vermitteln und gegenüber der Öffentlichkeit zu vertreten."

HANS AMMAN
Schillertheater Berlin

"Ich möchte gerne die Situation aus Sicht des Theaterhaus schildern: das Theaterhaus wird nicht institutionell subventioniert, es versteht sich aber auch nicht als freie Gruppe. Wenn das Theaterhaus Förderungsanträge beim Topf für freie Gruppen einreicht, dann muß es leider hören, es sei ja keine freie Gruppe. Es ist so, daß das Theaterhausmodell in keine Schublade paßt. Wir verstehen uns als Veranstalter auf dem Gebiet der Weiterbildung - d.h. wir machen praxis- und berufsbezogene Angebote für Schauspieler -, und wir führen gleichzeitig Gastspiele durch, wie heute Abend, wo Carlotta Ikeda auftreten wird. Wir möchten ein Forum für darstellende Künstler schaffen, das in der Konzeption jedenfalls vorliegt, mit einer Infothek, an die z.B. ein Telefonservice gekoppelt ist - diese Einrichtung fehlt völlig in Berlin - wo eine Menge von professionellen Schauspielern, die nicht wissen, wo ein Anschluß möglich ist, Auskunft und Beratung erhalten können. Zu dieser Konzeption gehört auch ein zweijähriger interdisziplinärer Aufbaustudiengang für Schauspieler, Tänzer und Autoren. Was passiert mit solchen Modellen? Es muß doch möglich sein, daß für so ein Konzept, wie wir es anbieten, die finanziellen Töpfe eingerichtet werden!"

ELKE HEINBÜCHER
Theaterhaus Berlin

"Es ist tatsächlich immer so gewesen, daß das Theaterhaus in keine Schublade paßte und deshalb immer zwischen allen Stühlen landete. Die Sinnfälligkeit dieser Unternehmung wird von niemandem bestritten. Doch es gibt ein gewisses demokratisches Verwaltungsdenken, das dazu führt zu sagen: Eigentlich gibt es die nicht, die müssen unter ABM-Maßnahme laufen. Das Theaterhaus - das muß man einmal feststellen - ist eine wichtige Institution des Kulturbetriebs und keine ABM-Maßnahme!"

LORENZ TOMERIUS

"Ich denke, daß jetzt, wo die Mauer gefallen ist, die Chance besteht, die Theaterstrukturen zu verändern - und zwar hinsichtlich mehr Qualität bei den Aufführungen. Ich möchte hier die Frage der Qualität stellen - egal ob in kleinen Landestheatern oder großen Bühnen. Denn ich habe den Eindruck, daß in unseren Strukturen oft etwas nicht stimmt, daß da eine Langeweile im Theaterleben auftaucht, daß sehr selten wirklich von der Bühne die Funken überspringen - sei es wegen der Spielpläne, sei es wegen der Art und Weise des Spielens, sei es wegen eines fehlenden Dialogs mit dem Publikum. Ich glaube, es gibt da strukturelle Störungen, die ein wirklich lebendiges Theater verhindern.

Morgen kommt z.B. Anatoli Vassiliev, der in dieser Hinsicht in Moskau ein neues System entwickelt hat. Er leitet eine Theatergruppe, mit der er jahrelang zusammenarbeitet, er führt gleichzeitig eine Schule, die daran gekoppelt ist und in der an einem Thema - z.B. Cechov - jahrelang fundiert gearbeitet wird - so daß dann Projekte entstehen, die wirklich toll sind. Und das scheint mir in unseren Strukturen nicht möglich. Eine solche komplexe Forschungsarbeit vermisse ich."

TIL DELLERS
Theaterhaus Berlin



**An die
Vorstände der Fachgruppen
Rundfunk/Film/AV-Medien
Journalismus
Literatur
Bildende Kunst
Darstellende Kunst
Musik**

**Industriegewerkschaft
Medien**

Druck und Papier, Publizistik und Kunst

Landesbezirk Berlin

Ihre Zeichen

Ihre Nachricht vom

Unsere Zeichen
ox/ko

Datum
4.3.1991

Betr.:
Kulturfinanzierung in Berlin

Liebe Kolleginnen, liebe Kollegen,

anlässlich einer Diskussion im Theaterhaus am 1.3.1991 hat Kultursenator Roloff-Momin die Finanzlage wörtlich als "beschissen" bezeichnet und folgende Rechnung aufgemacht: Der vorläufige Haushalt West ist um 1,5 % gekürzt und unterliegt einer 10%igen Sperre (also, wenn ich richtig rechne, bleiben bei einem Vorjahresetat von etwa 600 Mio für die Kulturverwaltung ca. 530 Mio übrig). Der Ost-Haushalt ist noch nicht da. Roloff-Momin hat in Bonn bisher ca. 210 bis 230 Mio. abgestaubt. Benötigt werden für Ost-Berlin 458 bis 525 Mio beim gegenwärtigen Personalkostenstand (ca. 50 % der Personalkosten West), bei einer fälligen Erhöhung der Vergütungen kämen noch einmal 60 bis 70 Mio dazu.

Um einigermaßen wirtschaften zu können, wäre für die Gesamtstadt ein Kulturetatsat von mindestens 1 Mrd DM notwendig. (Diese Zahl ist nicht mehr ganz so beeindruckend, wenn man den vermutlichen Gesamtberliner Haushalt von 33 bis 35 Mrd berücksichtigt.) Die fehlenden 250 Mio sind ein so gigantisches Loch, daß mit Umschichtungen und Einsparungen nichts zu retten ist. Es lohnt überhaupt nicht, kleinere Beträge einzusparen, etwa bei den freien Gruppen oder bei kleineren Theatern oder bei der Filmförderung. Deshalb ist Roloff-Momin den Weg der (wie es ein Journalist ausdrückte) "freundlichen Geiselnahme" gegangen und schockiert Bonn z.B. mit der Möglichkeit der Schließung der Staatsoper unter den Linden. Er erhofft sich davon, wohl zu Recht, eine gewisse Nachdenklichkeit. Roloff-Momin weigert sich strikt, durch vorweggenommene Kürzungen und Streichungen die Geldgeber aus ihrer Verantwortung zu lassen. Auf die Frage, wie lange die Einrichtungen die bisherigen, nicht von Roloff-Momin zu verantwortenden, Kürzungen noch halten können, bestätigte Roloff-Momin die in der Freien Volksbühne und in der Schaubühne geäußerten Befürchtungen, daß nach der Sommerpause der Ofen aus ist und Entlassungen und Schließungen anstehen, wenn keine Besserung eintritt. Dazu ist zu bemerken, daß die Kürzungen zwar nach dem Gießkannen-

Dudenstraße 10, 1000 Berlin 61
Telefon (030) 785 60 37 und 786 20 23
Telefax (030) 785 60 37
Bank für Gemeinwirtschaft AG,
Am Schillertheater 2, 1000 Berlin 12
BLZ 100 101 11, Kontonummer 1000 207 100
Berliner Bank AG
Mehringdamm 20-22, 1000 Berlin 61
BLZ 100 200 00, Kontonummer 0583 233 000
Postgirokonto Berlin West
RI 7 100 100 10, Kontonummer 213 34-100

prinzip vorgenommen wurden, aber unterschiedliche Auswirkungen haben. Bei den staatlichen Einrichtungen betrifft die Kürzung nur die Sachkosten, während der (60 bis 70 % ausmachende) Personaletat nicht berührt wird. Bei den subventionierten Privateinrichtungen, z.B. FVB, Schaubühne, betrifft die Kürzung den Gesamtetat und reißt ganze Krater in die Haushalte.

Roloff-Momin erhofft sich eine grundlegende Besserung, wenn die Hauptstadtfrage zugunsten Berlins entschieden wird. Die Kultur sei schließlich das einzige, was in Berlin für einen künftigen Regierungssitz schon vorhanden sei.

Angesichts dieser dramatischen Situation schlage ich ein Treffen der Fachgruppenvorstände mit Kollegen aus Stuttgart vor, um zu beraten, wie man in Bonn noch etwas bewegen kann.

Ich bemühe mich inzwischen um einen früheren Termin bei Roloff-Momin. Zunächst ist uns erst für April ein Termin angeboten worden.

Für ein Treffen der Fachgruppen-Vorstände käme aus meiner Sicht die Woche vom 11. bis zum 15. März in Betracht, ggf. auch ein Wochenende (außer dem 16.3.).

Ich bitte um Eure Vorschläge.

Mit freundlichen Grüßen

Industriegewerkschaft MEDIEN
Landesbezirk Berlin



(Rainer O x f o r t)
Geschäftsf. Vorstandsmitglied

Die Persönlichkeit des Schauspielers

- 4 -

Podiumsdiskussion im Rahmen der

OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS

Datum 9.3.1991

"Für mich stellt sich die Frage: Warum wollen so viele Menschen Schauspieler werden? Obwohl man weiß, daß es eine brotlose Kunst ist. Ich glaube, daß es notwendig ist zu reflektieren, was dahinter steckt. Warum wollen wir an dieses verdammte Theater?"

CHRISTINE VOGT

Regisseurin und Spielpädagogin,
Berlin

"Ich denke, daß es beim Theater im Wesentlichen um Ausdruck geht. Um einen Ausdruck von uns und unserem Körper. Daraus entsteht glaube ich der Wunsch, weswegen so viele Menschen Theater spielen wollen - oder überhaupt spielen wollen. Wir spielen ja schon als Kinder. Es ist schön und wunderbar und notwendig, daß wir uns ausdrücken. Jeder Mensch, der sich nicht ausdrückt, wird eingehen. Unsere Persönlichkeit entfaltet sich über unseren Ausdruck.

Wenn man die Schauspielerei als Beruf nimmt, muß man auch das handwerkliche Moment berücksichtigen: Man muß wie ein Musiker sein Instrument ausbilden. Der Musiker bildet sich am Instrument aus, und der Schauspieler bildet sich selber als sein Instrument aus.

Jedem Schauspieler würde ich empfehlen, die Ausbildung ständig fortzusetzen. Man sollte das über Workshops machen, mit guten Lehrern, denn dabei lernt man viel mehr als auf einer normalen Schauspielschule. Ich halte davon mehr, weil die Art der Ausbildung eine ganz andere ist."

HANNELORE HOGER

Schauspielerin/Regisseurin, Hamburg

"Viele Schauspieler sind zu sehr eingebunden in schlechte Theateraufführungen, und deswegen sind sie künstlerisch unzufrieden."

HANNELORE HOGER

"Wenn Du als Schauspieler in einem Theater bist, und Du bist unzufrieden, dann geh' in einen Workshop oder geh' an ein anderes Theater oder nimm' Dir Leute und mach' selbst was! Es ist möglich. Man muß sich nur auf die Hinterbeine stellen."

LESLIE MALTON

Schauspielerin, Wien

"Ich möchte das Problem der Inflation des Schauspielerberufs ansprechen: es gibt einfach zu viele. Ich denke, es gibt in diesem Beruf eine gewisse Spitze - und damit meine ich nicht schauspielerische Karriere, sondern Persönlichkeit -, und es gibt eine sehr sehr breite Masse, die diesen Gipfel nie erreicht. Ich könnte mir vorstellen, daß die Misere der unbeschäftigten oder wenig beschäftigten Schauspieler und der Leute, die nicht zur Spitze gehören und nicht die Hauptrollen spielen, sondern sehr weit darunter liegen, damit zu tun hat, daß viele sich der Aufgabe des Theaters überhaupt nicht bewußt sind. Daß viele dazu überhaupt nichts sagen können. Ich glaube daher daß es nützt, daß jeder für sich den Wunsch nach dem Schauspielerberuf reflektiert."

CHRISTINE VOGT

Podiumsdiskussion im Rahmen der

OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS

Datum 4.3.1991

"Über das Vorsprechen muß man sagen, daß es sicherlich die schlechteste aller Möglichkeiten ist, wie Menschen sich kennenlernen können - wenn die einen oben auf der Bühne stehen und unter großem Druck sind. Wobei wir nicht vergessen sollten, daß die anderen, die unten das Vorsprechen abnehmen, auch unter einem Druck stehen, denn ihnen ist es nicht immer angenehm, da aus dem Dunkel Macht auszuüben."

HANNELORE DIETRICH
Theateragentin, München

"Natürlich wäre es wünschenswert, wenn ein Regisseur beim Vorsprechen mit dem Schauspieler an einer Rolle arbeitet. Die praktische Situation an den Theatern ist aber die, daß es nach wie vor 'Massenvorsprechen' gibt, wo an einem Nachmittag 20 Leute eingeladen und innerhalb von drei Stunden durchgeschleußt werden. Und in so einer Situation muß man sich als Profi behaupten können."

BERND STEETS
ZBF München

"Gibt es Tips, die man den Menschen geben kann: was sollte man tun und was sollte man vermeiden? Und grundsätzlich wäre zu fragen: welche Möglichkeiten sind beim konventionellen Vorsprechen nicht ausgeschöpft? Könnte man sich andere Arten des Vorsprechens vorstellen?"

GABRIELE RIEDLE
Kulturjournalistin, Berlin
(Moderatorin der Veranstaltung)

"Ich glaube, daß es ganz wichtig ist, mit welchem Vorsprechrepertoire jemand kommt. Das, was er vorspricht, muß zu seinem Alter passen und zu seiner Lebenserfahrung - und auch ein bißchen zu seiner Optik. Wenn man am Anfang seiner Laufbahn neu zu einem Theater kommt, ist man meist der Jüngste und muß auch die jüngeren Rollen spielen. Dann ist es ungeschickt, wenn man Rollen vorspricht, die die Lebenserfahrung eines 50jährigen Menschen voraussetzen. Je weiter die Figuren von Ihnen als Schauspieler weg sind - desto weniger erfahren die Leute, die unten sitzen, über Sie."

HANNELORE Dietrich, Agentin

"Die einzelnen Rollen, die man vorspricht, sollten möglichst vorher geklärt werden. Es ist besser, wenn man vorher weiß, was die Theater suchen, das heißt wenn man vom Regisseur oder Intendant oder Schauspielerektor erfährt: er sucht jemanden, der den Hamlet spielen kann oder den Ferdinand, oder eine Schauspielerin, die die Luise spielen kann. Dann muß man eben die Susn von Achternbusch weglassen und nur die Luise vorsprechen. Das ist eine Vorinformation, die man haben sollte. Denn man kann nicht an jedem Theater die gleiche Rolle vorsprechen. Man sollte daher ein Repertoire von vier, fünf Rollen haben, die man variieren kann. Ganz pragmatisch."

BERND STEETS, ZBF

"Man macht doch die Misere noch größer, wenn man solche Strukturen auch noch unterstützt. Alles was ich in Hinsicht auf Vorsprechen erfahren habe, finde ich sehr degradierend für die Menschen."

ULLA STÖCKL
Filmemacherin, Düsseldorf

"Mich belasten Vorsprechen auch. Ich habe nämlich als Regisseur auch den Druck. Ich fühle mich ganz eklig, wenn ich vier oder fünf Schauspieler beim Vorsprechen habe und mit denen ein paar Stunden arbeite und dann entscheiden muß: den oder die nehme ich. Und ich muß den anderen erklären, warum nicht."

GUIDO HUONDER
Regisseur, Dortmund

"Wie ist es möglich zu machen, daß beide Seiten sich 'gerade' begegnen? Welche Vereinbarung muß am Anfang getroffen werden, daß - auch wenn der Regisseur am Ende sagen muß: Entschuldige, ich kann Dich nicht nehmen - der Schmerz für beide Seiten vermieden wird?"

FRAGE AUS DEM PUBLIKUM

"Ich bin dazu verpflichtet, den Leuten zu erklären, warum ich Sie leider ablehnen muß. Dabei ist das psychologische Problem: wie gehe ich auf die Leute zu? Wenn die Begründung auf technischem Gebiet liegt, ist es relativ einfach. Sobald es um so etwas wie Persönlichkeit oder Bühnenausstrahlung geht, ist das sehr schwer zu erklären."

BERND STEETS, ZBF

"Was mich an der ganzen Vorsprechsituation so erschreckt, ist, wie selten gerade junge Schauspieler vermitteln, was sie eigentlich vom Theater wollen. Da kommen Leute, denen ist es wurscht, ob in einem großen oder in einem kleinen Theater oder mit welchem Regisseur - hauptsächlich Schauspielen. Sie setzen sich wie eine Ware auf den Tisch: kauf' mich! Fast niemand davon - das ist mein Eindruck - hat darüber nachgedacht: was soll denn überhaupt Theater? Was will man damit?"

Mich interessieren grundsätzlich Leute, die was vom Theater wollen und bei denen ich erkennen kann, was sie wollen. Das kann in einem Gespräch sein, das kann in einem Brief anklingen. Allerdings muß ich zugeben, daß es an vielen Theatern gar nicht verlangt wird, daß jemand ganz unverwechselbar und persönlich ist und sagt: ich will die und die Richtung von Theater. Solche Leute werden heute zumeist abgelehnt. Die müssen ihren Weg dann über freie Gruppen und experimentelle Ansätze finden."

CHRISTOPH NEL
Regisseur, Frankfurt

Der Interdisziplinäre Ansatz

- 7 -

Podiumsdiskussion im Rahmen der
OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS

Datum 10.3.1991

"Warum wandeln Künstler zwischen den Welten? Warum vermischen sie die Disziplinen? Und liegt die Zukunft des Theaters im Interdisziplinären?"

INGO LANGNER, Kulturjournalist
(Moderator der Veranstaltung)

"Wenn heute Leute interdisziplinär oder multidisziplinär arbeiten, dann kommt das aus einer Haltung der Offenheit und aus einer Art von Zweifel. Es ist eine grundsätzliche Haltung von Forschung in der Kunst, die sie dazu bringt, alle möglichen Mittel zu benutzen, die es in der Kunst gibt, um das zu sagen, was sie sagen wollen."

MARIANNE VAN KERKHOVEN,
Dramaturgin/Kaaitheater Brüssel

"Ich denke, daß 95% des Theaters, wie es uns heute entgegentritt, eine extreme Schwerkraft und Hierarchie-Ordnung hat. Damit meine ich, daß zu allererst die Schauspieler mit dem Text inszeniert werden, und es dann gewisse Zutaten von Bühnenbild, Bühnenmusik, Beleuchtung gibt, die sich alle decken. So daß keine Spannungen zwischen den Elementen auftreten, z.B. zwischen dem Element Sprache und Figur oder Figur und Kostüm oder Schauspieler und Bühnenbild. Mich interessiert dagegen eine Autonomie der Mittel. Ich finde, daß es im Theater spannend wird, wo die klassischen Gewichtsverhältnisse nicht mehr stimmen, wo die Dinge auseinanderklaffen. Denn dann entstehen plötzlich Räume für das Publikum."

HEINER GOEBBELS
Musiker, Frankfurt

"Wenn wir als Beispiel für interdisziplinäre Arbeit einmal das Tanztheater von Pina Bausch nehmen: Pina Bausch will nicht Schauspieler, die einen Text deklamieren, sondern Leute, die keine Sprechausbildung haben, die Texte in einer privaten Weise sprechen. Es ist doch interessant, daß z.B. eine Schauspielerin wie Mechthild Grossmann, die zehn Jahre als Schauspielerin nie sonderlich auffiel, plötzlich eine Riesenkarriere macht, seit sie als Schauspielerin zu einer Tanzkompanie gehört. Offensichtlich entwickelt sie dort Fähigkeiten, die sämtliche Luises oder was sie alles gespielt hat, nicht aus ihr herausgekitzelt haben."

RENATE KLETT
Festivalmacherin, Hamburg

"Theater ist immer schon multimedial. Es gibt ganz vielfältige Methoden des Theater: Ballett ist Theater, Oper ist Theater, No-Theater ist Theater - das ist alles wirklich nur Theater, nichts anderes."

ACHIM FREYER, Regisseur, Maler und
Bühnenbildner/ Wien und Berlin

"Mir muß im Theater etwas passieren, was mich verstört. Ich gehe dann raus und weiß gar nicht genau, was mir passiert ist."

THOMAS BRASCH
Autor und Regisseur, Berlin

Theaterportrait: Anatoli Vassiliev

- 8 -

Im Rahmen der OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS gab der berühmte russische Theaterregisseur Auskunft über seine Arbeit. Datum: 2.3.1991

AUF UMWEG ZUM THEATER:

"Bevor ich Regisseur wurde, habe ich angefangen, Chemie zu studieren. Ich glaube, für die Naturwissenschaften und für die Chemie habe ich mich entschieden - und das ist mir erst jetzt klar geworden, 30 Jahre später - aufgrund eines Charakterzugs von mir - einer besonderen Leidenschaft, die Geheimnisse der verschiedenen Stoffe zu untersuchen. Ich habe dieser Universitätsausbildung sehr viel zu verdanken. Ich glaube, das Wichtigste, was ich an der Universität gelernt habe, ist die Liebe zum Strukturieren der Dinge. Sich innere Geheimnisse der Stoffe vorstellen zu können. Auch die Fähigkeit, das in Formeln oder Zeichnungen auszudrücken."

THEATER UND WISSENSCHAFT:

"In der Sowjetunion hat für die Studenten die Theatertheorie eine große Bedeutung. Bei uns war es bis vor kurzem so: Wenn ein Schauspieler sich nicht auskannte mit den theoretischen Begriffen, wie sie von Stanislawskij oder Brecht oder Vachtangow oder anderen entwickelt wurden, dann galt er als unwissend. Mit einem solchen Menschen konnte man nicht arbeiten. Man würde ihm sagen: geh' erst mal lernen, damit man mit Dir reden kann, und dann komm' meinetwegen auf die Probe zurück. Ich glaube, diese Orientierung an der Wissenschaft des Theaters ist ein großer Vorteil der russischen Schule."

THEATER UND POLITIK:

"Zu Beginn der 80er Jahre, als ich am Theater des Szenischen Komsomol arbeitete, drohte mir, ganz aus Moskau verjagt zu werden. Ich habe nie ein offen politisches Theater gemacht, aber ich denke, es ist so: Ein Mensch, der sich nicht mit Politik, sondern mit Kunst befaßt, ist letztlich der gefährlichere Mensch. Weil im Inneren der Kunst Politik mit eingeschlossen ist. Ein politischer Feind, das ist ein offensichtlicher Feind - da ist alles verständlich. Heute beschäftige ich mich überhaupt nicht mit Politik, sondern nur mit philosophischen Fragen und mit Fragen der Kunst. Ich probe nur Stücke, die der Kunst gewidmet sind. Das ist meine politische Position."

DER KÜNSTLER ALS AUßENSEITER:

"Ich nehme eine Außenseiterposition ein, eine Position am Rande oder im Rinnstein. Viele fragen mich jetzt: warum emigrierst Du nicht? - Wozu sollte ich das tun? Je mehr ich dort in der Sowjetunion arbeite, desto mehr Unannehmlichkeiten bereite ich. Ich denke, daß derjenige, der sich am Rand des Lebens befindet und sich mit Fragen der Kunst beschäftigt, eine echte Bedrohung darstellt. Je länger ich mich in der Sowjetunion befinde, desto mehr alternatives Gefühl kommt durch meine Arbeit hinzu. Das ist ein positives Programm, eine ganz direkte Kunstposition."

DER NEUE HELD:

"Die Position am Rande - nicht im Mittelpunkt des Lebens - habe ich in 'Cerceau' behandelt. Die Situation des Helden des Stücks ist die eines Außenseiters. Dieser Mensch hat das Zentrum des Lebens verlassen, hat sich an den Rand begeben, um mit diesem Leben zurechtzukommen - oder einfach auf dieses Leben zu spucken und auf nichts mehr achten zu müssen.

Ich beschloß, auf der Bühne einen anderen Helden zu verwirklichen. Ich habe dann versucht, bei den Schauspielern einen solchen Helden zu erzielen. Ein neuer Held auf der Bühne, das bedeutet auch: eine neue Spielstruktur, eine neue Seele, neue Gewohnheiten. Alles ist neu. Daher mußte sich bei den Schauspielern radikal und prinzipiell etwas ändern. Es war notwendig, daß der Schauspieler diesen Schritt vom Zentrum zum Rand machte."

KUNST UND LEBEN:

"Schon lange gefällt mir die Situation nicht, wie der Mensch - zumindest in der Sowjetunion - leben muß. Wir sind mehr mit unserem eigenen Überleben beschäftigt als mit unserer Tätigkeit. Mir scheint das geradezu eine Krankheit zu sein. Ich habe einige Zeit dieses Thema der Krankheit in meiner Kunst verfolgt, aber ich wollte dann nicht weiter diese traurigen Sachen inszenieren. Ich wollte auf philosophische Weise verstehen, wie man es anstellt, nicht mehr krank zu sein. Wenn schon nicht im Leben - dann wenigstens in der Kunst. Wie kann man es erreichen, daß man wenigstens auf der Bühne nicht krank ist, sondern daß die Aufführungen Licht und Geist ausstrahlen?"

Im Rahmen der OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS
berichtete das Filmemacher-Duo im Anschluß an
die Vorführung seines jüngsten Filmes 'Cézanne'
über seine Arbeit. Datum 2.3.1991

DAS SEHEN IM FILM:

Jean-Marie Straub: "Heute sind 99,9 % der Filmemacher wie Fallschirmspringer: Sie fallen irgendwie vom Himmel runter - manche wie ein Stein - und behaupten, etwas zu zeigen, bevor sie überhaupt etwas gesehen haben. Da flimmert etwas und bewegt sich eine Menge auf der Leinwand, doch da lebt nichts - weil da nichts gesehen wurde. Also konnte auch nichts gezeigt werden. Cézanne hat Jahrzehnte gebraucht, bis er entdeckte, was ein Berg ist, was dahinter steckt, was er bedeutet. Dagegen haben z.B. die Brüder Taviani einen Film gemacht, 'Padre Padrone', der in der Bundesrepublik einen ziemlichen Erfolg hatte, und sie zeigen darin lauter Eichen, eine Menge Eichen auf Sardinien. Das ist ein Überfluß - wie in der Gesellschaft, in der wir leben. Und am Schluß kommt man aus dem Film, und es ist einem zum Kotzen. Denn man hat keine einzige Eiche gesehen. Weil die Brüder Taviani sich nicht die Mühe gemacht haben, eine Eiche zu betrachten. Zu sehen, was ein Baum ist, daß er Wurzeln hat und so weiter."

DIE BEWEGUNG IM FILM:

Jean-Marie Straub: "Auf die Feststellung, daß Film ein Medium der Bewegung sei, und auf den Vorwurf, daß sich nichts bewegt in unseren Filmen, kann ich nur entgegnen: Schauen Sie sich z.B. einen Film von Griffith aus den 10er/20er Jahren an - da ist ganz wenig Bewegung. Machen Sie sich die Mühe, schauen Sie sich ein paar Filme aus der Vergangenheit an. Lassen Sie sich nicht in den Käfig, in das Gefängnis der Gegenwart einsperren. Sprengen Sie die Mode, an der Sie ersticken! Gehen Sie an die Luft, gehen Sie in die Vergangenheit. Machen Sie - wie Walter Benjamin sagte - einen Tigersprung ins Vergangene. Sie werden damit einen revolutionären Schritt tun - und nicht, wenn Sie immer in die Zukunft kucken. Es gibt keine Zukunft!"

DIE LANGSAMKEIT IM FILM:

Danièle Huillet: "Im Museum rennen die Leute an den Bildern vorbei und lassen sich keine Zeit. Wenn einer fünf Minuten vor einem Bild bleibt, schauen die Wärter schon auf ihn. Und wenn einer eine halbe Stunde oder zwei Stunden davorsteht, dann wird er schon für verrückt gehalten. Hier in unserem Film 'Cézanne' ist eine Einstellung nur zwei Minuten lang."

Jean-Marie Straub: "Die Länge einer Einstellung in unseren Filmen - das ist ein Damm gegen den Überfluß. Wir krepieren langsam am Überfluß. Und wir leben von der anderen Hälfte der Welt, in der es den Überfluß noch nicht gibt, wie die Vampire. Unser Überfluß kommt vom Nicht-Überfluß der restlichen Welt. Und wir träumen von Zuwachs und von Wachstum. Das ist der Tod! Unser Tod und der Tod des Rests der Welt."

Im Rahmen der OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS
sprach des Ästhetikprofessor und Performer
über seine Kunstauffassung. Datum 9.3.1991

PROFESSIONALISIERUNG DES PUBLIKUMS:

Man kann nicht einen Hamlet, der für 7.000 Mark inszeniert wurde, mit einem Hamlet vergleichen, der für 750.000 gemacht wurde. Eine solche Gleichsetzung verbaut dem Publikum die Möglichkeit, die Leistungen im Bereich der nicht etablierten, nicht staatlichen Kulturarbeit überhaupt zu würdigen. Wir müssen dafür sorgen, daß im Zuge einer Professionalisierung des Publikums der Aspekt der Arbeitsbedingungen sich auch dem Publikum mitteilt - wenn man z.B. einen Film sieht, sich zu fragen: was hatte der Regisseur für Arbeitsbedingungen? Erst dann werden Leistungen überhaupt einschätzbar..

Dann stellt möglicherweise eine kleine - nehmen wir den alten Begriff - Off-Inszenierung eine viel größere Leistung dar als beispielsweise eine Premiere im Deutschen Theater in Hamburg oder an der Schaubühne in Berlin. Das ist ein Aspekt der Arbeit des THEATERHAUS, den man in Zukunft besonders herausstellen sollte und von dem aus man auch einen Abgrenzungsanspruch entwickeln kann: den Anspruch, seine Arbeit nicht als einen weiteren Teil in das Kulturgeblase hineinzuschmeißen, wo das wirklich Wichtige als Leistung gar nicht sichtbar werden kann. Das Feuilleton läßt sich dann herab und sagt: Naja, da muß man mal gucken, was diese armen Schweine da so am Rande der Kulturszene machen. Oder es wird die 'spektakuläre' Subkultur mit dem Touch des Anrühigen vorgeführt: halb Schlamperei, halb genialer Suff.

Um zu einer wirklichen Beurteilung einer Inszenierung zu kommen, muß wie überall - gerade wo wir eine Leistungsgesellschaft sind - auch im Bereich der Kultur Leistung einschätzbar gemacht werden durch das Kenntlichmachen der Arbeitsbedingungen, unter denen etwas entstanden ist.

Mir kann kein Mensch einreden, daß, wenn ein Intendant in der BRD heute im Durchschnitt 220.000 Mark Jahresgehalt bekommt und für jede Regie noch 50.000 Mark, das nicht einen ganz gravierenden Einfluß hat auf die Art und Weise, wie er Theater macht. Ebenso wie ein Theaterbau Einfluß hat, und die eingesetzten Mittel, die Zahl der Mitarbeiter, die arbeitsrechtlichen Verträge usw. eine entscheidende Rolle spielen. Die Tatsache, daß dieses ignoriert wird, hat dazu geführt, daß wir im Grunde aller Kriterien verlustig gegangen sind zu beurteilen, was da überhaupt geschieht in Hinsicht auf mehr als das, was gerade oben auf der Bühne geschieht.

KUNST ALS SELBSTZWECK:

Heute läuft die künstlerische Aktivität unter dem generellen Tenor: Künstler machen was. Also Theaterkünstler, Schauspieler, Regisseure sagen: Wir tun nichts anderes, als uns als Künstler zu präsentieren. Das ist das Kläglichste, was die heutige Kulturszene kennzeichnet. Wenn das Hauptmotiv von Leuten im Bereich der bildenden Kunst, des Theaters oder der Musik eigentlich nur noch darin besteht, sich selbst als Künstler zu präsentieren. Da frage ich mich: Wen kann das eigentlich interessieren, wenn irgendjemand etwas tut, nur um darauf hinzuweisen, daß er ein Künstler ist. Wenn es darüber hinaus nichts gibt,

sondern wenn es nur noch darum geht zu dokumentieren: auch ich bin ein Künstler, dann verstehe ich ganz gut, wenn die Leute sagen: bitte mach's doch - aber wozu?

Gerade unter den Bedingungen der Marktmechanismen und in Hinblick auf die Beteiligung am großen Kuchen ist die Motivation von Leuten, die etwas machen, auf das Motto geschrumpft: Ich demonstriere mich als Künstler, und: ich bin auch einer von den Künstlern, die da möglicherweise in den Rechnungsbüchern der Ewigkeit - in Katalogen, Kunstgeschichten, Theatergeschichten - geführt werden.

WOZU KUNST?

Oh, wir haben eine reiche Kultur! Bei uns gibts Theater und Museen und Galerien. Daß es die gibt, ist ja ganz schön, aber wozu veranstalten wir das? Was machen wir mit dem Theater? Nun braucht man bei Institutionen nicht zu klären, wozu sie was machen - sie sind da. Deswegen sind sie ja Institutionen. Aber alle anderen, die auch etwas machen, müssen doch wissen, warum sie es tun, warum sie im künstlerischen Bereich z.B. theatralische Mittel einsetzen. Es kann eben nicht nur darum gehen zu zeigen: Oh, ich bin ein großer Schauspieler, oder ich bin ein doller Regisseur, oder ich bin ein phantastischer Konzeptionist oder was auch immer. Sondern es geht tatsächlich darum, dieses 'Wozu' nicht nur für sich privat im Hinterkopf zu haben, sondern das auch herausbringen zu können. Dieses 'Wozu' nicht nur zum Anlaß der Aufführung zu nehmen, sondern diese bestimmen zu lassen.

Interessant ist etwas immer nur deshalb, weil es ein Problem darstellt. Die Interessanztheit dessen, was problematisch ist, in einem Zusammenhang zu sehen - genau das ist es, was wir normalerweise ein Konzept oder ein Thema nennen. Das heißt: Es müssen Themen entwickelt werden.

Die Arbeit selbst - auch schon in einem workshop oder einem Vorlauf zu einer Produktion - ist eigentlich nichts anderes als die Möglichkeit des Künstlers, eine verpflichtende Ausrichtung auf ein Thema, ein Problem zu führen (und zwar nicht fürs Publikum, sondern für sich). Das heißt, er laboriert an seiner Arbeit solange, bis er weiß, warum er sie macht und was da für ein Problem drinsteckt.

Theaterportrait: George Tabori

Im Rahmen der OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS
gab der Schauspieler/Regisseur/Autor Auskunft
über seine Arbeit. Datum: 9.3.1991

TABORIS THEATER "DER KREIS" IN WIEN:

"Der Kreis" in Wien war ein kleines Theater. Ich wollte ein Theaterlabor schaffen, wo man nicht immer nur produzieren muß, sondern auch etwas ausprobieren kann und Schauspieler auch etwas lernen können. Ich dachte mir, man macht vielleicht eine Produktion pro Jahr. Das hat die Wiener Kulturmafia - die sehr lieb und großzügig ist - nicht verstehen können oder wollen. Es war ihnen zu wenig. Ich wollte eigentlich am Ende des ersten Jahres schon weggehen, aber es waren 30 Leute in dem Theater beschäftigt, und es wäre moralisch und politisch unverantwortlich gewesen, alles wieder hinzuschmeißen.

KONTINUIERLICHE THEATERARBEIT:

Was für jedes Ballett oder Orchester normal ist: die kontinuierliche Arbeit, ist in großen Häusern nicht möglich. Zum Beispiel an einem Theater wie dem Burgtheater in Wien mit 140 Schauspielern - wie kann man da als Regisseur eine wirkliche Beziehung herstellen? Es geht nicht, und zwar aus systembedingten Gründen.

Man arbeitet mit Schauspielern, und dann sieht man sie nie wieder, weil sie wieder in anderen Produktionen sind. Das ist für mich eigentlich Lamenttheater. Lamenttheater deshalb, weil nicht das Beste für die Schauspieler getan wird - und damit auch nicht für das Theater. Denn Theater ist in erster Linie der Schauspieler. Alles andere ist brauchbares Hilfsmittel. Es geht auch ohne Bühnenbild, es geht ohne Theater sogar - man kann auf die Straße gehn -, es geht gewiß ohne Kostüme, es geht ohne Regie - aber ohne Schauspieler geht es nicht.

DER BERUF DES SCHAUSPIELERS:

Es wird immer mehr Schauspieler als Rollen geben. Damit muß man als Schauspieler leben können. Der Schauspielerberuf ist wie jeder künstlerische Beruf ein heroischer. Es ist der schwierigste Beruf den ich kenne.

Wie jeder andere Künstler muß der Schauspieler wissen, daß das Scheitern immer dazugehört, ebenso wie das Verletztsein. Und der Schauspieler hat es schwerer als ein Schriftsteller, Maler, Komponist oder Bildhauer, weil er nicht außer sich selbst hat. Horowitz hat sein Klavier, aber der Schauspieler ist sein eigenes Klavier. Das heißt, was er gibt, ist nicht ein Objekt, sondern er selbst. Und je besser er ist, umso mehr gibt er von sich selbst.

MAN LERNT IMMER DAZU:

Es tut weh, wenn man als Schauspieler vorspricht, und die Leute sagen: Vielen Dank. Oder wenn man nur eine kleine Rolle kriegt. Aber wenn Ihr diesen Ärger nicht akzeptiert, wenn Ihr nicht bereit seid zu leiden und manchmal zu warten, vielleicht viele lange Jahre, dann laßt den Beruf.

Nun die Frage: Was mache ich, wenn ich als Schauspieler nicht den Hamlet am Schillertheater spiele? Man kann Alternativen finden. Vor

allem darf man nie aufhören zu lernen. Die Vorstellung, daß die Ausbildung abgeschlossen ist und daß man nach drei oder vier Jahren an der HdK ein ausgebildeter Schauspieler ist, ist der helle Wahn. Man darf und kann nie aufhören zu lernen. Und die Schauspieler, die aufhören zu lernen, produzieren das, was Peter Brook das "Tödliche Theater" nennt: Routine und Wiederholung von ein paar Tricks. - Das geht nicht!

WORUM ES BEI DER AUSBILDUNG GEHT:

Es gibt keine Rezepte. Die Ausbildung muß als ein Lernprozeß begriffen werden. Bei einem Workshop ist es nicht so wichtig, daß man danach besser atmen kann, sondern wichtig ist die Frage: Was lerne ich über mich? Die Grundfrage der schauspielerischen Ausbildung sollte sein: Wie geht es mir? - Und nicht: Wie kann ich gut sein?

Bei einer guten Ausbildung darf es nicht nur ums Handwerkliche gehen. Das ist eigentlich nur eine pragmatische, aber begrenzte Dressur für das Vorsprechen, damit die Leute einen Job kriegen. Dafür funktioniert der pragmatische Teil auch ganz gut.

Teile unserer gängigen Schauspielausbildung stammen noch aus dem 18. Jahrhundert. Die Stimmausbildung z.B. läuft falsch. Zur Bühnensprache kann ich nur Brecht zitieren, der einmal einen großen Mimen vorsprechen ließ und zu ihm sagte: "Reden Sie nicht so schön und klar, sonst wird man sie nicht verstehen".

SCHAUSPIELER UND ROLLE:

In unseren Theatern verlangt man meist, daß der Schauspieler in der Rolle verschwindet. Ich habe von Regisseuren oft den Satz gehört: "Das Private interessiert mich nicht. Laß es zu Hause. Es ist banal und klein. Es geht hier um Hamlet oder wen auch immer".

Regisseure, die das sagen, sind mehr an Ordnung interessiert als an Freiheit. Aber wenn es keine Freiheitsbereiche gibt, dann haben wir das, was Brook das "Tödliche Theater" nennt.

Außerdem ist es eine Utopie, vom Schauspieler zu verlangen, das Private zu Hause zu lassen. - Er kann es nicht zu Hause lassen. Wenn du als Schauspieler mit Kopfweg auf die Probe kommst, wird dein Kopfweg bestimmen, wie du spielst. Mein Weg ist es - und die Leute machen sich immer darüber lustig -, daß ich sage: "Benütze es! Denn wer will behaupten, daß Faust kein Kopfweg hatte. Verdränge es nicht, denn wenn du es verdrängst, fängt die Verlogenheit an. Wie im Leben. Und was ist die schauspielerische Kunst im Gegensatz zum Leben?"

DIE ARBEIT DES REGISSEURS:

Ich habe einmal zwei große Regisseure gefragt: "Was ist für Euch ein großer Schauspieler?" - Beide sagten dasselbe: "Ein guter Schauspieler ist der, der das tut, was ich von ihm verlange - und zwar sofort". - Sie haben keine Ahnung vom Schauspieler! Wirklich große Regisseure 'direct by indirection', d.h. sie geben einen Impuls.

Ich mag auch das Wort 'Regisseur' nicht. Es erinnert mich an Regierung. Schon die Annahme, daß der Regisseur es besser weiß als der Schauspieler, ist eine fragwürdige Unterstellung. Der Spielleiter sollte nichts anderes tun als Hilfestellungen zu geben.

Regie ist ein Lernprozeß, und auch ich muß immer wieder gegen den Impuls ankämpfen, zu früh einzugreifen. Man vergißt als Spielleiter leicht, daß man vielleicht erst auf der zweiten Probe ist, - also daß da sozusagen ein Kind gerade erst lernt zu gehen.

Im Rahmen der OFF STAGE DAYS des THEATERHAUS

gab der Theater-, Film- und Opernregisseur

Auskunft über seine Arbeit. Datum: 10.3.91

ARBEIT MIT SCHAUSPIELERN:

"Ich bin darauf angewiesen, daß ich mich in Schauspieler verliebe. Sonst kann ich gar nichts. Mit anderen Worten: Ich bin nicht ein Regisseur, der auf Schauspieler schimpfen kann. Es ist eher eine Verführung, ja, gegenseitige Verführung, es ist Zuneigung. Wenn ich eine Technik im Umgang mit Schauspielern habe, dann würde ich sagen, ich bin ein Gefühlsdemagoge. Meine Technik ist die Demagogie von Gefühlen - ohne den anderen dabei zu verraten."

SCHAUSPIELER UND ROLLE:

"Ich hasse so strenge Inszenierungen. Ich kann damit nichts anfangen, wenn der Schauspieler als Zeichen vorgeführt wird. Mich interessiert der Schauspieler, der spielt, viel mehr als die Rolle, die er spielt. Mich interessiert nicht Ferdinand oder Rudolfo oder Hamlet, mich interessiert Herr Soundso, der Hamlet spielt. Das gibt es auch bei Tabori oder bei Peter Brook: das sind auch Regisseure, die den Schauspieler nicht als Zeichen nehmen."

ARBEIT IM ENSEMBLE:

"Wenn ich mit Menschen arbeite, klammere ich mich an sie und sie sich an mich. Das heißt, der Abschied ist immer furchtbar. Und wenn man im Theater arbeitet, und eine Arbeit die andere ergibt, und man mit einem Großteil dieser Menschen immer weiterarbeitet, kann man praktisch gar nicht Abschied nehmen."

INTERDISZIPLINÄRE ARBEIT:

"In der Arbeit, die ich gerade jetzt mache, ist es für mich sehr schön, daß es Künstler aus allen Sparten - wie man das so nennt - sind, die sich auf eine gemeinsame Arbeit einlassen. So habe ich in dieser Inszenierung "Die Launen der Marianne" von Alfred de Musset Leute, die Step tanzen und zwei Artisten und die Schauspieler. Die verschiedenen Arbeitsweisen - sei es als Musiker, als Sänger, als Tänzer oder als Schauspieler - lassen sich dabei wirklich zu einer schöneren Form integrieren."

VERÄNDERBARKEIT DER THEATERSTRUKTUR:

"Man kann Bewegung schaffen in den deutschen Theatern. Gegen Widerstand - trotzdem! Nehmen wir die Arbeit von Pina Bausch. Wie Pina Bausch aus einem mittelmäßigen traditionellen Ballett, das eigentlich nur dazu diente, ein- bis zweimal im Jahr klassisches Ballett zu machen, Nußknacker oder irgendso einen Schwanensee, wie sie daraus eine eigene Arbeit geschaffen hat, in der alles möglich ist - und das in einer Provinzbühnen-Bruchbude wie Wuppertal. Damit wird bewiesen, inwieweit man so einen globigen und schwerfälligen Betrieb benutzen kann."

Pressestimmen
zu den OFF STAGE DAYS

Der Tagesspiegel

Berliner Morgenpost

die tageszeitung

Der Morgen

Berliner Zeitung

Zitty

Tip

Prinz

Tanz aktuell

Theater der Zeit

Der Verriß

"Avantgarde-Theater vor und hinter ungewöhnlichen Kulissen bietet der Theaterhaus e.V. mit einem zehntägigen Festival."

Jochen Wittmann, PRINZ

"Nun wagt sich das Theaterhaus in einer Zeit, da alle von Kürzungen reden, an ein breites und vielfältiges Programm."

Rüdiger Schaper, TIP

"Viel interessanter als die Off Stage Days kann das offizielle Theatertreffen im Mai auch nicht werden."

Reiner Schweinfurth, ZITTY

"Vassiliev plauderte aus dem Nähkästchen - von seiner Jugend über die Studienzeit bis hin zu seiner jetzigen Arbeit gab er einen ausführlichen, mehr als dreistündigen Einblick in sein Leben und Schaffen."

Kristin Petersen,
BERLINER MORGENPOST

"Bazon Brock, der skeptische Intellektuelle, tritt auf die Bühne, um seinem Denken eine Kunstgestalt zu geben. Wir stehen irritiert vor diesem Geschehen - und doch gebannt."

Tom Peuckert
DER TAGESSPIEGEL

"Der Querdenker Bazon Brock betritt die Bühne, um Ordnung in einem bürgerlichen Chaos zu schaffen, das durchaus lehrreich ist."

Hans Braunseis
DER MORGEN

"Viel Beifall erhielt die in Paris lebende japanische Tänzerin Carlotta Ikeda am Wochenende bei ihrem ersten Berlin-Gastspiel während der Off Stage Days."

Hans Friedrich
BERLINER Zeitung

"Mit ihrer Auslöschung als konkrete Person, mit einem Bild der Leere und Reinheit, beginnt Carlotta Ikeda ihre Solo-Performance "Utt". In sorgsam komponierten Bildern kreist die Choreographie um Geburt und Tod; in der Kunst der Vereinfachung erweist sich Carlotta Ikeda als Meisterin."

Sandra Luzina
DER TAGESSPIEGEL

PRESSESPIEGEL

"Zu den derzeit laufenden Off Stage Days, einem Theatertreffen mit Gastspielen, Künstlerportraits, Seminaren und Werkstattaufführungen, hat das Theaterhaus mit der japanischen Butoh-Tänzerin Carlotta Ikeda eine Grenzgängerin zwischen narrativer und abstrakter, dramatischer und meditativer Kunst eingeladen."

Katrin Bettina Müller
TAZ

"Carlotta Ikeda gestaltet den Butoh-Tanz in einer siebzigminütigen Performance als phantastisches Solo zwischen Leben und Tod, Geburt und Aufgehobensein. Die hervorragende Solistin gastierte zu den Off Stage Days erstmals im Theaterhaus Berlin."

Hans Braunseis
DER MORGEN

"Elsa Wolliaston, die afrikanische Ausdruckstänzerin, erzählt keine Geschichte. Ich will verstehen, was man nicht verstehen kann, was man höchstens begreifen kann. Ihr Tanz ist Selbst-Ausdruck."

Lucie Spunk
DER VERRISS

"Elsa Wolliaston und ihr Musiker Jacques Bruyere, der das Spiel der afrikanischen Trommel perfekt beherrscht, verstehen zu faszinieren. Ein Tanzerlebnis, das man nicht versäumen sollte."

Kristin Petersen
BERLINER MORGENPOST

"In den traditionellen Erkenntnisformen wie dem Ritual oder der Metaphysik besinnt sich das Theater wieder auf seine uneingeschränkte Kraft als Maschine des Visionären und Ort des existentiellen Austauschs. Es ist der Verdienst des Theaterhaus, diese Perspektive konsequent zu verfolgen und immer neu präsent zu machen."

Johannes Odenthal
TANZ AKTUELL

Kurt Altmann
5/91

TANZ/THEATER

wofür?

Ein Blick auf das Geschehen in Deutschland zwischen Ost- und Westeuropa

Als Ausgangspunkt nehme ich zwei Produktionen der französischen Tanzavantgarde, «Commedia Tempio» von Joseph Nadj (koproduziert mit dem Hebbel-Theater Berlin) und «Triton» von Philippe Decouflé. In beiden begegnet uns ein Spiel mit Illusionen, die Erschaffung phantastischer Räume oder deren Auflösung, um neue zu kreieren; ein Spiel der Simulationen, ein Spiel mit den Sinnen, bei dem der Betrachter mit offenem Mund den unglaublichsten Dingen folgt. Es ist ein Theater der Fülle, das nur durch äußersten Perfektionismus im Zusammenspiel der Tänzer oder durch die Phantastik der Bewegungen und Dekorationen den großen Materialaufwand transformieren kann. Joseph Nadj kreiert einen kafkaesken Raum, in dem die Gesetze der Schwerkraft, die Grenzen zwischen Materie und Mensch immer aufs Neue in Frage gestellt erscheinen. Mit unerhörter Genauigkeit entwickelt die eingespielte Truppe ein Feuerwerk von Bewegungen voller Witz, eine Tanzmaschine, in der das Räderwerk zwischen den Akteuren funktioniert. Die Tradition eines jiddischen Theaters aufnehmend, schließen die in Paris arbeitenden, zumeist ungarischen Tänzer, an östliche Theaterbilder an. In «Triton», einer getanzten Zirkus-Persiflage, entführt Philippe Decouflé sein Publikum mit Komik

und souveräner Verrücktheit an einen imaginären Ort mit seinen eigenen Möglichkeiten. Die beinahe beliebige Verfügbarkeit der Mittel ist Bestandteil dieser Ästhetik, die sich mit ihren ganzen Möglichkeiten auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung befindet.

Im Vergleich dazu erscheinen Produktionen Freier Compagnien in Deutschland sparsam, fast arm. Das betrifft sogar die jüngsten Premieren der verhältnismäßig gut subventionierten Gruppen, wie der *Tanzfabrik* oder *Dance Energy*. Um so wichtiger erscheinen die Ansätze einer konsequenten Bewegungsforschung und Reflexion der dramatischen Mittel. Michael Purucker, Choreograph von *Dance Energy*, hat durch seine kompromißlose Arbeit an der Bewegung seinen Stil weiter gefestigt. Der Mensch der Stadt, der Städter, erscheint in seinen Produktionen als der Mensch der körperlichen Verwesung. Purucker sucht nach dem Keim des natürlichen Widerstands, nach den Reflexen von Leben. So liegt über seinen Stücken ein Hauch von *Morbidezza*, von «schleichender Abwesenheit», in den er seine lässigen, dann schnellen Bewegungssequenzen einhüllt. Daraus entsteht eine Präzision in der Ungenauigkeit, die sich dem Zuschauer erst beim zweiten Hinsehen erschließt. Der Choreograph fordert von

seinen Tänzern eine Zwischenrealität, eine Art vordergründiger Trance, die zum einen Alltag assoziiert und zum anderen nur um wenig als Kunstfigur davon abgesetzt ist. Michael Purucker ist vielleicht der Choreograph in Deutschland, der wie kein anderer die soziale Wirklichkeit einer uninteressanten Wohlstandsgesellschaft reflektiert und aus dem Potential der Bewegung heraus nach dem verborgenen anarchischen Grundstoff im Menschen sucht. Explosionen gibt es da nicht, nur Annäherungen an die Oberfläche. Das macht die Arbeit der Münchener Gruppe so außergewöhnlich, auch wenn die Umsetzung, die tänzerische Präsenz, das choreographische Konzept noch nicht erfüllt.

Eine vergleichbare Innovationskraft ist in der deutschen Tanzszene, einmal abgesehen von der Tanztheaterszene, außer bei Wanda Golonka, exemplarisch bei der *Tanzfabrik Berlin* zu erfahren. Die choreographische Arbeit «Spiele für zwei», die in der Zusammenarbeit von Helge Musial und Sabine Lemke entstand, fasziniert dadurch, daß sie mit konventionellen Raum- und Choreographiestrukturen bricht. In geometrischer, kristalliner Klarheit erschaffen die beiden Tänzer einen rituellen Ort höfischer *Grandezza* und spielerischer Einfachheit.

Wohin geht das zeitgenössische Theater?

Welche Inhalte, welche

Formen finden auf der

Bühne Gestalt?

Die jüngste Produktion der *Tanzfabrik Berlin*, eine choreographisch-kabarettistische Auseinandersetzung mit dem Leben der Valeska Gert, in der Regie von Gayle Tuft und Dieter Heitkamp, ist zugleich auch die Rückbesinnung auf eine anarchistische Kunstströmung Anfang unseres Jahrhunderts. Valeska Gerts Bühnenverständnis im Umfeld von Dada Berlin verband kabarettistische Unterhaltung mit experimenteller Performancekunst. So spielt die Tanzfabrik-Produktion auch am Rande konventioneller Tanztheater-Wirklichkeit. Die Vielfalt der künstlerischen Mittel nutzt das Ensemble für ein Spektrum von Bühnenwirklichkeiten zwischen Revue, Choreographie und Filmszenarien. In der jeweiligen Brechung behauptet sich das atmosphärisch komponierte Collageprinzip Dieter Heitkamps, wie es in «Kompaß durch den Sumpf» und «Who did what to whom ...» vorgedacht ist.

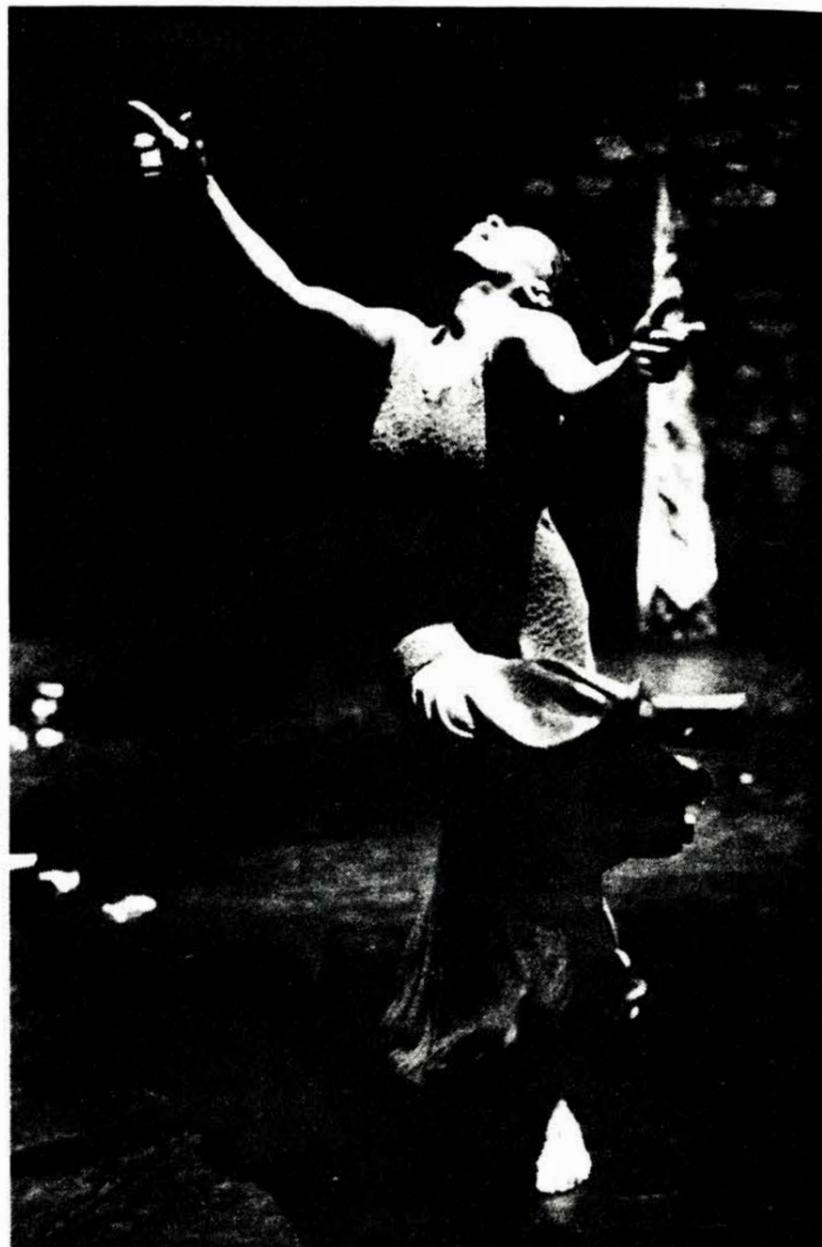
Ein Theater der Zukunft?

Im Labyrinth ist Stillstand das Ende. Auch ohne jede Aussicht auf ein Ankommen besteht die Notwendigkeit, ständig weiterzugehen. Es ist die Aufgabe der Kunst, in den dunklen Schächten Fenster zu öffnen, nicht als Orientierung, sondern als eine Art des Überlebens. Der Moskauer Theaterregisseur Anatoli Vassiliev vergleicht die Bühne mit einem Lichtstrahl, der in eine Scheune einfällt und die zahllosen Staubkörner in der Atmosphäre sichtbar macht. Sichtbar machen, was ansonsten leer erscheint. Besinnung, Konzentration auf das Leben. Für Vassiliev ist jeder Tag eine Heldentat. Er lebt im Osten Europas. In seinem jüngsten Berliner Gespräch während der «Off stage days» des *Theaterhauses* predigte der russische Theaterphilosoph eine Strategie der sozialen Isolation. Nur in der Distanz vom alltäglichen Gesellschaftsbetrieb läßt sich das künstlerische Potential eines essentiellen Theaters entwickeln. Mit dem

Abschied vom psychologischen Theater erschloß er auf der Bühne durch Bildung von neuen Spielstrukturen einen Ort kosmischer Energie, einen Ort des Lichts. Was Vassiliev in seinem Theaterlabor geschaffen hat, ist die Anknüpfung an metaphysische Welterfahrung, wie sie bei Tadeusz Kantor oder in den Verpackungswerken Christos ganz unabhängig voneinander bei osteuropäischen Künstlern zu finden ist. Die Transformation materieller Existenzbedingungen zu metaphysischem Sein öffnet, ob auf der Bühne oder in der Installation, die Kraft der Vision, eine Dimension, die sich gerade im Entzug von der Realität zur wirklichen Alternative verdichtet. Der andere Weg, aus dem heraus sich Theater immer neu regeneriert, ist das Ritual. Die afrikanische Tänzerin Elsa Wolliaston, die vom *Theaterhaus* mit einer neuen Produktion eingeladen wurde, durchschreitet in ihrer kontemplativen, nie festen Formgebung existentielle Zustände zwischen Erinnerung und Freiheit. Der Minimalismus der Mittel führt zur nicht mehr sichtbaren Präzision: Was als Improvisation dem Betrachter erscheint, ist höchste Perfektion im Detail. Dadurch löst sich die äußere Form, die materielle Erscheinung von ihrer Mitteilung. In den traditionellen Erkenntnisformen wie dem Ritual oder der Metaphysik besinnt sich das Theater wieder auf seine uneingeschränkte Kraft als Maschine des Visionären und Ort existentiellen Austauschs. Es ist der Verdienst des *Theaterhauses*, diese Perspektiven konsequent zu verfolgen und immer neu präsent zu machen.

Ästhetische Kriterien?

Wie belanglos die ästhetischen Kriterien sind, mit denen weitgehend immer noch zeitgenössische Bühnenkunst beurteilt wird, kann derjenige schnell ermessen, der mit dem Theater in Osteuropa näher konfrontiert wird. Die Problematik unserer Theatermacher erscheint in



Elsa Wolliaston, © Didier Pruvot

Anbetracht der existentiellen Bedrohung der Menschen in Jugoslawien, Polen oder Russland häufig als fragwürdige Rhetorik.

Ein Festival in Subotica, nahe der jugoslawisch-ungarischen Grenze, organisiert von der Choreographin und Regisseurin Nada Kokotovic, zeigte die immense Bedeutung, die dem Austausch von Compagnien für die kulturpolitische Neuorientierung in Europa zukommt. Dort trafen westeuropäische Tanzgruppen auf die jugoslawische Szene. Gegenseitig bestärkten sie sich in ihrer Arbeit. Während in Slowenien eine neue Kunst im Underground, eine Aktionskunst in der Dada-Tradition entsteht, sind Compagnien wie *Bitef Teatar* oder das *Choredrama* von Nada Kokotovic zu einer zeitgenössischen, offensiven Tanztheaterarbeit gelangt.

Als wenn der Tanz auf einer tiefen, emotionalen

Ebene die kulturellen Verschiebungen kommunizierbar machte, so entstand in Subotica das Klima einer intensiven Auseinandersetzung, die konsequent weitergeführt werden muß. Europa endet nicht an seiner Mitte.

Johannes Odenthal

Überlegungen zu Tanz/Theater-Veranstaltungen im Winter 90/91:

Internationale Tanzreihe im Hebbel-Theater, Premieren der Compagnien *Dance Energy/München (Chicago-Taschkent)* und der *Tanzfabrik/Berlin (Spiele für zwei, Der Riß)*, *Off-stage-days* des *Theaterhauses/Berlin* und des *Tanztheaterfestivals «Emergency Exit»* in Subotica, Jugoslawien

Foto Seite 47: Anatoli Vassiliev, © Wolfgang Kirchner

Zwiespalt off stage

Die off-stage-days, veranstaltet vom Theaterhaus e. V. in Berlin, bargen bereits in der Wahl des Ortes ein Paradoxon in sich, das sich als programmatisch erweisen sollte: Sie wurden veranstaltet im Max-Beckmann-Saal im Wedding, auf einer Bühne, die sich an Rampen- und Portalhöhe mit jedem Stadttheater messen kann. Das Publikum sank in dunkelblaue Polster, und dieses höchst traditionelle Arrangement von Oben und Unten wurde nur an wenigen Punkten aufgebrochen – ein die Kommunikation beeinträchtigendes Ambiente, dem die Organisatoren nur wenig entgegenzusetzen wußten.

Die zehn Tage währende und – mit Ausnahme der Aufführungen – spärlich besuchte Veranstaltungsreihe vereinte Gastspiele, Filme, Porträts, Seminare und Projektkurse, die alle einem Ziel zu dienen suchten: Die disziplinäre Starre des etablierten Theaters zu durchbrechen und grenzüberschreitende Arbeitsweisen vorzustellen bzw. in Workshops auszuprobieren.

Der Veranstalter

Das Theaterhaus ist eine Vereinigung, 1980 gegründet, die ihre Aufgabe auf drei Ebenen sieht. Im Vordergrund stand und steht die vom gesamten Theaterbetrieb vernachlässigte Weiterbildung (arbeitsloser) darstellender Künstler auf intermedial/interdisziplinärem Terrain. International ist diese Qualifizierung gefordert, an deutschen Schauspielerschulen jedoch bisher vernachlässigt. In dieser Lücke

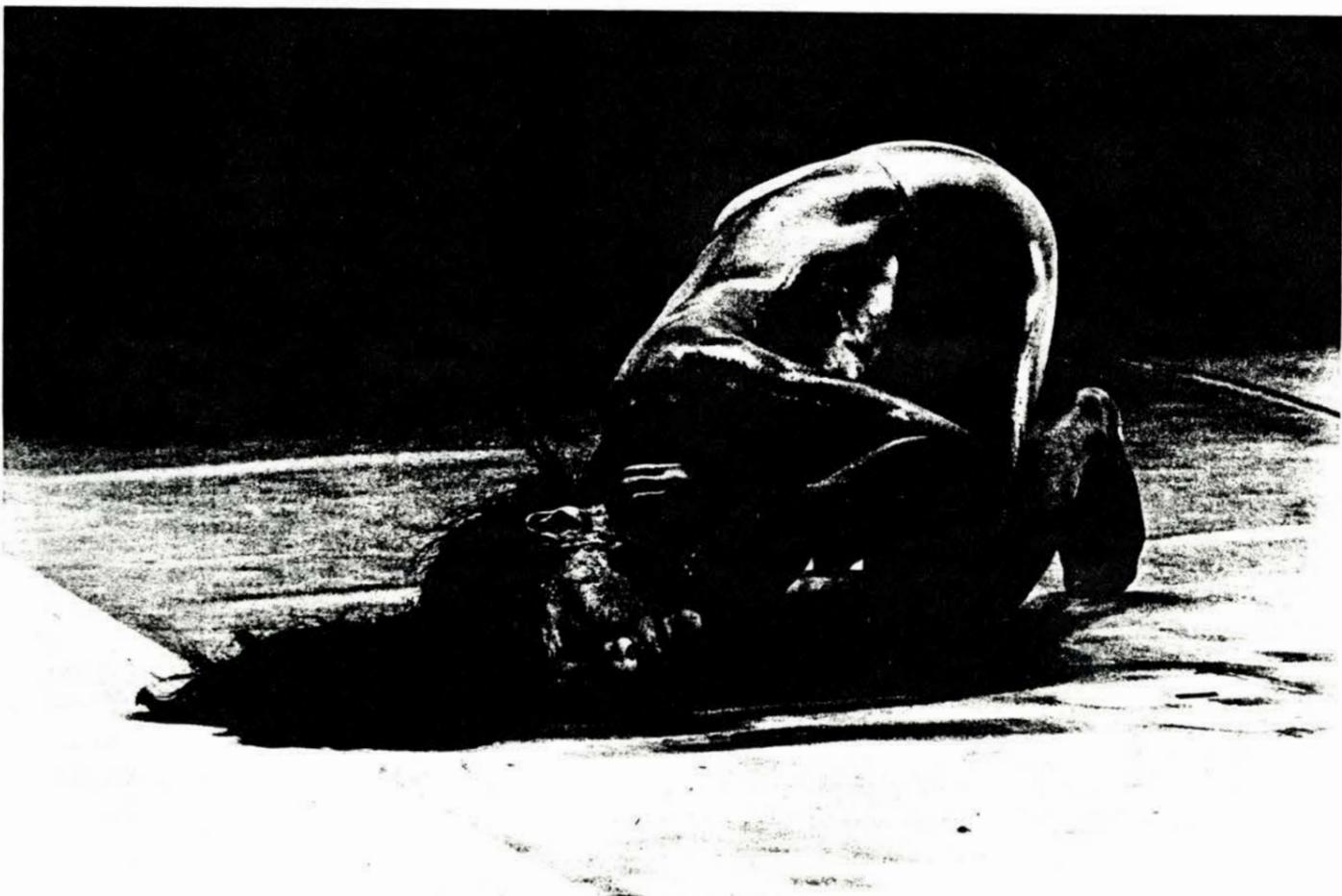
agiert das Theaterhaus seit Jahren und kann auf eine beachtliche Tradition verweisen; so renommierte Theaterleute und Tänzer, wie Walter Lott, Hideo Kanze, Augusto Boal, Koffi Kôkô, Richard Schechner, Natalie Zwerewa, standen für Workshops zur Verfügung. Diese unregelmäßig stattfindende Arbeit soll zukünftig durch das Angebot eines zweijährigen Aufbaustudiums in größere Kontinuität überführt werden. Einen zweiten Schwerpunkt bildet die geplante Infothek für praktische Hilfeleistung bei der Suche nach Arbeits- und Weiterbildungsmöglichkeiten. Aufführungen, die neue Entwicklungen im darstellenden Bereich vorstellen, tragen die Zielsetzung des Theaterhauses in die Öffentlichkeit, auch an Veranstaltungen mit Festivalcharakter ist gedacht, wofür die off-stage-days mit wohlklingendem Programm einen ersten Versuch darstellten.

Die Gastspiele

Carlotta Ikeda, die in Paris lebende japanische Butoh-Tänzerin, stellte in ihrem Solo »Utt«, erarbeitet gemeinsam mit Ko Murobushi, eine Reflexion fernöstlichen und europäischen Denkens und Fühlens vor.

Eine weiße, alterslose Gestalt, das Gesicht von herabhängenden Haaren verborgen, schiebt sich vorwärts, umrundet schleichend ihr quadratisches weißes Terrain (Dekoration: Mario Bota), kämpft mit der Erdanziehung, den Wurzeln, den Quellen. Dem Tod? Ihr Geviert wandelt sich zum Gefängnis, das kalkig geschminkte Gesicht, enthüllt, verzerrt sich,

Die in Paris lebende japanische Butoh-Tänzerin Carlotta Ikeda in ihrem Solo "Utt".
Foto Lot



schmatzt, küßt, frätzt. Die weiße Rückwand wird geöffnet, Nebelschwaden quellen hervor, die nur mühsam eine Gestalt freigeben: Auf einem Thron/Bett hockt ein kostbar gewandetes Wesen wie eine fette Unke. Unter Mühen, im Kampf mit dem Kostüm, gebiert es sich in kreißenden Krämpfen selbst, es reißt sich seinen aus Spiegeln und Stoffen aufgetürmten Kopfputz herunter, als skalpiere es sich, und hoppelt im weißen Baby-Doll-Hemdchen zurück auf das Insel-Geviert. Es ist kokett und verbreitet Infantilität.

Vom Zivilisationszwang, sprich Kleid, befreit, bewegt sich ein nackter Körper, der die Senkrechte schließlich aufgibt, zur Erde zu und auf ihr. Von oben rieselt in dünnen Bächen Salz. Am Schluß hockt Carlotta Ikeda in Fötushaltung auf der Bühne, scharrt das Salz an sich heran, preisgegeben, sich selbst Schutz gewährend, hautlos. Der Körper als Haus, ein Wesen zwischen Archaik und High Civilisation auf der Suche nach einer neuen Mitte. Ein Abend, an dem Körper, Raum, Licht (lichtdesign: Laurence Rieuf) und Musik verschmelzen zu einer fernen Sinfonie.

Elsa Wolliaston, die ebenfalls in Paris lebende afrikanische Tänzerin, versucht, die Quellen afrikanischen Tanzes, aus kosmogonischen und mythologischen Zusammenhängen gelöst, für sich auf spezifische Weise mit europäischem Denken zu verbinden, traditionelle Riten zu übertragen. Ohne lebendige Stammeszugehörigkeit, auf einer Bühne, sei afrikanischer Tanz ohnehin nur als Folklore möglich. »Sieben Rosen für drei« erzählt kein dramaturgisch streng gebautes Tanzstück, sondern ist ein vor Vitalität berstendes Stück Tanz. Eine Tänzerin, ein Musiker (Jaques Bruyere), ein Kreis von Rosenblättern, eine malvenfarbene Pyramide. Die Tänzerin nimmt den Rhythmus der Djembe in sich auf, folgt ihm, durchbricht den Kreis der Rosenblätter, der sie hält. Jetzt hat der Körper den Rhythmus aufgesogen, es kann nicht mehr unterschieden werden, wer den Dialog führt, einen Dialog höchster Intensität, dem bei aller Expressivität eine Strenge anhaftet. Das Zentrum, die Wirbelsäule, konzentriert die Bewegungen; die Füße, meist parallel stehend, bleiben eng mit der Erde verbunden. Nur wenige Sprünge lösen den Körper von seinem Ursprung. Vom Zentrum wegtreibend, bewegen sich die Arme, als würden sie fliegen, den Körper wegreißen wollen. Elsa Wolliaston ist so präsent auf der Bühne, daß sie weit mächtiger wirkt, als sie ist. Sie tanzt sich in einen Rausch, eine Hymne an den Körper und seine Verbindung zu Raum und Zeit, zu seinen mythischen Ursprüngen, einen Rausch, der das zivilisatorische Schweigen des Körpers bricht in einer Sprache, aus der die Tänze sind.

Bazon Brock, Professor für Ästhetik, Adorno-Schüler, Happening-Theoretiker und Aktionist, stellte aus seiner Tetralogie »Aus dem Unterhaltungsprogramm für die Hölle« Teil drei vor: »Einer für alle: Selbsterre-

gung der Täter – Eine rhetorische Oper zur Erzwingung der Gefühle«. Angetreten gegen die »Überwältigung durch Erschöpfung«, philosophiert Brock über einen Er, der, entfremdet allem, was ihn umgibt, diesem Allem einen Sinn zu geben sucht. Ein Er, der an Robert Walsers Gehülfen erinnert wie an Hänschen klein, situiert zwischen Tragödie und Farce. Seine Bemühungen um Sinngebung gipfeln darin, daß er hinter dem Pflug geht und die aufgebrochene Erde zunähen will. Am Ende salbt er einen Globus mit Nivea-Creme (»Pflege ohne Grenzen«), er salbt alle Krisengebiete, das Ozonloch, die Elefanten...

Vom Zentrum wegtreibend, bewegen sich die Arme, als würden sie fliegen, den Körper wegreißen wollen. Elsa Wolliaston, eine in Paris lebende afrikanische Tänzerin, bei ihrer Darbietung. Foto Lot



Brock, in frischgebügelter Tarnhose, Konfirmandenjackett und mit buntbreitem Schlips ordnet gemessenen Schrittes die Requisiten, die Er hinterlassen hat, Insignien der Macht wie des Durchschnittes, und vollzieht, eher Sprecher denn Spieler, distanziert und nicht ohne pastorales Pathos Seine Bemühungen nach. Wahrhaft eine rhetorische Oper, Überwältigung durch Erschöpfung fand genausowenig statt wie Erzwingung der Gefühle. Ein intellektueller Abend mit letztlich freundlich-ironischer Grundhaltung.

Projektkurse und Portraits

Krisztina Horvath und Peter Löscher arbeiteten mit Tänzern und Schauspielern an einer interdisziplinären Begegnung der Kunstformen Tanz und Theater; Bazon Brock lehrte vier Tage »Action Teaching« sowie Zygmunt Molik »Lied und Interpretation«. Daß ein fünftägiger Workshop nicht mehr als Anregungen zu geben vermag, machte die Werkstattaufführung von Moliks Kurs deutlich. Der Pole, der während der 25

Jahre des Bestehens an Grotowskis »Laboratorium« arbeitete und dort maßgeblich an der Stimmausbildung beteiligt war, stellte seine »Stimme und Körper« genannte Methode vor, die körperliche und nichtkörperliche Energie zu vereinen sucht. Nun eignen sich Atemübungen wenig zur Vorführung, man muß sie am eigenen Leibe erfahren, doch die Ergebnisse der Liedinterpretation ließen einige Fragen offen, machten doch die Teilnehmer einen stimmlich überforderten Eindruck. Brecht/Eislers »Wiegenlieder« oder der beliebte Alabama-Song gewinnen durch eine Kombination von angestrenzter Beschwerlichkeit und durchdachter Dramaturgie nicht die durch hohen Bekanntheitsgrad belastete Dimension, und der Stoff wehrt sich gegen ungeschulte Stimmen.

Brocks »Action Teaching« geht aus von persönlichen Erfahrungen der Teilnehmer und versucht, diese in theatrale Formen zu übersetzen. Der Meister überzeugte mehr durch seinen einführenden einstündigen Rundumschlag gegen etablierte Kultur – Einschüchterung durch Alternativität.

Die Portraits zählen ohne Zweifel zu den Gewinnen dieses heterogenen Vorhabens. Anatoli Vassiliev brachte mit seinen methodischen Fragen, mit der Problematisierung der Begriffe »psychologisches« und »spielerisches« Theater eine Dimension ein, die dem Publikum fremd schien und auf großes Interesse stieß. Seine Sicht auf das Verhältnis von Spieler und Figur, für ihn Zentrum des Denkens und der Arbeit, wurde in Videobeispielen augenfällig und faßbar.

George Tabori, der die »Kathedralen« verließ, um in den »Katakomben« – sprich: den Wiener »Kreis« – hinabzutauchen, stellte sich als geduldiger und sensibler Partner auch Fragen wie »Herr Tabori, wie spielt man ein klassisches Gefühl?« Sein provokativer Satz, daß die wesentlichen Innovationen immer von den großen Häusern ausgingen, fand keinen Widerspruch – verwunderlich an diesem Ort.

Werner Schröter, der von sich behauptete, er sei Autodidakt, sprach über die Unterschiede der Film- und Theaterarbeit in Bezug auf den Schauspieler. Im Theater liebe er die Auseinandersetzung mit dem Schauspieler, weil dessen Mitverantwortung dort größer sei. Im Film gebe es keine Möglichkeit, Zeit und Raum in Eigenverantwortung der Schauspieler zu verbinden. Beide, Tabori und Schröter, bestehen auf Theater als einem der wenigen nicht verlorenen Freiräume für Ausdruck. Alle drei Regisseure sprachen von der Wahrhaftigkeit als zentralem Anspruch an das Theater. Ist die Schaubühne doch noch eine moralische Anstalt?

Die Seminare

»Theaterökonomie und Kulturpolitik«, »Schauspielervermittlung und Vorsprechpraxis«, »Die Persönlichkeit des Schauspielers« und »Der interdisziplinäre Ansatz« – unter diesen Themen standen Gesprächsrunden, in denen sich die Crux des Unternehmens wie die der allgemeinen Lage am schärfsten offenbarte. Oben gegen unten, Osten contra Westen, etabliertes Stadttheater versus in die Jahre gekommene Freie Szene, Schulausbildung oder Workshops, in derlei Gegensatzpaaren bewegten sich die Gesprä-

che, die einen Eindruck mangelnder Vorbereitung und verbreiteter Hilflosigkeit vermittelten. »Theaterökonomie und Kulturpolitik« ließ die Ost-West-Widersprüche offen zutage treten. Es ging um Geld, und es ging um Politik (Lorenz Thomerius, Moderator: »Die Dramaturgen an den DDR-Theatern waren politisch ausgerichtete Zensoren.«). Verwunderlich ist auch die Stringenz, mit der die Kürzungen im Sachkostebereich auf künstlerische Defizite übertragen wurden. Hans Ammann vom Schiller-Theater, Berlin, sprach von einer »möglicherweise schmerzlichen Auswirkung auf die Ästhetik« – während bei der Sicht auf die für Kultur bereitzustellenden Mittel in den FNL die ästhetische Elle nicht angelegt wird: Dort muß erst einmal ein neues geistiges Klima einziehen.

Das Publikum wurde in der zweiten Gesprächsrunde aktiv, als es um Schauspielervermittlung und Vorsprechpraxis ging. Die Tatsache, daß Schauspieler kein geschützter Beruf ist, der an den Nachweis irgendeiner Ausbildung gebunden ist, ein Novum für die Ex-DDR-Theaterlandschaft, führt zur Inflationierung. Nur etwa ein Drittel aller Bewerber nimmt die Zentrale Bühnen- und Filmvermittlung in ihre Kartei auf, in der ca. 5 500 Schauspieler registriert sind. Wer trotz Akzent, abweichender Hautfarbe o. ä. überzeugen kann, landet im »Servicekasten«. In heftiger Kritik von seiten des Publikums, daß sich aus Schauspielschülern und Vertretern der Off-Szene rekrutierte, stand die Vorsprechpraxis, die das Theater in Opfer und Machthaber einteile. Die Chance, über eine neue Form des Kennenlernens von Schauspielern und Regisseuren zu diskutieren, wurde im Kleinkrieg der Vorurteile und Vorwürfe vertan. Das Gespräch zur Schauspieler-Selbsthilfe läßt nur eine Interpretation zu: Schauspieler, hilf dir selbst! »Das Schauspielereleben ist ein heroisches«, meinte Tabori. Potentielle Helden sollten sich nicht permanent selbst zum Opfer stilisieren.

Das Gespräch zur Interdisziplinarität versandete gar am Strand allgemeiner Interesselosigkeit. Erstens sei Interdisziplinarität am Theater selbstverständlich, zweitens wisse sowieso niemand, was die Sprache des Theaters sei – so der Tenor. Allein Heiner Goebels, Komponist aus Frankfurt/Main, thematisierte die Autonomie der Medien und die Spannung dazwischen als das, was Theater für ihn ausmache.

»Es gibt viele Arten, einen guten Ruf zu ruinieren. Die Seminar-Veranstaltungen waren eine der effektivsten.« So das Gästebuch zu dem Eindruck von Belanglosigkeit und mangelndem Engagement, den diese Veranstaltungen hinterließen.

Vielleicht ist es bei der Herrschaft von Finanz- und Strukturproblemen doch wieder an der Zeit, über Begriffe zu streiten. Führt man programmatisch das Wort »Grenzüberschreitung« im Munde, sollte man zuweilen, will man sich nicht im Allgemeinen verlieren, die Grenzen orten, die es zu überschreiten oder zu negieren gilt. Begriffe man die Kommunikation über Theater, wie sie hier stattfand, als Modellfall für Kommunikation im/auf dem Theater, müßte man zunächst das Schönödeste wieder lernen: Zuhören. Eine Eintragung im Gästebuch brachte es auf den Punkt: »Mehr Theater, weniger Ego.«

Christiane Lange

AU R E R I S

des noch unbe-
s Amerikas rei-
wir uns ausbrei-
ie grandiose
e wir sind. Da
ausbreiten - als
ch, das ich bin.
e beim Kino ist
wußten Vorgän-
s die Story sind.
iesem Streifen,
er lauter richtige
sind wir Zu-
weiße, da hilft
hmalzige Musik
rfett dieser un-
Identifikation.
chst geschlecht-
Identifikation
a Trottel nicht
len trägt, nicht
zumindest, wird
v eingeführt: als
objekt für die
Jungs und als
kt für die auch
kosten kommen
en.

aber ein weißes
kommt die 'zi-
ndende WASP-
Hausfrau zum
st wäre das ja
die netten tole-
im Kinossessel,
mit den India-
det haben. Die
loch eindeutig
schen Soldaten,
aß eine Rothaut
verstehn den In-
tzlich nett und
nden, wie wir

fische, histori-
ogische Rekon-
i in den Studios
äzis erarbeitet
doch glasklar:
ls schon so gu-
ufgeklärt gewe-
eute, so wären
nicht so abge-
len, wie in die-

sem Film nur die Büffel abgeschlachtet werden. Nach drei Stunden 'rassereiner' Einfühlung wissen wir es besser: Wär's nach uns gegangen, hätt's das nicht gegeben. Wir hätten gewaltfrei kommuniziert. So gehören denn auch diese Ereignisse nicht zu unserer Vergangenheit, geschweige denn zu unserer Gegenwart, sondern zu einer unbegreiflichen, ja mythischen Vorzeit. Hierzulande ist man solche Entlastungsunternehmen gegenüber einer wahnwitzigen Vergangenheit gewöhnt, in den USA freut man sich ebenfalls darüber und überschüttet den 'gerechten' Film mit einer Flut von Preisen. Uninteressant, ob nicht vielleicht diese Art der Rehabilitation der Indianer real die Fortsetzung ihrer Vernichtung mit anderen Mitteln ist. Hollywood erweist sich mit diesem Film wieder einmal als klinisch saubere identifizierende Angleichungsmaschine, die den Rest Fremdheit einer anderen Kultur in behaglich innerlichen Psycho-Kitsch idealistischer Provenienz umwandelt. Regelrecht obszön ist die Sentimentalorgie, die in den Indianergesichtern losbricht, als der weiße Idiot und Held sich endgültig verabschiedet. Die menschenfresserische Einverleibung ist hier sehr weit getrieben: die CinemaScope-Mühle läßt nichts übrig von Fremdem, alles ist kleingehäckselt zum Standard reinlicher mittelständischer protestantischer amerikanischer Kleinbürger. Es gibt nichts Fremdes, nichts Wildes, selbst die Wölfe sind zahme Haustiere, mit denen man freundlich herumbalgen kann. Nichts wird mehr anders sein, alles Amerika. Es mag sich um die korrekt gesprochene Sprache der Sioux-Indianer handeln, die im Film untertitelt wurde, vom brüllenden Gelächter einer schenkelschlagenden Menge bleibt sie nicht verschont, wenn sie für die billigen Witze der Verständigungsnot zwischen zwei Sprechern verschiedener Sprachen erhalten muß. ✓ *Peter Staatsmann*

THEATERHAUS: locker

Nein, sage ich, manchmal rede ich ja so mit mir, im Westen, da ist alles perfekt, Lucie, da wirst Du erleben, wie's eigentlich gemacht wird, im Management sind sie führend da, und was nicht perfekt ist, das ist Absicht und also auch perfekt. Lucie, die OFF STAGE DAYS werden eine rauschende Ballnacht sinnlich-theatral-intellektueller Genüsse, da kannst Du so richtig auftanken. Hoffentlich kannst Du folgen, der Englisch-Kurs hat noch nicht begonnen. OFF STAGE. Jenseits der Bühne war ich ja schon immer, und entfernt, außerhalb davon verbringe ich mein kleines Leben als KonsumentIn, GattIn, MutterIn und MenschIn. Lieber nicht das kleine Schwarze, findet zwar im gar nicht offigen Max Beckmann Saal statt, das Ganze, aber Du willst doch nicht als ausgehender Ossi auffallen. Auf der Pressekonferenz

mache ich 25% der Gäste aus. Das hebt. Dabei hatte das THEATERHAUS sich so'ne Mühe gegeben mit dem Brief: Grenzüberschreitung (das kenne ich), Innovation, kreativer Brennpunkt, Gastspiele, Seminare, Audition, Interdisziplinarität, Weiterbildung von Schauspielern, Spielwiese eines künftigen Theaters. Ich lasse mich nicht unterkriegen. Lucie, sage ich mir, Du mußt lernen, kulturell, so einfach wird man kein Gesamtdeutscher, da mußt Du durch. Da mußt Du offen sein.

Ich gehe in die Seminare, Mantel, Augen, und Ohren offen. Gottseidank entpuppen sie sich als herkömmliche Podiumsdiskussionen. Im ersten rächt sich der von der Springer-Stiftung empfohlene Moderator am Publikum durch Verbreitung bekannter Vorurteile: Die Dramaturgen im DDR-Theater waren alle politisch ausgerichtete Zensoren. Sie reden über das, was fehlt: die Knete. Der Kultursenator ruft zur gesamtstädtischen Solidarität auf. Du kannst den Mann doch nicht so sitzen lassen, Lucie, sage ich mir, gib sie ihm. Ich gebe sie ihm. Auf Widerruf. Die Szenenkenntnis des Gesprächsleiters schätze ich erst im Nachhinein, wenn sich die Dame von der taz als Moderatorin zu Schauspielausbildung und Vorsprechpraxis äußert; frei von Sachkenntnis, und diese Freiheit durch ein gesundes Selbstbewußtsein ergänzend. Lucie, Du siehst, wer wagt, gewinnt, und: Man muß die Latte immer höher anlegen. Bis man nicht mehr rankommt. Und: Man kann sich auch mit zwei Adjektiven über zwei Stunden Diskussion helfen. Toll. Klasse. Lucie, schmeiß das Synonymwörterbuch weg und schreib einfach aus dir selbst heraus.

Nein, Du bist nicht im Jugendklub Meerane, auch wenn die Fragen aus dem Publikum so klingen: Wenn ich zu Ihnen zum Vorsprechen komme, zahlen Sie mir dann das Fahrgeld? Was soll ich denn da hinschicken zur Bewerbung an so ein Theater? Schauspielerbildung ist Bewußtseinsbildung. Nein, Lucie, das ist kein Deja vu, das ist live.

Das letzte Seminar ist die Fortsetzung des Mittagschlafs mit anderen Mitteln. Der Moderator klingt so leis wie monoton und das Thema ist so pikant wie Erbspüree: Der interdisziplinäre Ansatz. Man sagt einander nichts, aber das lustlos. Lucie, das ist hohe Schule, Du kannst ja nicht mal nichts sagen, weder in- noch ausländisch.

Lucie, sag doch mal was Positives! Lucie, die Portraits waren doch aber spannend. Ja. Tabori ein Lehrstück in Toleranz und Geduld, der auch noch Fragen beantwortet wie: Herr Tabori, wie spielt man ein klassisches Gefühl? Werner Schroeter, der mit dem Publikum eine geradezu familiäre Situation herstellt, kokett, und der sich nicht hinter der

LAUTER VERRISS

Eitelkeit versteckt, sondern zeigt. Und die Gastspiele. Carlotta Ikeda. Ihr Körper ist weiß und weise, sie tanzt "UTT" von Leben und Tod, von der Geburt und der Suche nach dem Wesen, dem Ursprung des Menschen, vom Kampf der Kulturformen und deren Unfähigkeit, den Menschen zu sich selbst zu bringen. Elsa Wolliaston, die afrikanische Ausdruckstänzerin, erzählt keine Geschichte. "SIEBEN ROSEN FÜR DREI" - ich will verstehen, was man nicht verstehen, höchstens begreifen kann. Ihr Tanz ist Selbst-Ausdruck. Bazon Brock, der Happening-Professor, zeigt seine rhetorische Performance "EINER FÜR ALLE: SELBSTERREGUNG DER TÄTER. EINE RHETORISCHE OPER ZUR ERZEUGUNG DER GEFÜHLE". Er tritt mit großem sprachlichem Aufwand und bescheidenen theatralischen Mitteln den Beweis an gegen die "Überwältigung durch Erschöpfung" auf dem bzw. im Theater. Dieses Ziel hat er erreicht. Die Vorführung seiner Workshop-Ergebnisse zum "action-teaching" beginnt mit einem einstündigen verbalen Feuerwerk über die Impotenz der etablierten kulturellen Institutionen. Einschüchterung durch Alternativität. Lucie, sage ich mir, hier wird hart und ehrlich gekämpft. Und Vereinfachungen wie hier etabliert-schwarz, da alternativ-weiß sind eben der Preis für Verständlichkeit. Und, Lucie, ob Du Dich wohl gefühlt hast, ist kein Kriterium. Die OFF STAGE DAYS sind ja nicht das einzige organisatorische Chaos, das Du in letzter Zeit erlebt hast. Denk doch an den Einigungsprozeß. Oder an die Verriß-Redaktion. Und daß die Gastgeber sich zurückhielten und nicht ins Geschehen eingriffen, jedenfalls nicht so, daß man es hätte spüren können, ist doch gut. Da können die Dinge ganz spontan laufen. Wenn Du gemeinsam mit anderen vor verschlossenen Türen stehst und das Rätselraten beginnt - das ist doch kommunikativ! Da wird mal ganz fix nachträglich umorganisiert, sei locker, Lucie, nicht so verspannt, die sind hier alle alternativ. Und das sie kaum mal was gesagt haben, die Gastgeber, war gut so. Setzen sie sich keiner Kritik aus und können das Fluidum unbefleckter Empfängnis weiter um sich verbreiten. Lucie, Du weißt doch: Hättest Du geschwiegen, wärest Du Philosoph geblieben ✓ *Lucie Spunk*

VOLKSBUHNE: Hosen runter!

In der Volksbühne ließ neulich der Graukopf und Traditionalienhändler B.K. Tragelehn die Kordhosen fallen. Der frisch gefönte Possenreißer präsentierte dem verschreckten Publikum sein Coming out derartig, daß die wenigen nachdenklichen Besucher in schwermütiges Grübeln verfielen. Premiere hatte: "Wann haben Sie zuletzt Ihre Hosen gesehen", eine Komödie zweier

Britten (John Antrobus und Ray Galton). Ernstling Tragelehn ersetzte das Wort Komödie durch das Wort Farce und hatte damit den Nagel auf den Kopf getroffen. Was er den Schauspielern antut, grenzt an Körperverletzung, aber das Premierenpublikum gackerte wollüstig, wenn weißliche alte Männer in Unterhosen über die Bühne flitzen mußten. Würgl!

Ein Einbrecher stiehlt in der Wohnung einer jungen Frau deren Schmuck und den Anzug ihres Lovers, eines verheirateten Mannes. Alles klar? Da der Gute nicht nach Hause kommt, darf ein Punk auftreten, der so aussieht, das auch alte Frauen über ihn lachen können. Hinzu kommen: ein exhibitionistischer Polizist, ein Minister in Unterhosen, ein Nachbar ohne Unterhosen, eine ältere Dame im Korsett und die von der Schauspielerschule in Schönevide frisch gepflückte Schöne Kathi Liers. Der Lover bekommt seine Hose wieder und der Alptraum auf der Bühne ist vorbei.

Tragelehn stopft die ambitionierten Darsteller erbarungslos in die HO-Tüte seiner genialen Einfälle. Eine Kostprobe: Der Hauptdarsteller Howard Swerling (Gerhard Preusche) hält sich statt des Telephonhörers eine Banane ans Ohr. Tragelehn hat es geschafft, in seiner Hand gelang dem abgeschmackten Berliner Boulevard-Theater der Sprung hinauf in die Kategorie der Schwarzen Löcher. ✓ *Handloik*

THEATER DER FREIEN VOLKSBUHNE: Leerlauf hochtourig

Es ist schon fatal, wenn man das üppig zitierende Programmheft von ROSMERSHOLM studiert, und dabei erahnt, welche Brisanz gerade IBSEN's Stücken in einer Zeit der Zusammen- und Umbrüche anhaftet. An jeder auch nur ansatzweise anregenden Lesart aber vorbeizuzinszenieren, ist das peinliche Verdienst des Regisseurs Frank Hoffmann. Der bedeutungsschwanger in Szene gesetzte LEERlauf ist zumindest ein LEHRstück versagenden Regietheaters. Die scheinbar am Reißbrett erdachten Regieeinfälle ruinieren auch noch den letzten schauspielerischen Ansatz der genötigten Darsteller. Verzweifelt versuchen diese, "konzeptgemäß" gegen die eigene Natur anzuspüren, doch die schauspielerische Verkrampfung endet in puppenhafter Teilnahmslosigkeit. Was bleibt ihnen mehr, als das brave Abspielen von phantasielosen Regievorgaben. Die spartanische Bühnenausstattung war da das Letzte, was man den Darstellern antun konnte. Was als Kargheit für eine vielleicht epische Spielweise gedacht war, wirkt eher wie eine vergessene Probendekoration. Ausstatterische Zurückhaltung schafft keine Räume, sondern beängstigende Leere, die die Schauspieler das Weite suchen läßt. Unentwegt sieht man sie über die be-

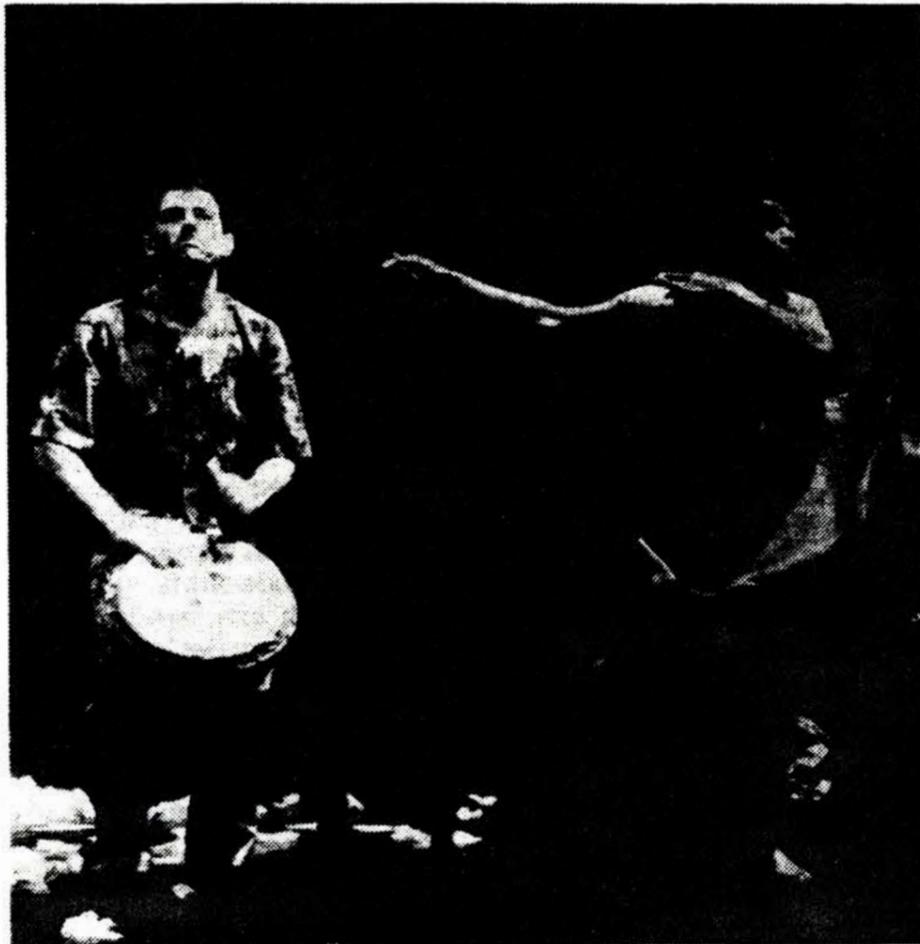
drohlich entblößten, um rechtzeitige Arrangementnischen zu finden. Dort an werden die Einfänge, sie zu verurungerspielt. wird die sinnlose des Ausgedachten durch den Versuch misierung des Leer Figurenbeziehungen man da kaum machen. So, wie jede seine Rolle abliefe Partner ausgeliefert Schauspielkunst durch umph nichtssagen es verkommt, ist weichliche Folge Stück angelegten dersetzen ende der regielichen V sich wiederholend dramatisch zug Sich-an-die-Gurgen Erregung wird me oder Tisch umge Verzweiflung läßt seur seine Darstellungen auf den Tiden Kopf schlagenderen in die Hände Aufgebrachtheit v in lautem und schen angemessen len. Die Krönung wenn die Regie Roman Entschluß "aktiver Hand ins fen", kräftig mit trampeln läßt. Was hier dem Zusemetet wird, ist die keit einer auf Hochbrachten par Unangemessenheit ROSMERSHOLM cherheit keine E für die Freie Volk der gesamtberlin landschaft. ✓ E

SICH DEN GRENZEN NICHT FÜGEN

Theaterhaus Off Stage Days

Die Arbeit des Theaterhauses Berlin hat seit Beginn darauf gesetzt, ein offenes Verhältnis zwischen Schauspielern, Regisseuren, und Publikum herzustellen. Das gleiche gilt auch für die Propagierung von Formen, die sich den konventionellen Grenzen im Staats- wie im Off-Theater nicht fügen.

Die vom 1.-10.März stattfindenden *Off Stage Days* zeigen nun in großer Vielfalt wie stark dieser Erneuerungswille für das Theater schon auf Resonanz stößt. Durch die Mitwirkung von namhaften Machern aus dem In-



Elsa Wollisaton

Foto: Didier Pruvot

und Ausland soll eine Standortbestimmung ermöglicht werden, die dringend geboten ist.

Das Angebot reicht von Porträts, Projektkursen, Seminaren, Video-Dokumentationen, Diskussionen bis zu Gastspielen und Präsentationen von Workshop-Ergebnissen. Anatoli Wassiljew, Werner Schroeter, George Tabori, Zygmund Molik werden in ausführlichen Interviews zu ihren Ansätzen befragt, Bazon Brock stellt eine Performance vor, Jean-Marie Straub und Daniele Huillet zeigen, wie sie experimentelle Techniken des Theaters ins Medium Film bringen. Kulturpolitik soll erörtert werden in einem Gespräch u.a. mit dem neuen Senator Roloff-Momin, Otto Schily, Hans Amman (ehemals Schiller-Theater!). Welchen Verkrümmungen Schauspieler sich unterwerfen müssen, wenn sie zu Vorsprecherterminen geladen werden, behandelt eine Veranstaltung, an der die Regis-

seure Klaus Emmerich und Guido Huonder nebst betroffenen Akteuren mitwirken.

Der Schwerpunkt Darsteller wird eingeleitet mit der Vorstellung einer Audition, die eine neue Art der Selbstmitteilung von Schauspielern anstrebt, die sich nicht mehr am Leistungsdruck orientiert. In einem weiteren Seminar mit dem Untertitel „Wege der Schauspieler-Selbsthilfe“ sprechen u.a. Hannelore Hoger und Leslie Malton über eigene Versuche und Enttäuschungen, in den Apparaten selbstbestimmt zu arbeiten.

Ein Abschlußseminar soll dann den interdisziplinären Ansatz für das Theater diskutieren. Achim Freyer und der Musiker Heiner Goebbels, die Leiterin des Theaters der Welt in Hamburg, Renate

Klett und vielleicht Thomas Brasch wollen Auskunft geben, wie die verschiedenen ästhetischen Ausdrucksabsichten sich im Theater vereinen lassen oder nicht.

Elsa Wollisaton zeigt ihre getanzte Symbiose zwischen tradierten afrikanischen Rhythmen und zeitgenössischem Tanz „Sieben Rosen für drei“. Die Japanerin Carlotta Ikeda mit ihrem Stück steht für die Bedeutung, die der Butoh-Tanz mittlerweile errungen hat.

Die *Off Stage Days* versprechen schon jetzt eine längst überfällige Besinnung auf Auswege aus dem erstarrten Konzept intrigengeschwängelter Staatskunstverenkungen und vor sich hin dilettierender Off-Theater, jenseits der leidigen Jammer-Arien, wo

das Geld wieder nicht reicht.

Daß alle Veranstaltungen öffentlich sind, bis auf die Projektkurse, will gerade das Publikum an einem Prozess beteiligen, von dem es in der Regel ausgeschlossen bleibt. Viel interessanter kann das offizielle Theatertreffen im Mai auch nicht werden. R.S.

Off Stage Days vom 1.-10.3 im Max-Beckmann-Saal, Luxemburger Str. 20, 1-65; bis 28.2., Tel. 781 40 01; ab 1.3. Tel. 45 04 29 91 (ab 14 Uhr). Ausführliche Programm-Informationen siehe Off-Theater-Seite und Tagesprogramm

Weißer Regen

Carlotta Ikeda tanzte auf den »Off Stage Days«
des Theaterhauses

Zu den derzeit laufenden Off Stage Days, einem Theater-treffen mit Gastspielen, Künstlerporträts, Seminaren und Werkstattaufführungen, hatte das Theaterhaus mit der japanischen Butoh-Tänzerin Carlotta Ikeda eine Grenz-gängerin zwischen narrativer und abstrakter, dramatischer und medi-tativer Kunst eingeladen.

Nach dem Abwurf der Atom-bombe und dem nachfolgenden Kul-turschock der Amerikanisierung ent-wickelten japanische Tänzer den Bu-toh-Tanz, der eine andere Zeitrech-nung aufmachte und zurück zu den Anfängen des Menschseins kehrte. Auf die Zerstörung der Werte japa-nischer Traditionen antwortete er mit einer neuen Archaik; diesem zweiten Schamanentum gehört Car-lotta Ikeda seit über 20 Jahren an.

1981 choreographierte sie ge-meinsam mit Ko Murobushi »Utt«, eine Soloperformance über verschie-dene Erscheinungsformen des Le-bens. Sie beginnt mit Bildern des Menschen vor seinem Eintritt in die Geschichte, zeichnet laufend, zu-sammengesunken oder mit in den Kopf gelegten Nacken aufgereckt, ein von Energie durchströmtes Le-ben nach, das seine Artikulationsfor-men noch nicht beschlossen hat. Mal wird die Hand, mal der Fuß oder die über den Boden schleifende Haar-mähne zum beredtesten Instrument des Körpers. Ob getriebener Dämon oder selbstbestimmter Mensch, ist offen: Da zischt aus ihrem weißge-schminkten Gesicht rot die Zunge hervor, leckt verzückt im Nichts. Mit dieser begehrliehen Geste er-folgt der Sündenfall, das von sich selbst noch nichts wissende Leben berührt die Außenwelt. Zwei weiße Wände öffnen sich im Bühnenhinter-ground und verschlucken die auf-schreiende Tänzerin.

Wenn sich die Wände, über die bedrohlich wachsende Schatten glit-ten, wieder öffnen, sitzt Ikeda unter einem Baldachin, den Kopf mit Spie-geln und Ästen gerüstet, den Körper mit Lumpen gepanzert. Zu drama-tisch sich steigernder Musik reckt sie Arme und Beine aus der zur Unbe-weglichkeit verschnürten Körper-mitte: Das sind zugleich die Gesten des befehlenden Herrschers und des exerzierenden Soldaten. In das Bild

der alten Feudalmacht auf ihrem Thron ist das der nicht einmal ihrer eigenen Glieder mächtigen Marionette eingepackt.

Der Insignien entledigt, steigt Ikeda in einen anderen Rhythmus um. Ihre Schultern und ihr Becken durchzuckt der Beat, mit aneinander-gepreßten Knien und auswärts ge-stellten Füßen schwenkt sie den Kopf und markiert kokett das Schießen mit dem Gewehr. Scheinbar komisch kommt diese Körpergrotteske über die amerikanisierten Formen ju-gendlicher Rebellion daher. Doch die Komik erweist sich als disharmo-nische Störung, als Trennung vom eigenen Atem.

Erst im letzten Bild, ihrem bei-nahe nackten Eingang in die Materie, kehrt sie zu sich selbst zurück. Ihr Atem zieht den Bauch nach innen und ihr Nabel saugt die ganze Welt ein. Von der Decke regnet es weißes Salz, der Boden leuchtet in Wellen gerippt wie der Meeresboden. Den licht-erfüllten Strahlen gibt sie sich ohne Widerstand preis. Sie gehört sich selbst im Moment der Aufgabe.

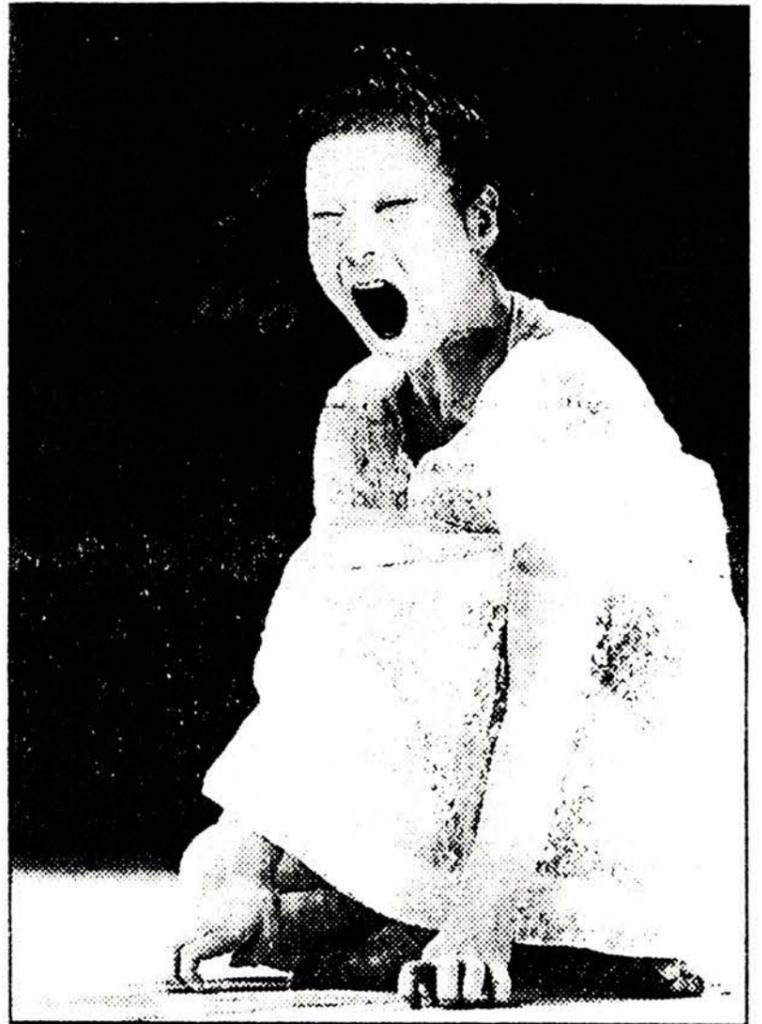
Der weiße Regen, dessen aku-stisch verstärktes Rieseln von einem Requiem abgelöst wird, scheint ein sakral erhöhtes Gegenbild zum schwarzen Regen zu entwerfen, der Chiffre für den radioaktiven Fallout, der die Verkehrung der Materie und das Ende ihrer Beherrschbarkeit zeigte. Im Eingehen in den weißen Regen schwingt dagegen der Trost eines neuen Geborgenseins mit. Dunkelheit und Licht wechseln auf der Bühne ab; Bilder vom Lebensan-fang und -ende verschmelzen.

Fast könnte man meinen, »Utt« er-zähle die Geschichte des Butoh selbst, wenn den Bildern der starren Macht der japanischen Tradition und der vergeblich verschleuderten Energie der westlichen Kultur die Suche nach Kraft in der meditativen Versenkung folgt.

Katrin Bettina Müller
Die Gastspielreihe der Off Stage Days setzen fort: **Bazon Brock »Einer für Alle: Selbsterregung der Täter — eine rhetorische Oper zur Erzwingung der Gefühle«** am 5. März; **Elsa Wolliaaston »Sieben Rosen für drei«** 8. bis 10. März, jeweils um 21.00 Uhr im **Max-Beckmann-Saal, Luxemburger Straße 20, W-1000 Berlin 65.**

taz

Off Stage Days



Viel Beifall erhielt die in Paris lebende japanische Tänzerin Carlotta Ikeda am Wochenende bei ihrem ersten Berlin-Gastspiel. Während der „Off Stage Days“ im Max-Beckmann-Saal (U-Bahnhof Amrumer Straße), einem von der Organisation „Theaterhaus“ veranstalteten Weiterbildungsforum für Schauspieler, Tänzer, andere Künstler und interessierte Laien, wo in Seminaren und Workshops neue Ideen bekannt gemacht werden, stellte sie in drei Vorstellungen Butoh-Tänze vor. Butoh gilt als zeitgemäße japanische „Antwort auf das Regelwerk östlicher und westlicher Tanzkunst“, versteht sich bewußt als „triebhaft und emotional“. Bis kommenden Sonntag gastieren unter anderen noch der Schweizer Happening-Künstler Bazon Brock und die südafrikanische Tänzerin Elsa Wolliaston. Der Dramatiker und Regisseur George Tabori wird zu einem Werkstattgespräch erwartet. Karten in der Regel noch vorhanden.

Foto: Theaterhaus

Berliner Zeitung
Di. 5. März 91

„Utt“, über die Ursprünge der Bewegung

Die Japanerin Carlotta Ikeda gastierte erstmals im Theaterhaus Berlin

Tastende, schleichende Schritte im Geviert. Dann beschleunigt die weißgekleidete Japanerin ihre Bewegung, stürmt zur Mitte reckt sich auf und stößt jenen Schrei aus, der aus dem Ursprung kommen soll: „Utt“. Carlotta Ikeda gestaltet den Butoh-Tanz in einer siebzugminütigen Performance als phantastisches Solo zwischen Leben und Tod, Geburt und Aufgehoben sein.

Es beginnt mit dem langsamen, gebückten, gekrümmten Gang, eine Gestalt kommt geheimnisvoll aus der Finsternis und drängt ins Licht.

Nach mannigfaltigen Bewegungstudien erst wirft die Tänzerin ihr langes braunes Haar zurück und zeigt das weißgeschminkte Gesicht. Der gestischen Körperbewegung folgt die mimische in diesem ausdrucksvollen Antlitz, das sich zur Fratze verzieht und dann wieder entspannt: die schwarze Linie des Mundes wölbt sich auf, das Rot der Zunge züngelt. Aber es sind nicht einzelne Effekte, denen wir ausgesetzt werden, es ist eine sorgsame Erzählung von Mensch, Tier, Natur, Einssein und Gefähr-

dung. Eine kreatürliche Darbietung, keine verfeinerte Individualität scheint sich zu begeben. Hinter der Leinwand verschwindet die Gestalt und taucht zunächst als Schattenbild in Nebelschwaden wieder auf, ausholend und beflügelt, zusammensinkend.

Schließlich öffnet sich dieser durchsichtige Vorhang, gibt den Blick frei auf ein Bett unter Baldachin. Die Frau trägt einen Turban aus Spiegeln, erhebt sich zu wildem Tanz auf der Lagerstatt und fällt zappelnd auf den Rücken, kreißt in einem schmerzhaften Gebären.

Dann trippelt ein Kind umher, erobert die Welt nach einer Melodie als Gliederpuppe – Carlotta Ikeda steht nun völlig nackt auf der überhellen Bühne, sie schreitet, am ganzen Körper weiß überpudert, durch eine Phantasielandchaft nach den Klängen und den Stimmen eines Requiems. Vom Schnürboden regnet es in Lichterströmen Salz – Zeit verströmt, sanduhrähnlich, auf die Erde, wo sich zarte Häufchen bilden zwischen denen die Tänzerin hockenbleibt, auf

die sie zugeht, von denen sie wegstrebt.

Ist der Ursprung des „Utt“ wieder erreicht, hat sich ein Kreis vollendet oder öffnet sich ein Erleben in die Unendlichkeit?

Ikeda hat bei einer Schülerin von Mary Wigman ihren Ausdruckstanz begonnen, Mitte der sechziger Jahre gründete sie ihre eigene Tanzkompanie, nur mit Frauen, die sich von starrem japanischen Zeremoniell zu befreien suchten. Seit zehn Jahren arbeitet sie in Solo-Werken („Utt“-Choreographie von Ko Murobushi).

Der Butoh-Tanz geht auf Tatsumi Hijikata, Anfang der sechziger Jahre zurück: der bloße Körper, in seinem Ursprung und seiner Wehrlosigkeit stellt sich den Widersprüchen der Welt, den Traditionen des Ostens und des Westens trotzend und sie dennoch neu belebend.

Die hervorragende Solistin des Butoh-Tanzes Carlotta Ikeda gastierte zu den gegenwärtigen „Off Stage Days“ erstmals im Theaterhaus Berlin.

Hans Braunseis

DER MORGEN
Di 5. März 91

Regisseur Anatolij Wassiljew zu Gast

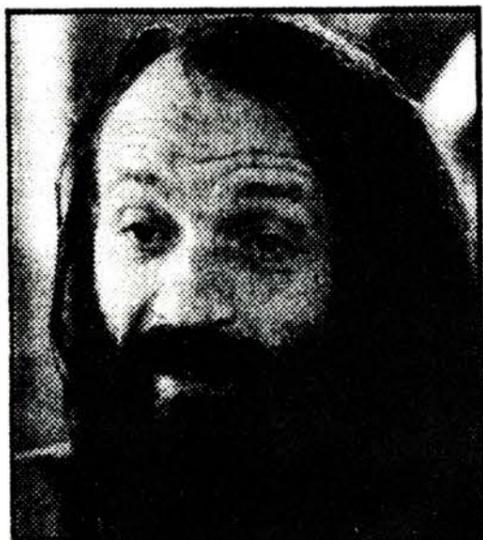
Theater-Zauberer plaudert aus dem Nähkästchen

BERLINER MORGENPOST

MITTWOCH, 6. MÄRZ 1991 – SEITE 17

Was im Max-Beckmann-Saal als ein Wechselspiel von Fragen und Antworten mit dem russischen Theaterregisseur Anatolij Wassiljew gedacht war, wurde schnell zu einem Monolog des Film- und Theatermannes. Wassiljew plauderte aus dem Nähkästchen – von seiner Jugend über die Studienzeit bis hin zu seiner jetzigen Arbeit gab er einen ausführlichen, mehr als dreistündigen Einblick in sein Leben und sein Schaffen.

Die durchweg jungen Zuschauer, von denen ungefähr die Hälfte schon mit dem Russen zusammengearbeitet hatte, hingen gebannt an seinen Lippen. Jede eingeworfene Frage oder Erklärung der Inter-



Zu Gast in Berlin: Der Regisseur Anatolij Wassiljew. Foto: Will

viewerin Barbara Lehmann störte die Zuhörer. Sie wollten nur ihren Wassiljew hören. Und das bereitete ihm ganz offensichtlich viel Spaß. Er, der es gewohnt ist, auf der Bühne zu stehen und angehört zu werden, war – so schien es jedenfalls – ganz in seinem Element.

Wer ist dieser Anatolij Wassiljew, der von denen, die ihn kennen, so sehr geschätzt, ja geradezu verehrt wird?

Zunächst und vor allem ist er einer, der sich nicht um jeden Preis abheben will von den anderen. Er errichtet keine unsichtbare Mauer um sich herum. Wassiljew, so hat man das Gefühl, liebt den Umgang mit anderen Menschen. Er hat Zeit

für jedes Problem, für jede Frage. Er gehört nicht zu denjenigen, die ihre Freunde von gestern heute nicht mehr kennen. Er ist einer, der ungehemmt einen Einblick in sein Leben gestattet, der keine Angst vor klaren Stellungnahmen hat. Er ist kein Freund der vorformulierten Phrasen. Er hat Humor, lacht gern und viel und kann sich auch in Rage reden. Anatolij Wassiljew wirkt ehrlich und natürlich. Ein Mensch. Das macht ihn so sympathisch und so außergewöhnlich.

Schon als kleiner Junge träumte er davon, Theater und Filme zu machen. Im Süden Rußlands aufgewachsen, zog es ihn nach seinem Schulabschluß 1959 nach Moskau. Er bewarb sich an der Filmhochschule, aber er wurde abgelehnt. Daraufhin begann er zunächst, Chemie zu studieren. Anschließend arbeitete er eine Zeitlang als Chemiker, bevor er 1968 seinen Traum verwirklichte und ein Studium der Regie am Staatlichen Moskauer Theaterinstitut aufnahm. Von da an avancierte er nach und nach zu einem der angesehensten, aber auch umstrittensten Regisseure der Sowjetunion.

Ogleich er kein politisches Theater machte und seine Inszenierungen nie gegen das Regime gerichtet waren, wurde er abgelehnt, sowohl von den Funktionären als auch von seinen Kollegen. Er war ein Außenseiter, den man gern abgeschoben hätte. Doch Anatolij Wassiljew ließ sich aus seiner Heimat nicht vertreiben. Er wollte sich durchsetzen, in der Sowjetunion.

Um seine Vorstellungen verwirklichen zu können, gründete er ein eigenes Theater, die Schule der dramatischen Kunst. Dort produzierte er die Theaterstücke „Sechs Personen suchen einen Autor“ und „Cerceau“, die er 1988 bei den Berliner Festwochen vorstellte.

Jetzt zeigte er seinem Publikum im Max-Beckmann-Saal Kostproben dieser Produktionen aus zwei Videofilmen. Und spätestens jetzt wurde auch klar, was Anatolij Wassiljew bei seinen Schülern so beliebt macht: Die Fähigkeit, seine unbestreitbare Kompetenz so kompromißlos und doch einfühlsam zu vermitteln. *Kristin Petersen*

Wenn ein Querdenker behutsam im voraus nachsinnt Autor, Regisseur und Darsteller seiner Performance-Show: Bazon Brock / Erstmals in Berlin

Alles ist schon passiert, aber nichts hat sich ereignet. Der Querdenker Bazon Brock betritt die Bühne, um Ordnung in einem bürgerlichen Chaos zu schaffen, das durchaus lehrreich ist. Die chaotische Ordnung, über die er im Nachhinein voraussinnt, oder vorhinein nachsinnt, wird als eigentliche Bedrohung in dieser Performance erkennbar.

Bazon Brock - der Adorno-Schüler begann als Dramaturg in Luzern und wurde in den sechziger Jahren als Happening-Künstler bekannt - spielt „Selbsterregung der Täter“, ein philosophisches Aktions-theater, während der Off Stage Days des Theaterhauses im Wedding im Max Beckmann Saal.

Auf der Bühne sind die Requisiten zerstörerisch verstreut: Der Akteur wendet sich diesen zeichenhaften Gegenständen zu, fügt sie wieder ein in eine heile Welt, die er uns demonstriert in seiner „rethorischen Oper zur Erzwingung der Gefühle“, in seiner die Grenzen von Theater, bildender Kunst und Diskurs sprengenden Darbietungsweise.

Bazon Brock macht uns durchschaubar, woran wir leiden könnten, ohne es wissen zu wollen. Die Schau beginnt mit segnender Geste. Er steht vor uns im Konfirmandenanzug und trägt dazu eine tarnfarbene Kampfhose, die Edelkrawatte stammt aus den fünfziger Jahren. „Gegen die Diktatur des Witzfleisches im Theater und gegen die Über-

wältigung durch Erschöpfung. Als er noch Ich war, unternahm er drei Versuche, sich

vorgefundenem Wirrwarr wieder betont an ihren Platz stellt, eröffnet sich uns in einem per-



Bazon Brock cremt die Weltkugel ein. Foto: MORGEN-Repro

endlich zu entscheiden“, lauten seine ersten Worte.

Die Figur von der der Akteur berichtet, indem er einzelne Requisiten durchgeht und aus

manenten Selbstgespräch, das in seinen Kernaussagen etwa so klingt: „Aber nehmen wir die Sache gut. Folgen wir den vielen Vorstellungen, wieder

Gralsgesellschaften zu etablieren, Geheimgesellschaften als soziale Agenturen, in denen das zum Ereignis wird, was nicht geschieht. Ein schon gegenwärtig, aber erst recht für die Zukunft folgenreicher und wichtiger Typus des Handelns, alles daran zu setzen, daß nichts geschieht. Deshalb wollte er unbedingt sein Leben und alles, was mit ihm vorging, als Nichtereignis verstehen, als einen Versuch, sich selbst zu verhindern, als Selbstfesselungsversuch - wo alle Welt glaubt, es käme darauf an, die Spontaneität zu kitzeln und endlich das Tier rauszulassen, das in uns heult.“

Der Akteur bewegt sich auf der Bühne in verwüsteter Chefzimmerlandschaft eines spektakulär Dahingegangenen, der eben hier „einen Hochaltar des bürgerlichen Ichs, eine Art Labor zur Erzwingung der Gefühle“ hinterließ. Die Rekonstruktion der ohnehin kaputten und zudem noch verlogenen bürgerlichen Persönlichkeit mißlingt in einem durchaus vorbedachten Sinn.

Man fand ihn, so heißt es nach dem Bericht des nachgestaltenden Akteurs, mit einer Niveadose in der Hand. Nach deren Umschrift unter der Erdkugel auf dem Deckel war zu lesen: „Pflege ohne Grenzen“.

Mit dem Bestreichen des Globus von Nordirland bis zum Ozonloch am Südpol beendet der Akteur die Vorstellung, „daß auch er glücklich war“.

Hans Braunseis

der
Tagesspiegel

Der Professor als Kämpfer 8,3,91

Eine „rhetorische Oper“ von Bazon Brock

Der Ästhetikprofessor Bazon Brock hat sich für seine Performance im Max-Beckmann-Saal dialektisch kostümiert. Oben trägt er weißes Hemd, großknotige Krawatte und ein schwarzes Sakko, unten eine tarnfarbene Kampfhose, akkurat gebügelt. Solche Zwittergestalt deutet schon auf die polaren und doch innig verbundenen Kräfte, die im folgenden entfesselt werden.

Brock ist ein Kämpfer unter den Professoren, weil er seine Gedanken auf der Theaterbühne ausstellt, wo Gebärden, Intonationen und auch darstellendes Spiel deren Intensität steigern können. „Erzwingung der Gefühle“ benennt er sein Programm. Er ist unter den Theatermachern zugleich ein Akademiker, der auf der Bühne unverhohlen philosophiert, ohne sich viel um sinnliche Plausibilität zu bekümmern. Ein dialektisches Phänomen, das von Brock selbst nicht ohne Ironie gesehen wird. Die Bügelfalte im Kampfanzug beweist es.

Die „rhetorische Oper“ mit dem beziehungsreichen Titel „Einer für alle: Selbsterregung der Täter“ handelt von einem „Er“ und dessen vielfältigen Bemühungen, sein Leben sinnvoll zu ordnen. „Er“, von dem uns Brock in zarten Ausdrucksschattierungen erzählt und den er auch hin und wieder mit einer knappen Geste darstellt, ist auf der Suche gewesen nach einer Daseinsform, die das Wahre, Gute und Schöne in sich vereint und als solche dem Intellekt süßen Frieden bietet. „Er“ durchschritt das ganze Universum modernen Zweifels: nichts, was da einem skeptischen Geist Ein-

halt gebieten konnte. Nicht die Macht der Chefzimmer, und nicht kleinbürgerliche Selbstbescheidung nach dem Bilde des Vaters. Nicht die Kälte der exakten Wissenschaften und nicht die Wärme sozialer Aufopferung.

Die Suche endet folgerichtig im einsichtsvollen Wahnsinn: „Er“ versucht im Frühherbst die frisch gepflügte Erde mit Tausenden Metern Garn wieder zuzunähen (wovon uns Brock erzählt), „Er“ nimmt den Werbespruch auf einer Nivea-Dose — „Pflege ohne Grenzen“ — als Aufforderung zum Handeln und salbt den Globus mit einer dicken Cremeschicht (was Brock am Miniaturmodell wirklich tut).

Hinter dem „Er“ der Sprechoper, die eigentlich nur eine große Erzählarie ist, kann Brocks Ich vermutet werden. Die Offenbarung des Zweifels als Selbstoffenbarung eines Zweiflers. Bazon Brock, der skeptische Intellektuelle, tritt auf die Bühne, um seinem Denken eine Kunstgestalt zu geben. Wir stehen irritiert vor diesem zwittrigen Geschehen — und doch gebannt.

Tom Peuckert

Eine „Neue Mozart-Ausgabe“ mit 105 Notenbänden und 13 Supplementbänden ist nach 36 Jahren Arbeit abgeschlossen worden. Die Stiftung Mozarteum stellte die in Zusammenarbeit mit dem Kasseler Verlag Bärenreiter entstandene Werk-Edition in Salzburg vor. In den nächsten Jahren sollen noch mehrere Ergänzungen, kritische Berichte sowie eine Taschenbuchausgabe aller Notenbände folgen. (dpa)

Perfekter Tanz der Afrikanerin Elsa Wolliaaston

Eigentlich erinnert sie eher an eine amerikanische Mummy als an eine Tänzerin. Doch wenn sie auf der Bühne des Max-Beckmann-Saals steht, dann gibt es afrikanischen Ausdruckstanz in Perfektion zu sehen. Die Rede ist von der Keniatin Elsa Wolliaaston, die das Theaterhaus im Rahmen seiner Off Stage Days zu einem dreitägigen Gastspiel eingeladen hat.

„Sieben Rosen für Drei“ ist der Titel dieser knapp einstündigen Tanz-Performance. Rosen als Symbol für die Vergangenheit. Eine Tänzerin durchlebt zurückliegende Ereignisse, schüttelt das Erlebte ab, um einen neuen Weg in die Zukunft zu finden.

Der afrikanische Ausdruckstanz beschäftigt sich mit den menschlichen Trieben. Die primitiven und unkontrollierten Kräfte sollen aus den Tiefen des Körpers hervorgeholt werden. Dabei steigert sich die in Paris lebende Afrikanerin von vollkommener, fast meditativer Stille bis zur tranceartigen Ekstase. Auf einzigartige Weise versteht sie es, die Gesten afrikanischer Rituale mit der abstrakten Ausdrucksform des modernen Tanzes zu vereinen.

Elsa Wolliaaston und auch ihr Musiker Jacques Bruyere, der das Spiel der afrikanischen Trommel atemberaubend perfekt beherrscht, verstehen zu faszinieren. Ein Tanz-erlebnis, das man nicht versäumen sollte.

Kristin Petersen

Noch diesen Sonntag, 21 Uhr, Luxemburger Str.20, Berlin 65.

*Ferline
Kriegel
10.3.91*

Die OFF STAGE DAYS fanden statt mit freundlicher Unterstützung
der Axel Springer Stiftung und des Bundesministeriums für
Innerdeutsche Beziehungen.