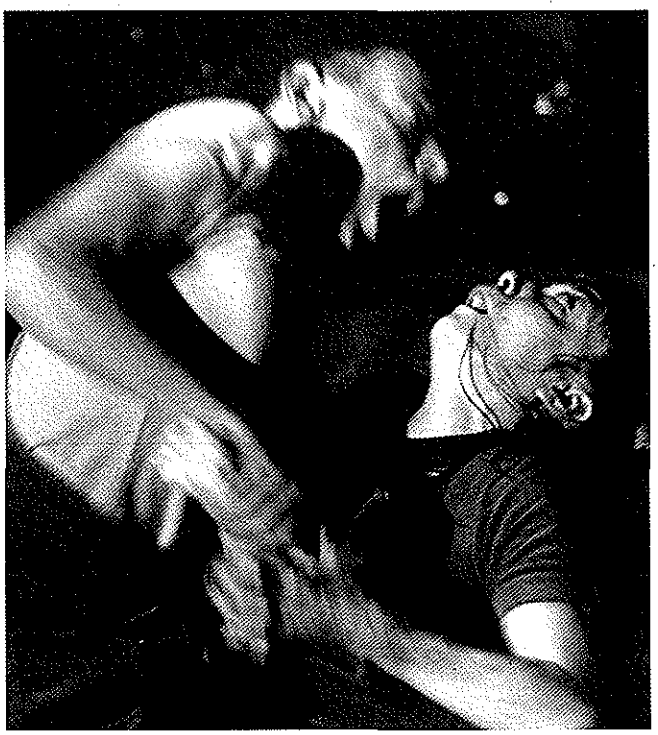
DRAMATURG
Nachrichten der Dramaturgischen Gesellschaft
1/00



DIE DEBATTEN
DER JAHRESTAGUNG
DER
DRAMATURGISCHEN
GESELLSCHAFT
IN DRESDEN
1999
im November

KRIEG UND THEATER

ÄSTHETISCHE INNOVATION
IM TANZ

THEATERPÄDAGOGIK

MUSIKTHEATER
BRAUCHT NEUE STÜCKE

INHALT

KRIEG UND THEATER
Politik, Krieg und Drama
von Istvan Eörsi
Seite 2

Krieg und Theater
oder: Weshalb und auf welche Weise sollte Theater politisch sein?
Dresdner Debatte I
Seite 5

Ermittlung gegen Unbekannt
Theater in Sarajewo
von Manfred Weber
Seite 15

ÄSTHETISCHE INNOVATION IM TANZ – IN WELCHEN STRUKTUREN?
Dresdner Debatte II mit
Sasha Waltz und Richard Wherlock
Seite 17

THEATERPÄDAGOGIK ODER MARKETING?

Zeige deine Wunde!
Theaterpädagogik
an der Schaubühne
von Eva Corino
Seite 23

Ziele und Mittel theaterpädagogischer Arbeit mit Theaterbesuchern
Dresdner Debatte III
Seite 25

AUTOREN-WORKSHOPS
«Dieses Stück darf man nicht proben»
von Heike Müller-Merten
Seite 35

BRAUCHT DAS MUSIKTHEATER NEUE STÜCKE?
Dresdner Debatte IV
Seite 36

Kleist-Förderpreis für junge Dramatikerr
Seite 40

IMPRESSUM

Dramaturgische Gesellschaft (DG)
Geschäftsstelle:
Tempelherrenstraße 4
10961 Berlin
Telefon:
030-693 24 82
Telefax:
030-693 26 54
Geschäftsführung:
Henning Rischbieter

Vorstand:
Manfred Beilharz (Vorsitzender)
Anne Schöfer (stellvertretende Vorsitzende)
Dr. Heike Müller-Merten
Wolf Bunge
Horst Busch
Peter Spuhler
Manfred Weber

Redaktion:
Henning Rischbieter

Grafische Gestaltung:
Marion Meyer,
Büro für Gestaltung,
Berlin

ISSN Nr. 1432-3966

EDITORIAL

Dieses Heft fasst die Debatten der Tagung der Dramaturgischen Gesellschaft zusammen, die auf Einladung des Dresdner Staatsschauspiels vom Donnerstag, 18.11.1999 bis zum Sonntag, 21.11.1999 stattfand - und zwar vorwiegend im Dresdner Stadtschloss. Es ist noch einmal dem Staatsschauspiel und den Zuschussgebern - dem Landesverband Sachsen des Bühnenvereins, der Stadt Dresden und dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst - zu danken. Und den Mitgliedern unserer Gesellschaft, ohne deren Jahresbeiträge die Tagung nicht hätte stattfinden können. War die Dresdner Tagung mit ihren untereinander wenig verbundenen Themen ein Erfolg? Die Zahl der Teilnehmer - vor allem derer aus der Stadt - hielt sich in Grenzen. Und die Debatte zum Thema „Welches Theater braucht welche Strukturen?" blieb in der Rekapitulation stecken, weshalb sie in diesem Heft nicht dokumentiert ist.

Alle anderen Debatten sind in diesem Heft – komprimiert – wiedergegeben. Sie zeugen von der Lebendigkeit der Auseinandersetzungen.

Die nächste Jahrestagung findet - endlich - wieder in Berlin statt, voraussichtlich vom 1. - 3. Dezember diesen Jahres in der Akademie der Künste am Hanseatenweg. Über die Themen wird im Vorstand unserer Gesellschaft noch diskutiert - Vorschläge aus der Mitgliedschaft sind natürlich erwünscht.

Das Heft 2/2000 des „dramaturg" wird rechtzeitig vor der Berliner Zusammenkunft im Oktober erscheinen - mit dem Programm und Materialien zur Tagung.

Manfred Beilharz
und Henning Rischbieter

POLITIK, KRIEG UND DRAMA

von Istvan Eörsi

Der ungarische Autor Istvan Eörsi, geboren 1931 in Budapest, 1956-60 wegen seiner Teilhabe an der ungarischen Revolution im Gefängnis, hat Gedichte, Essays und Stücke geschrieben (darunter „Das Verhör", U 1964 an der Schaubühne am Lehniner Platz, und „Hiob Proben", U 1999 in Wuppertal). Mit seinem Lehrer Georg Lukacz setzte er sich in „Geliebtes Denken", Suhrkamp 1980, und in dem szenischen Dialog „Die Stimme seines Herrn", U 3. Fassung Wien 1998, auseinander.

Sein erstaunlich lebenszugewandtes Gefängnistagebuch „Erinnerung an die schönen alten Zeiten" erschien 1991 bei Rowohlt, „Tage mit Gombrowicz", eine Auseinandersetzung mit dem großen polnischen Schriftsteller und zugleich Eörsis Autobiographie, erschien 1997 bei Kiepenheuer in Leipzig; sein Essay „Hiob und Heine" 1999 bei Wieser. Eörsi arbeitet außerdem seit 1977 immer wieder als Übersetzer und Dramaturg für das Theater in Kaposvár.

Sein Vortrag „Politik, Krieg und Drama" eröffnete die Debatte über „Krieg und Theater" bei der Dresdner Tagung.

Am gewogensten sind dem Drama jene Zeitalter, in denen das persönliche Schicksal mit einer größeren Gemeinschaft – sei es der Nation, der Klasse oder gar der ganzen Menschheit – aufs engste verflochten ist. Die Wurzeln des europäischen Dramas reichen, zu seinem Glück, in eine solche Epoche zurück – in die der athenischen Demokratie. An allem Anfang nahm der Titan bei Aischylos, und natürlich in der Prometheus-Sage selbst, das Leiden freiwillig auf sich, weil sein Unglück die Voraussetzung für das Glücklichwerden der Menschheit bildete. Es war dies ein Zeitalter von einer derartigen Moralität, dass sich dieser Zusammenhang nicht nur analytisch darstellen ließ, sondern sich als solcher artikulierte, mit unüberbietbarer Präzision. Wir erinnern uns daran, denn wir sind alle damit aufgewachsen. Dem Priester, der wegen der Verheerungen der Pest und dem Leiden des Volkes klagte, antwortete Ödipus:

> Ich weiß, ihr leidet alle; aber kann
> Ein Leiden übersteigen meine Qual?
> Denn euer Schmerz trifft jeden nur allein
> ihn selbst und keinen andern,
> doch mein Geschick
> beklagt die Stadt und mich und die mir gleichen

Dieses Bekenntnis ist nicht nur Produkt einer einmaligen Aufwallung; das gesamte Handlungsgefüge des Dramas, jede seiner Episoden leiten sich daraus ab. Die konsequente und trotzige Nachforschung, die Ödipus im Widerspruch zu seinen existenziellen Interessen anstellt, würden wir nicht für glaubhaft halten, wenn wir diesem Bekenntnis nicht Glauben schenkten. Es stellt sich die Frage – über die ich auch ein Stück geschrieben habe –, ob wir diese Identitätsbestimmung einem heutigen Politiker abnehmen würden. Könnte noch jemand heutzutage – genauer: seit dem Untergang der griechischen Demokratie – an die Macht gelangen, der des Ödipus Sätze glaubhaft zu wiederholen vermöchte? Selbst zu Testzwecken nenne ich keinen einzigen modernen Politiker; den hier Anwesenden empfehle ich jedoch, in ihrer Vorstellung einer beliebigen Persönlichkeit des öffentlichen Lebens die Rede des Ödipus in den Mund zu legen. Das Resultat hat Unterhaltungswert.

Neulich fragte ich meinen Freund aus Kindheitstagen, den Multimilliardär George Soros, einen berühmten Philanthropen und berüchtigten Börsenspekulanten, was er als das wichtigste Kriterium des politischen Erfolges betrachte. „Der Politiker hat dann Erfolg", antwortete er, „wenn er gewählt wird." „Und was ist, wenn es ihm ergeht wie dem gegenwärtigen Ministerpräsidenten Ungarns? Er wurde zwar gewählt, doch dafür musste er zuerst sein liberales, anti-nationalistisches, den Menschenrechten verpflichtetes Engagement aufgeben und mit der extremen Rechten ein Bündnis schließen. Ist er auch dann erfolgreich, wenn er nicht seinen Prinzipien, sondern nur sich selbst zur Macht zu verhelfen vermag?" „Aber geh'", gab Soros zurück, „ein Politiker hat doch keine Prinzipien."

Da dieser Satz – auch wenn er übertreibt – in unsere Welt passt, kann heute keine Tragödie im sophokleischen Sinne mehr geschrieben werden. Weil die aus sich selbst heraus verständliche Gewissheit nicht mehr existiert, dass das Geschick des Einzelnen und das der Gemeinschaft nicht voneinander zu trennen sind. Die moderne Schicksalstragödie gleitet meist ins Tragikomische ab, weil der zur tragischen Bestimmung ausersehene Held die Lücke, die zwischen ihm und seinen Taten, zwischen

dem individuellen Schicksal und dem der Gemeinschaft klaffen, mit Selbstbetrug und Lügen stopft – denken wir nur beispielsweise an Ill, den einfältigen Märtyrer in Dürrenmatts „Besuch der alten Dame". Becketts Vladimir und Estragon wiederum, die die tragische Ausgeliefertheit der enormen Massen, die zum perspektivlosen Warten auf ein Wunder verdammt sind, exemplifizieren, zieht der täglich wiederkehrende, rituelle Selbstbetrug auf die Ebene des Tragikomischen herab. (Das Präfix „herab" verstehe ich hier nicht als ästhetische Wertung, sondern beziehe es auf den menschlichen Wert der Helden.)

Unter den mir bekannten neuzeitlichen Tragödien knüpft noch am ehesten der „Hamlet" an die alt-griechische Tradition an – nicht formal, wie die klassischen französischen Dramen, sondern in Hinblick auf die Verschränkung von persönlichem Schicksal und Weltgeschichte. Hamlet will nicht bloß den Tod seines Vaters rächen, sondern fühlt vielmehr bis in seine Nervenspitzen, dass die Zeit aus den Fugen geraten ist – bei Shakespeare wörtlich: „verrenkt" – und er die Pflicht hat, sie wieder „einzurenken". Nur dass es sich bei ihm nicht, wie bei Ödipus, um einen selbstverständlichen Gestus handelt, sondern um eine ihm aufgezwungene Aufgabe. „The time is out of joint; O cursed spite, / That ever I was born to set it right!" So stellte Shakespeare den Held des Tragischen auf jene Bahn, die nach zahlreichen Kurven in die Tragikomödie à la Tschechow mündete. Hamlet ist ein Intellektueller, der gern um sich herum Ordnung hätte, sie aber nicht herstellen mag, Erledigungen hinausschiebt, wirkliche Taten immer weiter vor sich her wälzt und den ihm eigenen Radikalismus nur in Gedanken auslebt.

Noch ein Beispiel für gedanklichen Radikalismus sei hier erwähnt: Alceste, der Held des Molièreschen „Misanthropen". Indem er nicht gegen die Existenzbedingungen einer brodelnden, mörderischen Welt, sondern gegen die eines abgeklärten, zur Konvention erstarrten Regelsystems anstürmt, vermag seine tragische Einsamkeit ausschließlich in der Form des Komischen zu erscheinen. Im Gegensatz zu den tragikomischen Helden dieses Jahrhunderts bleibt er selbst eine Figur des Tragischen, wie auch Hamlet, nur dass sich die Welt gegenüber den Leidenschaften, die sie in ihm hervorruft, in einem fort als unwürdig erweist, so dass sich seine Situationen eine nach der anderen ins Komische verkehren. Ein wahrer Citoyen, ein Feind des moralischen Konformismus, mit schweren Folgen: Sein Weg schlängelte sich nicht in die Richtung Onkel Wanjas, sondern Rousseaus und Saint Justs.

Es gereichte uns keinesfalls zum Ruhme, falls wir den Nonkonformismus des Alceste, die Leidenschaft dieses in die Rolle des Sonderlings gezwungenen stolzen Citoyen, mit den heute vorherrschenden Modellen des Nonkonformismus vergleichen wollten. Denn heute gibt es zwei anerkannte Grundtypen des Rebellen wider den Konformismus: den Verbrecher und den Sonderling. Besonders das Sonderlinghafte – jenes Element, das die Boulevard-Stücke am Leben erhält – ist stark in Mode. Trotz seiner provokanten Extravaganzen pflegt aber auch der von allen citoyenhaften Leidenschaften freie Sonderling die vorherrschenden philisterhaften Normen und Erwartungen niemals wirklich zu erschüttern.

Der Sonderling und der Verbrecher sind strikt private Menschen. In ihnen verkörpert sich am ehesten der Gegensatz zum Dramen-Ideal, das die griechischen Klassiker schufen und zugleich zur Vollendung führten. Die Privatsphäre verklärt sich dagegen dann, wenn die Verbindung zwischen dem Schicksal der Menschen und dem der Gemeinschaften aufgekündigt wird. Die auf diese Weise abgebildete Privatsphäre ist das Nonplusultra der Entpolitisierung des Theaters. Die Entpolitisierung des Theaters hängt nämlich nicht von thematischen Kriterien ab, sondern von diesem Akt. Wer die politische Sphäre als etwas der künstlerischen Tätigkeit Fremdes betrachtet, fasst die Politik als reines Thema auf und begreift nicht, dass die Politik in der Kunst als legitime menschliche Leidenschaft erscheinen sollte. Der dramatische Held strebt nach gesellschaftlicher Wahrheit oder möchte im Einklang mit seinem Gewissen leben, und er folgt in Wirklichkeit nicht politischen Zielen im engeren Sinn, sondern moralischen Geboten. Prometheus fordert den tyrannischen Ober-Gott heraus, weil er die Menschheit glücklich machen will. Antigone trotzt dem König, weil sie das Gebot des Gewissens über die Befehle der Staatsmacht stellt. Shakespeares „Coriolan" ist ein eminent politisches Stück, denn in seinem Mittelpunkt

stehen die Konflikte zwischen den Patriziern und der Plebs. Zum Drama wird es dadurch, dass in der Seele des Haupthelden der Patrizier den Römer besiegt, der beleidigte Aristokrat den genialsten Soldaten seiner Heimat. Sein enorm aufgeblähtes Ego wird von miteinander ringenden Leidenschaften zerrissen, und aus diesen Leidenschaften ist das Politische nicht herauszulösen. „Der Prinz von Homburg" ist nicht deshalb ein politisches Stück, weil es am Ende Brandenburg und das Preußentum hochleben lässt, sondern deshalb, weil die selbständige, unverwechselbare Welt des Subjekts sich im Gegensatz zu dieser preußischen Welt entfaltet. Mit der „Mutter Courage" wollte Brecht ein politisches Stück über jemanden schreiben, der aus den Greueln des Krieges nichts lernt und für den Profit selbst seine Kinder aufopfert; doch während er es schrieb, formte er nebenbei noch eine unerschütterliche Persönlichkeit, jemanden, auf den man eigentlich in weiseren Zeiten bauen muss.

Die Kunst – darin eingeschlossen das Theater – quält sich heute durch einen Prozess der Entpolitisierung. Das ist nicht Folge einer ideologischen Entschlossenheit, sondern des gegenwärtigen Zustands unserer Zivilisation. Täglich schwemmt er neue Greuel in unsere Wohnzimmer, Leichenberge und Grausamkeiten, menschliche Katastrophen ohne Hoffnung auf Katharsis. Die Menschen haben keine klaren, wesentlichen Alternativen vor Augen und gewöhnen sich ab, eine Wahl zu treffen. Doch der Beklemmung entwöhnen sie sich nicht: Sie fühlen sich ausgeliefert, und das mit vollem Recht. Unser Jahrhundert wartet nämlich mit einer Neuerung auf, die in der ganzen bisherigen Geschichte nicht ihresgleichen hat: mit der Auslöschbarkeit allen Lebens per Knopfdruck. Die Arbeiten der besten Köpfe – eines Einstein, eines Sacharow – machten es möglich, doch der Knopf schmiegt sich an den geschwollenen Finger eines Reagan oder eines Breschnew. Die Kluft zwischen der technischen Zivilisation der Menschheit und ihrer geistig-psychischen Kultur hat sich ins Furchterregende vertieft.

Noch furchterregender ist der zweite Abgrund, der zwischen Arm und Reich, zwischen Erster und Dritter Welt. Selbst darauf können wir nicht mehr vertrauen, dass – wie in „Hamlet" – nach der Vernichtung ein selbstsicherer Fortinbras auftaucht, mit dem Versprechen irgendeines neuen Lebens. Diese Welt vermag aus den angeführten Gründen kein Krieg zu reinigen, und nicht einmal auf Bürgerkriege dürfen wir mehr hoffen, die doch in vergangenen Zeiten nicht erbarmungslos waren, sondern auch wahrhaft moralische Werte generierten, zu denen die Menschen durch das Ideal der Freiheit und Gerechtigkeit inspiriert wurden. Heutzutage beschränkt sich der Bürgerkrieg – wie wir jüngst erfuhren – auf die Peinigung und Abschlachtung der Zivilbevölkerung.

Die letzte Massenbewegung, die diesen Triumphzug der Hoffnungslosigkeit durchbrechen wollte, flackerte 1968 auf, doch erlosch kurz darauf. Das Resultat der Enttäuschung, die auf das Aufflammen von 1968 folgte, war im Theater der Durchbruch des Angenehmen. Angenehm nenne ich ein Theater, das den Zustand der Welt billigt, weil es auf den Anspruch verzichtet, dem Zuschauer den kategorischen Imperativ Rilkes „Du musst dein Leben ändern!" beizubringen. Bei den bedeutenden Regisseuren vollzog sich der Sieg des Angenehmen auf dem höchstmöglichen Niveau und unter der Ägide des Perfektionismus. Der perfektionistische Regisseur eliminiert die Spontaneität und den selbständigen Schöpferdrang des Schauspielers, um ihn restlos in ein umfassendes Gesamtbild einzufügen. Der Regisseur reduziert auf diese Weise das Risiko, das sich aus dem Mensch-Sein der mit ihm arbeitenden Menschen ergibt, auf ein Minimum. Das ist die künstlerische Reaktion auf den Bankrott der Studentenbewegung, die ja gerade gegen die Instrumentalisierung des Menschen revoltierte.

Ich vermag diesem knappen Text kein erfreuliches Happy End anzuhängen. Vor einiger Zeit erfand ich eine revolutionäre Losung „Zurück zu Aischylos". Sie klingt nicht schlecht. Doch ist das leichter gesagt als getan. Mit einem bescheideneren Programm kommen wir vielleicht weiter. Versuchen wir einfach, uns vom Untertanen zum Staatsbürger oder vom Steuerzahler zum Citoyen zu emanzipieren. Vielleicht entdecken wir auch in der dramatischen Kunst neue Möglichkeiten, wenn wir uns mit den Augen des Citoyen umblicken.

(Aus dem Ungarischen von Gregor Mayer)

KRIEG UND THEATER
Oder: Weshalb und auf welche Weise sollte Theater politisch sein?

Die abschließende Debatte der Dresdner Tagung am Sonntagmorgen öffnete sich bald ins Publikum. Das zeigte, wie das Thema die Empfindungen und die Gewissen trifft. Hier ein Konzentrat der Debatte. Sie wurde nach Eörsis Vortrag eröffnet von dem Dresdner Oberspielleiter Hasko Weber, der damals auch am zweiten Teil seiner Inszenierung des Schillerschen «Wallenstein» arbeitete.

Hasko Weber: Die Diskussion darüber, wie sich Künstler, Theater, Schauspieler, wie sich ein Haus mit Inszenierungen zu so einem Ausbruch von Krieg in Europa verhalten kann, hat uns am Dresdner Staatsschauspiel mitten in der Vorbereitungsarbeit am „Wallenstein" getroffen. Unsere Gedanken zum Stück wurden durch die Realität überholt. Wir fragten uns: Kann man dem überhaupt noch entsprechen? Und wenn ja, womit, mit welchen Mitteln kann man dem Phänomen Krieg auf dem Theater begegnen? Ich will das für mich so formulieren, dass mir in der Zeit, in der wir sind, der Kampf um moralische Kategorien, dass mir die Verteidigung von Werten immer wichtiger wird. Es hat eine ganze Phase im Theater gegeben, wo es auch um die Zersplitterung, Zerlegung, Zertrümmerung dieser Werte ging. Vielleicht muss man jetzt wieder anfangen, sie zusammenzubauen. Das fängt damit an, dass es um Zusammenhalt im Leben geht, dass es um Vertrauen geht, dass es um eine Stabilität auch in der kleinsten Zelle von Zusammenleben, in der Familie oder darüberhinaus auch in kleineren Gruppen in der Gesellschaft gehen muss, und darum, die Suche danach und wie man das leben kann, zu befördern, indem man diese Werte als Ziele wieder kenntlich macht. Wir haben ganz oft in Gesprächen zu Aufführungen oder mit Publikum die Erfahrung gemacht, dass es gerade bei den jetzt 20- oder Mitte 20-jährigen überhaupt nicht so aussieht, wie wir oft als Theaterleute oder Künstler meinen, dass die Welt zusammenhanglos gesehen wird, dass es keine Orientierung gibt, dass es Hoffnungslosigkeit gibt – sondern, was mir auch Hoffnung macht, es gibt die Sehnsucht danach, die Welt wieder zusammenzubauen und Haltepunkte zu finden. Diese Sehnsucht ist eine immens große, und die versuchen wir auch mit verschiedenen Aufführungen wieder zu beleben.

Zwei Sätze zum „Wallenstein": Der Dreißigjährige Krieg ist als große Verheerung in Europa im Grunde ohne Beispiel. Selbst dieses Jahrhundert mit aller Technisierung, mit allen Schrecknissen und aller neuen Qualität von Vernichtung hat diese Verheerung kaum übertreffen können. Dieser Dreißigjährige Krieg ist aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwunden. Man muss sich schon in die Materie hineinbegeben, um zu begreifen, was da eigentlich stattgefunden hat – ein völliger Umbruch der Werte. Es gab bis dahin ein relativ homogenes Gebilde Europa, das aber in seinen inneren Beziehungen, politischen Organisationsformen, ökonomischen Stabilitätsproblemen nicht mehr tragfähig war. Der Reformationskrieg war vorbei, die Frage nach dem rechten Glauben war ungeklärt. Und plötzlich brach eine Maschinerie los, die nach sehr kurzer Zeit ins Leere lief. Wallenstein hat das mit in Gang gesetzt. Es gab die erste Versammlung riesiger Heere. Wallenstein ist kurze Zeit später aber schon zu der Überzeugung gekommen, dass diese Art von Auseinandersetzung und Kriegführung keinen Sinn macht, deshalb sein Versuch, Verhandlungen zu beginnen, also Diplomatie auf der großen europäischen Ebene wieder einzuführen. Das führte letztlich zu der Diskrepanz mit dem Kaiser, mit dem Wiener Haus. Mitten im Dreißigjährigen Krieg, als Wallenstein umgebracht wurde, war die Situation im Grunde schon so, wie sie dann am Ende auch zum Westfälischen Frieden führte. Es wurden aber nochmal fünfzehn Jahre Krieg drangehängt, und in den einzelnen Beschreibungen versteht man plötzlich, dass außer Kraft gesetzt war, was wir als soziales Miteinander

verstehen. Es gab religiös keine Bindungen mehr, die Familien waren aufgesplittert. Es war alles ausgehebelt, und es war deshalb angesagt, sich selbst in die Reihe der Militärs zu flüchten, um nicht ständig überfallen und ausgeraubt zu werden. Damals ist extrem vor sich gegangen, was wir jetzt in Europa als schleichenden und für uns immer noch distanziert zu beobachtenden Prozess erleben.

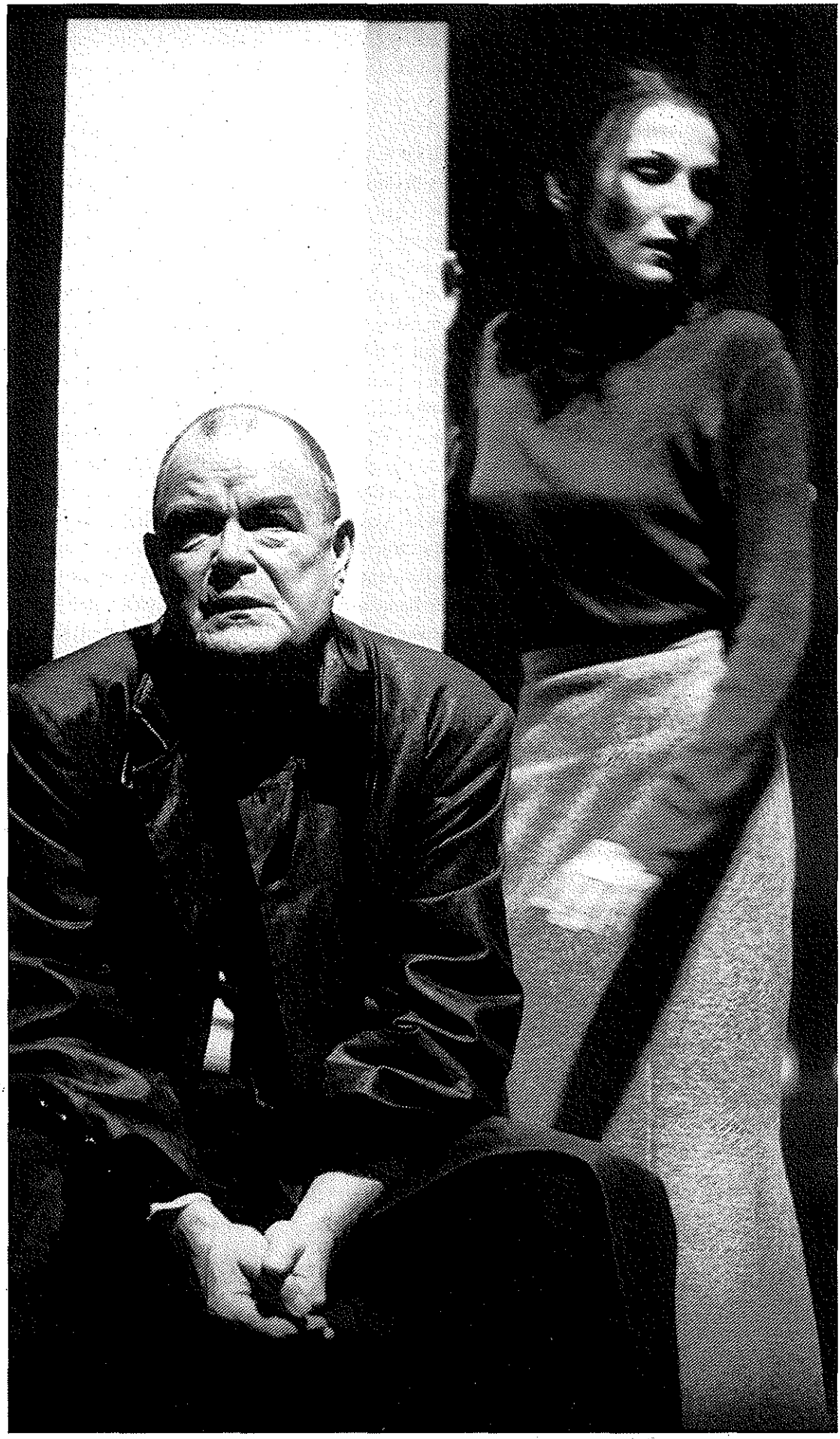
Mitten in der Arbeit am „Wallenstein" passierte der zweite große Krieg auf dem Balkan. Wir sind, nachdem in Frage stand, ob man so ein Stück überhaupt jetzt machen kann, dazu gekommen zu sagen: Ja, zumal ja Schiller schon schlau genug war zu wissen, dass man den Krieg selbst auf dem Theater gar nicht abbilden kann. Das formuliert er im Prolog, und das stellt er dar im „Lager". Der Krieg bleibt also als Phänomen im Hintergrund. Auch in den antiken Stücken sind es die Boten, die vom Krieg berichten. Schiller eröffnet den Blick in das Hinterzimmer der Macht, der in der heutigen Gesellschaft verstellt ist. Um das Individuum wieder ins Zentrum des Geschehens zu rücken, auch als Spiegel für das eigene Handeln oder Denken – dafür ist „Wallenstein" schon ein Stück. Es stellt sich dieser gigantischen Forderung, nämlich Politisches und Individuelles zu verknüpfen - und das durchaus in einem überspannenden Sinne: Er bleibt nicht im kleinen Zimmer, in der Küche stecken, sondern es geht um europäische Politik in diesem Stück.

Man wird sehen, was am Ende bei unserer Arbeit herauskommt, wenn wir den zweiten Teil dazubringen. Jetzt sind wir noch in der Mitte. Was wir noch vor uns haben: dass Schiller nicht nur den autoritären Herrscher Wallenstein zeigt, sondern zunehmend auch den Menschen. So geht ja die Spirale in dem Stück: Am Ende baut auch Wallenstein wieder auf grundsätzliche zwischenmenschliche Dinge und gibt vor, dass das immer sein Credo gewesen sei. Schillers Stück eröffnet da eine Vergleichs- und Entdeckungsebene, während uns heute der Zugang zu den eigentlichen Entscheidungsquellen für Macht und Politik im Grunde versperrt ist. Denn das ist auch in der Demokratie so, dass die entscheidenden Prozesse woanders ablaufen und nicht öffentlich zugänglich sind.

Also: Wenn man diesen kriegerischen Eingriff im Kosovo betrachtet, dann steht die Demokratie tatsächlich in Zweifel. Wo ist der Einfluss demokratischer Prozesse auf diesen Eingriff? Ich halte diesen Eingriff für falsch gerade aus dem Grund, dass er eine Institution wie die Uno, die übergreifend wirken und funktionieren soll, im Grunde lächerlich gemacht hat.

Istvan Eörsi: Ich habe beide Auffassungen kritisiert – nämlich die, dass die Bombardierung in Ordnung war, und die, dass die Bombardierung ein Attentat gegen die Menschheit ist. Ich sehe aber trotzdem etwas Grundsätzliches, etwas Neues. Dass man nämlich handelt, weil die Menschenrechte wichtiger sind als die nationale Souveränität. Das, finde ich, ist ein großer Schritt vorwärts. Was man nicht genügend bedacht hat: Wie man bombardieren kann, ohne dass das Volk, in dessen Interesse man bombardiert, nicht noch größere Leiden durchlebt. Nicht Bombardierung war der Fehler, sondern dass nicht auch mit Bodentruppen eingegriffen wurde in der Zeit, in der noch 90 Prozent der Bevölkerung im Kosovo Albaner waren. Der Westen hat deshalb keine Bodentruppen geschickt, weil man den Gedanken hatte: Lieber tausend Albaner oder Serben sterben lassen als einen Amerikaner. Wenn wir aber vom Menschenrechtsgedanken her eingreifen, dann dürfen wir das nicht mit solchen Motiven vermischen, denn damit diffamieren wir unsere ganze Menschenrechtsargumentation.

Helmut Schäfer: Wurde wirklich im Namen der Menschenrechte bombardiert oder waren nicht auch andere Interessen im Feld, die für diesen Krieg viel ausschlaggebender waren als die Idee der Menschenrechte als unveräußerliche Idee innerhalb der Welt? Da kann man große Zweifel bekommen, wenn man die Entwicklung von der Nato als einem Verteidigungsbündnis betrachtet hin zu einer neuen Nato, die aus Selbsterhaltungsgründen letzlich im vorzivilisatorischen Sinne den Versuch unternimmt, sich neu zu legitimieren mit Out of Area-Konzepten, die in den Nato-Papieren des Pentagon schon im vergangenen Frühjahr veröffentlicht wurden. Wenn man sich den gesamten Verlauf des Krieges anschaut, die Hilflosigkeit, die feststellbar war in dem, was aus Brüssel und aus Bonn sprachlich übermittelt wurde – dann ist die Frage der Demokratie mit anderen Augen zu



Dieter Mann als Wallenstein und Anja Brünglinghaus als Gräfin Terzky in Hasko Webers Inszenierung von Schillers «Wallensteins Tod» am Staatsschauspiel Dresden, Premiere 26. Nov. 1999 - Foto Hans Ludwig Böhme

betrachten. Ich habe keine Chance, durch irgendwelche Abgeordnete, die wir ins Nato-Parlament gewählt hätten, Einfluß im demokratischen Sinne zu nehmen.

Dieter Görne: Wir sind im Begriff, etwas zu diskutieren, was unserer Beeinflussung entzogen ist. Ein Stück wie „Wallenstein" macht in klassischer und höchst prägnanter Form auf just dieses Problem aufmerksam. Selbst Wallensteins engste und einflussreichste Mitarbeiter müssen sich von ihm anhören: Im Grunde habt ihr keine Ahnung. Ihr denkt, ihr könnt mich beeinflussen, aber ihr könnt mich nicht beeinflussen, ich spiele mit euch. Er sagt es geradezu. Angesichts solcher Ohnmacht hat ein Theater zwei Möglichkeiten: zu resignieren und zu sagen, es sei eh alles egal. Also ziehe ich mich ins subjektive Private zurück, was bis jetzt, denke ich, im wachsenden Maße stattgefunden hat. Oder Theater definiert seine Positionen neu und sagt, dass ich zwar weder die Handlungsweise von Bill Clinton, Saddam Hussein oder Jelzin oder der Parlamente beeinflussen kann. Ich kann daraus die Schlussfolgerung ziehen, mich zurückzuziehen. Im genauen Wissen um die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Theaters – es ist ja ein Irrglaube, dass Theater irgendwann die Welt direkt verändert hätte. Diese klassische Legende, „Figaros Hochzeit" hätte die Französische Revolution ausgelöst, ist ja das Paradebeispiel für einen Irrtum über die Möglichkeiten der Wirkung von Theater. In guten Zeiten hat das Theater sich dennoch immer positioniert, und sofern es sich politisch mit einer ablesbaren politisch-konzeptionellen Stoßrichtung positioniert hat, hat es auf Dauer doch etwas bewirkt. Es hat nämlich Leute, die mit wachen Sinnen in eine Aufführung gehen, unter Umständen in dieser wachen Wahrnehmung von Realität bestärkt. Es hat Leute zum Nachdenken gebracht, und wer anfängt, nachzudenken, bleibt nicht, wer er ist. Das dauert aber. Auf Dauer haben wir eine Chance, die Minderheit, die ins Theater geht, zu aktivieren und zu sensibilisieren. Das wäre, wenn es denn gelänge, für mich schon eine ungeheure Chance. Aus dem Grunde bin ich für „Wallenstein". Nicht weil ich denke, dass wir damit aktuelle Probleme lösen. Aber wir mischen uns in so einer problemgeladenen Zeit damit in die Debatte ein. Das mindestens betrachte ich als die unerlässliche Aufgabe des Theaters, und die wird im Moment, denke ich, keineswegs von allen Beteiligten für selbstverständlich gehalten.

Helmut Schäfer: Es wäre fatal, wenn ich so täte, als ob ich mir dieses Themas sicher sei. In der „Philosophie der Geschichte" sagt Hegel, dass die Zeiten des Glücks die leeren Blätter der Weltgeschichte seien. Aber wir haben eigentlich seit mindestens zu Beginn dieses Jahrhunderts schon immer über den Rand geschrieben. Das heißt, da ist wirklich keine Zeile mehr frei, wo man noch einen Punkt setzen könnte. Aber wenn man das anders liest, diesen eher resignativen Satz von Hegel, dann enthält er aber zugleich auch etwas, was immer als Option der Kunst existiert hat, wofür Kunst immer votiert hat – nämlich die Idee der Versöhnung. Ich denke, dass Theater auf Krieg nicht unmittelbar reagieren kann. Der Versuch einer Aufführung von „Wallenstein" ist nicht die unmittelbare Reaktion darauf. Kunst hat ja ohnehin seit ihrer Entwicklung zur Moderne, also im 19. Jahrhundert, einen gegenutilitaristischen Zug. Was die Kunst politisch machte, war, dass sie subtil formulierte und sich dem Zugriff irgendwelcher Interessen entzogen hat. Das macht Kunst zu einem Politikon. Es gibt kein nichtpolitisches Theater in einem Kosmos des Politischen, obgleich die Interessen der Politik immer auf Trennungen aus sind und eigentlich sehr zufrieden sind mit nebeneinanderliegenden gesellschaftlichen Realitäten, die sich zueinander wie Ghettos verhalten und letztlich scheinbar keine Totalität mehr bilden. Scheinbar! Das ist ja, was man uns weismachen will, damit wir uns auf den Ausschnitt fixieren und uns nicht mehr anstrengen, etwas, was wir als ein Ganzes begreifen könnten, eben zu begreifen. Denn das Theater ist wie alle Kunst der Versuch, von einem Ganzen auszugehen, auch wenn man das Ganze als eine zersplitterte Wirklichkeit wahrzunehmen hat. Andererseits: Theater ist wie alle Kunst keine Abbildungskunst, denn Kunst ist autonom. Deshalb ist sie in ihrem Versuch, die Welt auch im Sinne einer humanen Option darzustellen angesichts der Greuel, die passieren, auf das verwiesen, was Totalität heißt. Die Schwierigkeiten des Theaters werden umso größer, je mehr sich die Wirklichkeit immer

kräftiger als eine zersplitterte darstellt. Die Wirklichkeit zerfällt in Einzelgegenstände, die mehr durch die Verselbstständigung fast jede Kenntlichkeit im Zusammenhang mit dem Ganzen verloren haben. Das bewirkt jene Ohnmachtsempfindung, die man durch den Krieg verstärkt und akzentuiert hat erfahren müssen.

Heike Müller-Merten: Theater macht man dann, wenn man noch an die Veränderbarkeit der Welt glaubt. Ich denke, dass Theater dazu über viele Möglichkeiten verfügt. Zumindest habe ich den Glauben daran noch nicht aufgegeben. In dem gestrigen Workshop über Tim Etchells „Quizoola!" hat sich gezeigt, was alleine über das Stellen von Fragen in einem bestimmten System provoziert wird: dass nämlich alle scheinbar bestehenden Systeme neu hinterfragt werden müssen. Verhältnisse neu hinterfragt werden müssen, Bedeutungen, Worte und Beziehungsgeflechte, Verhältnisse zwischen Agierenden und Rezipierenden – dass man sich auf keine gesicherten Größen mehr verlassen kann. Zugespitzt formuliert wäre das für mich der Ansatz für ein revolutionäres Stück, was erstmal mit dem Abbilden von kriegerischen Ereignissen nicht so viel zu tun hat und auch nicht den mörderischen Alltag abspiegelt. Meine Erfahrung aus der Beschäftigung als Dramaturgin mit dem „Wallenstein" und aus der Lektüre der Zeitung ist die, dass es an der Zeit wäre, sich nicht in diesen Ohnmachtsposen zu spiegeln – das ist zu lang geschehen. Im Moment würde ich die Stücke von Hans Henny Jahnn oder andere kulturpessimistische Gestaltungsformen nicht auf unseren Spielplänen sehen wollen, sondern ich würde versuchen, Theaterliteratur darauf zu prüfen, wie man neue Maßstäbe entwickeln kann oder Maßstäbe überhaupt hinterfragt. Das kann mit Stücken von Sarah Kane geschehen. Ich denke, dass das durchaus möglich ist, auch wenn man „Zerbombt" spielt, wenn man voraussetzt, dass diese Stücke nicht dafür auf den Spielplan kommen, um das sattsam Bekannte noch einmal nachzubilden. Das wird uns nicht gelingen. Sondern, dass man einen progressiven Ansatz sucht im Zeigen des mörderischen Alltags, der so nicht mehr ertragbar und hinnehmbar ist. Oder dass man sich vergegenwärtigt, dass es immer eine Wahl gibt, und dass man

---

Der Hufeisenplan also, dieses legendäre Dokument, das die frevelhaften Absichten des serbischen Machthabers Slobodan Milosevic belege: die Umzingelung und systematische Vertreibung der albanischen Bevölkerung - Verteidigungsminister Rudolf Scharping hat während des Krieges möglicherweise ein paar mal zu häufig den Angriff der Nato mit der Existenz dieses Plans begründet. Weil nun ein paar Konspirationstheoretiker Zweifel an der Echtheit des Plans hegen, zweifeln sie auch an der Legitimation für den Einsatz.

Um es kurz zu machen: Es ist für die Entscheidung der Nato irrelevant, ob der Plan existiert oder nicht. Keine andere Nation aus der Allianz lässt Zweifel an der moralischen Berechtigung des Einsatzes gegen Milosevic aufkommen. Milosevic hat in all den Jahren als Zündler und Kanonier auf dem Balkan eine durchsichtige Strategie der ethnischen Teilung verfolgt. Die schleichende Zersetzung im Kosovo, die zunächst zögerliche Vertreibung der muslimischen Bevölkerung vor der heißen Phase des Krieges, dann der blitzartige Einmarsch und die in aller Furiosität entbrannte Verfolgungs-Maschinerie nach Beginn des Bombardements - all das zeugt von der verbrecherischen Absicht. Oder, wie Scharping sagte: Wer glaube, dass sich 1,4 Millionen Menschen ohne Planung vertreiben ließen, der irre. Was Scharping nicht sagte: Ob der Plan nun Hufeisen hieß oder gar nicht existierte, interessiert höchstens die Historiker. Nicht ein Plan hat den Krieg begründet, sondern das Verbrechen an den Bewohnern des Kosovo. Wer anderes behauptet, betreibt Geschichts-Revisionismus im Sinne Milosevics.

Die Debatte über den Plan überrascht allerdings kaum, weil sie das Unbehagen der Bevölkerung bei diesem ersten tatsächlichen Kriegseinsatz der Bundeswehr widerspiegelt. Dieses Unbehagen drückte sich bereits in der deutschen Auseinandersetzung um die völkerrechtliche Legitimation des Bombardements aus. Weil im UN-Sicherheitsrat nationale Interessen stärker wogen und eine exakte Beurteilung der Gräuel nicht möglich war, versagte das Gremium die Zustimmung zum Krieg. Dieser Krieg war deshalb moralisch nicht weniger zwingend. Vielen Deutschen aber fehlte ein sicheres Schild, hinter dem sie ihre durchaus nachvollziehbaren Skrupel verbergen konnten.

Der Kosovo verlangte von der westlichen Staatengemeinschaft eine außergewöhnliche Standfestigkeit. Für eine Nation wie Deutschland - am Beginn einer neuen außen- und sicherheitspolitischen Ära, mit schwerem historischen Ballast und wenig militärischem Selbstverständnis - für diese Nation wog die Last doppelt. Ein Jahr nach diesem Konflikt sollten die Kritiker ihre Aufmerksamkeit auf die Entwicklung im Kosovo lenken, weil dem (mit oder ohne Plan) geführten Krieg noch kein Frieden folgte. Sonst gilt der Satz des Molosser-Königs Pyrrhus: «Noch so ein Sieg und wir sind verloren.» (Stefan Kornelius in der «Süddeutschen Zeitung» 6.4.2000)

vielleicht aus diesen staatsbürgerlichen Verhaltensmustern versucht, sich zumindest gedanklich herauszubewegen und Theater als die Stätte der zu eröffnenden Möglichkeiten betrachtet. Dann kann man, glaube ich, sehr reiches Theater machen und mit den verschiedensten Stücken operieren.

Manfred Beilharz: Mir geht es beim heutigen Thema um ein moralisches Dilemma. Zunächst mal mein eigenes moralisches Dilemma, und, wie ich den Eindruck habe, um das anderer, die Theater machen oder die ich kenne. Das moralische Dilemma ergibt sich nicht aus der Frage, wie wir mit Mitteln des Theaters Krieg abbilden können oder wie wir mit Mitteln des Theaters dazu beitragen können, dass Krieg nicht stattfindet. Mein moralisches Dilemma ist folgendes: Zum ersten Mal in meiner Biographie, die hier in Deutschland stattgefunden hat, bin ich in der Situation, dass das in Frage gestellt ist, an was ich die ganze Zeit fest geglaubt habe, dass nämlich kriegerische Mittel absolut zu verabscheuen sind, und dass es nicht angeht, sie in der Politik einzusetzen. Das war als Kriegskind mein Credo – viele haben dazu beigetragen. Und das hat es mir bisher möglich gemacht zu sagen: Wir sind dagegen, wir sind gegen die deutsche Wiederbewaffnung, wir sind gegen den Vietnamkrieg, gegen das, das, das – gegen den Golfkrieg. Dass diese Gemeinschaft, der ich angehöre – nämlich in diesem Fall der deutsche Staat, für dessen politisches und moralisches Handeln ich mich mitverantwortlich fühle – wieder zum Täter in einer kriegerischen Auseinandersetzung geworden ist, und – der zweite Totalschock – dass unter den Intellektuellen, unter den Leuten, die sich künstlerisch und moralisch verantwortlich fühlen, der Kosovo-Krieg nicht wie bei allen anderen Fällen davor zu einer entschiedenen und aggressiven Debatte geführt hat, um die Haltung dazu abzuklären.

Henning Rischbieter: Ist der Kosovo-Krieg nicht von einer der umfangreichsten Debatten politisch-moralischer Art begleitet worden, die bei uns stattgefunden haben?

Manfred Beilharz: Die meiner Meinung nach überwiegend von Leuten aus dem Ausland angeregt wurde, aber die überwiegende Reaktion in Deutschland war Lähmung. Statt zu sagen: Das kann doch nicht sein, das ist doch ein kompletter Einbruch in die ethischen und politischen Gewissheiten, die man geglaubt hat, erworben zu haben. Und dass der Krieg nicht zu einer Aktion, zu Demonstrationen, zu Auseinandersetzungen geführt hat, wie sie beim Golfkrieg noch selbstverständlich gewesen sind. Allerdings hat es auch innenpolitisch keine entschiedene klare Diskussion mit klaren Fronten über dieses Thema gegeben. Ich grenze das deshalb auf Deutschland ein, weil ich versucht habe, innerhalb der Sitzungen der Europäischen Theaterkonvention – ein Zusammenschluss von europäischen Theatern –, wo es um die internationale Zusammenarbeit ging, eine Bestandsaufnahme der Haltungen und Reaktionen in Gang zu setzen, und weil ich dabei festgestellt habe, dass – mit Ausnahme eines griechischen, eines portugiesischen und eines spanischen Kollegen – die anderen mich gefragt haben, was ich für ein „deutsches Problem" hätte. Für sie war es ganz klar, dass in diesem Fall der Nato-Einsatz gerechtfertigt ist. Und dass ich gemerkt habe, dass bei einem Großteil der Kollegen, bei denen ich dachte, dass ein Grundkonsens besteht, dieser offensichtlich nicht besteht.

Henning Rischbieter: Hat sich dieses Dilemma, das Dich umgetrieben hat, auf den Spielplan des Bonner Theaters oder die Inszenierungen ausgewirkt?

Manfred Beilharz: Nein, schlichtweg nein.

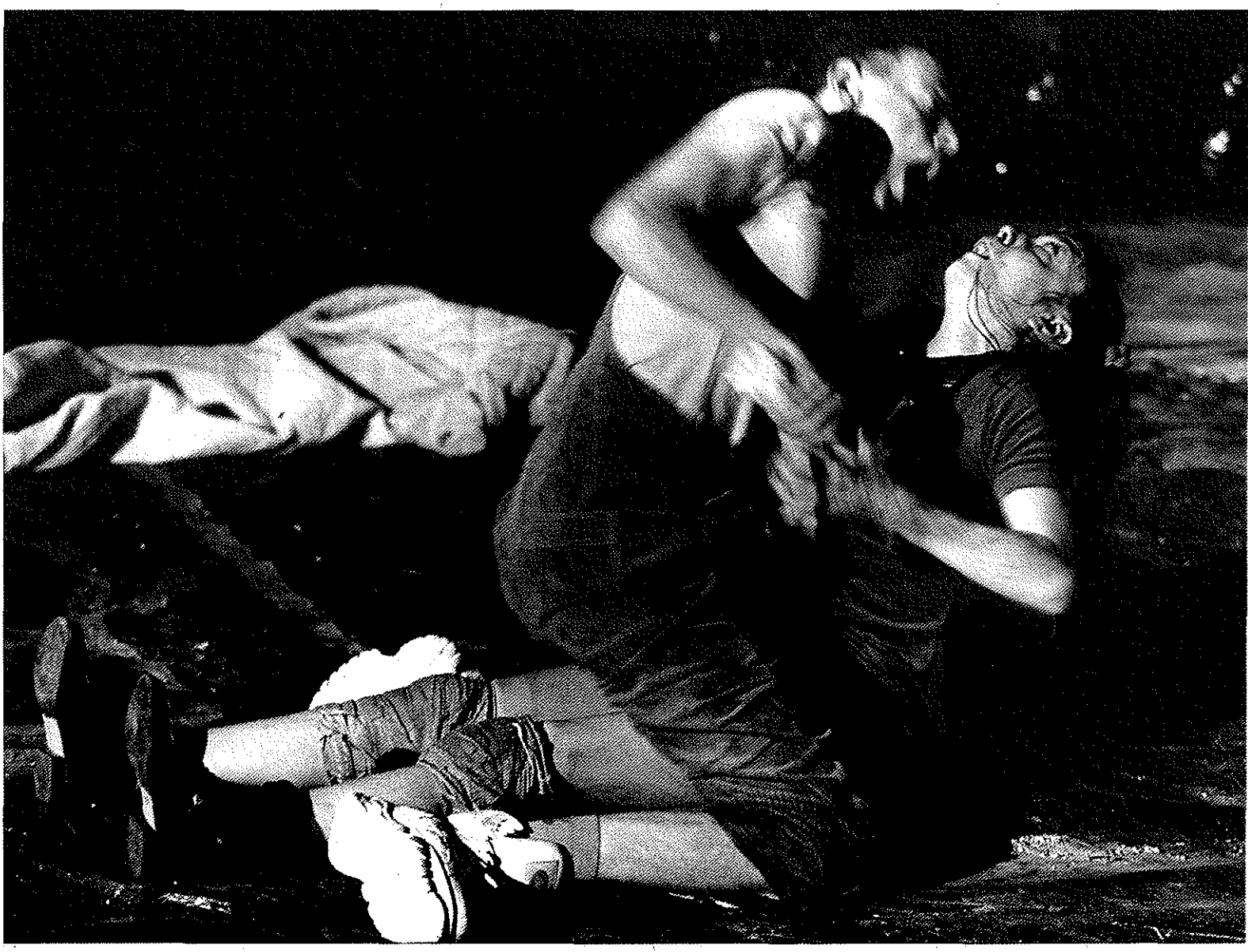
Henning Rischbieter: Wird es das in Zukunft?

Manfred Beilharz: Ja, ganz sicher, es muss. Aber es hat sich im Augenblick nicht darauf ausgewirkt. Die Dramaturgen haben sich sehr viele Gedanken zu diesem Thema gemacht, aber der Spielplan, der jetzt von uns gemacht wird, ist in seinen Grundentscheidungen nicht anders geworden, als er vor zwei, drei Jahren war. Man kann sagen, dass wir unsere Haltung nicht geändert haben, aber dieses Thema hat keinen Einfluss für den Spielplan gehabt. Ich bin auch völlig ratlos, wie man mit diesem Schock umgehen soll. Ich habe zum ersten Mal in

„Familiengeschichten. Belgrad" von Biljana Srbljanović in der Schreinerwerkstatt der Münchner Kammerspiele 1999, Regie Peter Wittenberg, mit Michael Tregor als Andrija („10 Jahre, der Sohn, nach Bedarf auch die Tochter") und Irene Clarin als Nadezda („11 Jahre, ein Kind mit Tic") - Foto Oda Sternberg

meinem Leben einen Bruch meiner moralischen Gewissheiten erlebt. Alles, was ich bisher als gesichert geglaubt habe, ist plötzlich in Trümmer gegangen. Diese Lähmung kann nicht das Endergebnis sein, sondern man muss weiterkommen. Aber ich weiß nicht, wie.

Nikola Eterovic: Ich bin Theateregisseur und leite seit zehn Jahren das freie internationale Ensemble Windspiel, das seit zwei Jahren eine feste Spielstätte in Berlin-Wilmersdorf hat. Ich komme ursprünglich aus Kroatien und wollte sagen, dass wir alle aus dem Raum des ehemaligen Jugoslawien mit diesem Krieg viel verloren haben, und dass viele hier in Europa und in Amerika viel gewonnen haben. Das ist eine grundsätzliche Einstellung – ideell und materiell. Ich selbst habe seit '93 einiges inszeniert, was mit verschiedenen Arten von Krieg zu tun hat. Zum Beispiel damals „Schlangenhaut" von Slobodan Snajder. Nur ist es jetzt nicht wichtig, was ich inszeniert habe, sondern eine andere Sache: Ich arbeite im Moment mit Leuten aus 22 Ländern, aus vier Kontinenten. Sie sind aus diesen oder jenen Gründen nach Berlin gekommen, in den letzten drei, vier, fünf, sechs Jahren meistens aus Kriegsgründen. Aus der ehemaligen Sowjetunion, aus dem ehemaligen Jugoslawien, aus Kurdistan und so weiter. Wir versuchen, miteinander zu arbeiten. Theater oder Dramatik fängt da an, wo die eigene Existenz in Frage gestellt ist. Allerdings: Nach fünf Jahren Arbeit sind von dieser Ausgangsgruppe zur Zeit nur noch zwei dabei, weil alle anderen dieses Land verlassen mussten. Ich weiß nicht, wieviele Papiere, wieviele Absprachen mit Behörden, wieviel Konfrontation mit Gesetzen es gegeben hat, wieviele öffentliche Reden- und wieviele Rechtsanwälte bezahlt worden sind in den letzten fünf oder sechs Jahren, um zu versuchen, dass ver-



schiedene Künstler, die aus Kriegsgründen hierher gekommen sind, weiter in diesem Land bleiben. Ich finde, dass sie auch zum Reichtum dieses Landes beitragen. Ich bin Gott sei Dank nicht aus Gründen des Krieges nach Deutschland gekommen, sondern aus professionellen Wünschen und vor dem Krieg. Wir haben also zwei Vorstellungen gemacht, die diese Probleme thematisieren. Das ist ein Krieg: der Kampf um das Recht zu arbeiten, das Recht zu bleiben als ausländischer Künstler. Viele haben Asyl beantragt, und es war komisch, was wir alles tun mussten, um das Recht zu kriegen, als Schauspieler drei Mark in der Stunde zu bekommen. Mit diesen Leuten, mit ihrer existenziellen Erfahrung zu arbeiten, hilft uns allen, verschiedene Mechanismen der Ausgrenzung und Verfolgung zu entdecken.

Astrid Vehstedt: Ich möchte auf meinen Kollegen Eterovic aus Kroatien reagieren, weil ich etwas ähnliches erlebt habe. Ich bin Regisseurin. Ich habe in Belgien ein internationales Ensemble für Musiktheater gehabt. Wir mussten unsere Arbeit einstellen aufgrund einer rechtsextremistisch geprägten Kulturpolitik, die gesagt hat, dass Ausländer keine Subventionen mehr bekommen. Das bedeutete, dass wir nicht mehr arbeiten konnten. Wir hatten Mitglieder aus verschiedenen europäischen Länder, ich bin ja auch Mitglied der EU wie meine belgischen Kollegen. Es war nicht möglich, dagegen anzugehen. Ich habe das über zehn Jahre versucht, weil dieser Prozess kam nicht über Nacht. Es ging soweit, dass ich persönlich, physisch bedroht wurde, dass mein Telefon abgehört wurde, und dass man sich dann irgendwann die Frage stellt, wie man darauf reagiert. Man kann sicher weiter Widerstand leisten gegen eine solche Politik. In einer unserer Arbeiten – „Missa e Combattimento" –, in der es auch um Krieg ging, haben wir einmal versucht, die Frage der Opfer in den Vordergrund zu stellen. Davon habe ich bisher in dieser Debatte noch nichts gehört. Dass diese Produktionen sogar relativ erfolgreich waren, was die Reaktionen des Publikums und der Presse betrifft, hat vielleicht dazu beigetragen, einen Grund zu suchen, um uns als lästige Konkurrenz loszuwerden. Die Gewalt beginnt ja irgendwo. Und sie beginnt eben nicht gleich mit dem Faustschlag, sondern sie beginnt in den Köpfen. Wir haben versucht, das auf dem Theater zu analysieren. Wir haben auch versucht, mit einer Produktion die physische Komponente des Krieges zumindest anzugehen, also nicht darzustellen – darstellen und bebildern kann man das nicht.

Wolf Bunge: Brecht lesend, stoße ich immer wieder auf den Punkt: Welches Interesse hat jemand, wenn er etwas macht? Und wie verklausuliert er es, wie begründet er es, wie versucht er es zu verschleiern? In diesem Fall haben wir die Instrumentalisierung des Begriffs Menschenrechte in großem Ausmaß erlebt. Wir sehen jetzt die Folgen in Tschetschenien: Mit Berufung auf die Menschenrechtsaktion der Nato in Jugoslawien führt Jelzin dort einen Krieg und meint ihn so auch legitimieren zu können. Es werden im Namen der Menschenrechte Menschen getötet im großen Stil. Wer hat wirklich Interesse daran? Diese Ohnmacht, die Beilharz beschrieb, beschäftigt mich auch. Es ist nur mehr eine ohnmächtige Wut, die ich empfinde, wenn in eine Region von den starken Nationen dieser Erde Bomben geworfen werden auf Menschen, auch auf Zivilisten, vor dem Hintergrund, dass so auch mein ganz persönlicher Wohlstand hier im Westen Europas zu sichern sei, und ich kann mich nicht dagegen wehren, dass mir dieser Wohlstand auf diese Art und Weise erhalten werden soll. Gleichzeitig entsteht ein Prozess, der mir diese Kulturen – das ist subjektives Empfinden – entfremden soll. Alles, was hinter dem Balkan kommt, ist also die Barbarei. Ich äußere mich hier auch als Citoyen, ohne mir immer gleich die Frage stellen zu müssen, wie ich das morgen auf der Bühne direkt umsetze. Ich möchte mich auch als Mensch äußern dürfen, nicht immer gleich als Theaterkrüppel. Aber eine Möglichkeit, die wir an den Magdeburger Freien Kammerspielen versucht haben, ist die Koppelung der „Iphigenie" von Goethe mit der Gastarbeiter-Szene aus „Germania 3" von Heiner Müller, wo die Frage schon enthalten ist: was ist barbarischer: das Eigene oder das Fremde? Was in unseren Augen auf anderen Kontinenten oder in anderen Erdteilen oder auch in anderen Teilen Europas passiert, veranlasst uns, zu meinen, dass wir dort eingreifen müssen, weil wir die Menschenrechte meinen gepachtet zu haben. Dann gucke ich ins Fernsehen und

sehe den General Clark, der mir wie eine Charaktermaske grinsend sagt: Wir haben Belgrad in die 40er Jahre zurückgebombt. Da packt mich das kalte Grausen. Da kann ich aggressiv werden, aber leider kann ich nicht in den Fernseher langen und den Kerl rausziehen. Und das Problem ist, dass er es in meinem Namen sagt. Er sagt ja, er verteidige meine Menschenrechte dort.

Eine andere Möglichkeit ist es, sich mit den Kulturen im Osten Europas näher zu befassen, dort mehr einzutauchen. Wir haben unsere Premiere eines bulgarischen Stückes nach Bulgarien verlegt – wie jeder weiß, grenzt Bulgarien ja an den Kosovo und ist auch von einigen Bomben getroffen worden. Bulgarien hatte in den letzten Jahren einen doch beachtlichen Aufschwung zu verzeichnen, der noch nicht so zu Buche schlug, aber es war im Beginn. Das ist jetzt völlig zusammengebrochen. Man kann also nur hinfahren und mal gucken, was los ist, sich mit den Leuten und dem beschäftigen, was die Leute dort produzieren. Das halte ich für ganz wichtig.

Annette Reschke (Verlag der Autoren): Ich möchte nochmal auf das zurückkommen, was Sie gesagt haben, Herr Beilharz. Mir stellt sich die Frage, ob nicht doch Theater im Spielplan darauf reagieren müssen. Wir müssen ja nicht so tun, als gäbe es keine Stücke. Es gibt die Stücke von Biljana Srbljanovic. Sie werden auch viel gespielt. „Familiengeschichten. Belgrad" ist eines der meistgespielten Stücke der Saison. Wichtig scheint es mir zu sein, einen Kristallisationspunkt zu bilden für die vielfältigen Meinungen und Haltungen, die es zu dem Thema gibt. Auch das Publikum teilhaben zu lassen an der eigenen Unsicherheit, an den Stimmungsumschwüngen. Dieter Görne sagte vorhin, dass er am Anfang des Krieges anderer Meinung als am Ende war. Das sind doch alles Prozesse, für die Theaterleute beispielhaft sein können. Es muß nicht immer ein Stück sein. Es kann eine Diskussion sein, es können ganz vielfältige Äußerungen sein. Ich glaube nicht, dass man als Theaterleiter – da möchte ich Manfred Beilharz widersprechen – sagen kann, das hat mich alles so bewegt, und dennoch schlägt es sich im Spielplan nicht nieder. Wenn man in einer solchen Position ist wie er, dann, denke ich, muss man darauf reagieren und muß die Öffentlichkeit auch an dem Dilemma teilhaben lassen.

Manfred Beilharz: Das ist natürlich immer die Gefahr, in die man sich begibt, wenn man das Innerste nach Außen kehrt, dass man sich dann doch nochmal erklären muss. Ich habe gesagt, was sich in unseren Spielplänen geändert hat, und im Grunde genommen habe ich gesagt: Nichts. Aber das Stück von Biljana Srbljanovic „Familiengeschichten. Belgrad" haben wir natürlich auch schon vorher gespielt, und es ist über unsere Bonner Biennale überhaupt erst in Deutschland bekannt geworden. Und wir haben selbstverständlich Diskussionen und Lesungen organisiert, unsere Dramaturgie war sehr fleißig, sich Gedanken darüber zu machen, wie man denn jetzt aktuell und schnell reagiert. Trotz alledem – die ehrliche Antwort darauf, was denn jetzt danach im Spielplan anders geworden ist als vorher, heißt: die Position, die wir vorher gehabt haben, hat sich nicht geändert, und zu dem speziellen Thema dieser Lähmung und Ratlosigkeit, die ich beschrieben habe, ist nichts unmittelbar auf den Spielplan gekommen. Es wird natürlich unsere Spielplanüberlegungen weiter beschäftigen. Und trotzdem meine ich, dass angesichts dieses einschneidenden Schocks, den ich zu beschreiben versucht habe, sich die Haltung unseres Theaters, die ich von vornherein als eine politische sehe, erkennbar von außen ablesbar nicht verändert hat. Wir haben auf diesen speziellen Punkt, die moralische Verstörung, nicht reagiert.

Helmut Schäfer: Ich weiß von einer Reihe von Theatern, die reagiert haben, eben in Form von Lesungen usw. Wir haben einfach Vorstellungen abgesetzt und mit den Leuten diskutiert und acht Nächte so gestaltet. Wir haben es am Theater an der Ruhr geschafft, während des Krieges die Belgrader Aufführung der „Familiengeschichten. Belgrad" in die Bundesrepublik zu holen. Ich glaube, so etwas ist notwendig, wenn man verantwortlich für ein Theater ist und weiß, dass das eine gesellschaftliche Verantwortung ist.

Es ist vorhin der Satz gefallen, dass Theater dort anfängt, wo unsere Existenz in Frage steht. Wir sind hier alle nicht körperlich

bedroht, und ich denke, man löst die Frage, wie man sich zu den Konflikten verhält, auch nicht, indem man nach Bulgarien oder Kroatien fährt. Das kann jeder machen, und es ist sicherlich eine tiefe Erfahrung, aber an dem, was wir tun und vorhaben, ändert es erstmal nichts. Ich würde dem Aspekt der Ohnmacht oder Ratlosigkeit entgegensetzen, dass es mich aktiviert hat. Ich kann weder Ohnmacht noch Ratlosigkeit als etwas Zuständliches empfinden. Das ist ein Prozess, durch den wir gegangen sind. Wer an dem Tag, als der Krieg anfing, aufgemerkt hat: Oha, jetzt geht wirklich was los, war spät dran. Es ist ein halbes oder dreiviertel Jahr vorher in Rambouillet immer die Rede davon gewesen, dass die Nato eingreift. Das haben wir alle gewusst, oder wir sind taub.

Die Frage danach, wie Spielpläne aussehen, halte ich für wichtig. Das kann ja eigentlich nur dadurch funktionieren, dass man verschiedene Positionen gegenüberstellt und sich in den Dissens hineinbegibt mit unterschiedlichen Behauptungen. Am gleichen Theater oder auch die Theater gegeneinander. Wie man sich gegenseitig wahrnimmt, ist auch ein Aspekt, der in der deutschen Theaterlandschaft im Rückgang begriffen ist. Was nimmt man zur Kenntnis? Wie setzt man sich gegenseitig ins Verhältnis? Das ist in der letzten Zeit alles dem Feuilleton überlassen. Aus finanziellen Gründen können Gastspiele und Austausche, die es bis vor kurzem noch gegeben hat, immer weniger stattfinden oder sind nur kommerziell orientiert. Da fängt es ja schon an – wie bringt man sich überhaupt untereinander ins Verhältnis und nimmt wahr, was Kollegen machen? Die Frage, was eine Position ist, würde ich eindeutig damit begründen, dass man sich einem Stoff oder einem Stück gemeinsam mit einem Ensemble nähert – ob nun Musik- oder Sprechtheater – und sagt: Diese Richtung will ich einschlagen, mit dieser Inszenierung will ich das und das erzählen.

Istvan Eörsi: Man kann nicht verhindern, dass die Begriffe instrumentalisiert werden. Natürlich sind sie im Interesse von großen Mächten instrumentalisiert worden. Aber: Was kann man nicht instrumentalisieren? Dass zum ersten Mal in der modernen Diplomatiegeschichte ausgesagt wurde, dass die Menschenrechte wichtiger sind als die nationale Souveränität. Das ist ein unglaublich wichtiger Satz. Dass man damit dann nicht konsequent umgeht und das in Tschetschenien nicht anwendet, dass das nur einmal ausgesagt wurde und dann instrumentalisiert wurde, ändert nichts daran, dass dieser Satz doch unglaublich wichtig ist. Da gibt es jetzt einen Punkt, an dem wir uns festklammern und weitergehen können.

Zweitens: Warum ist es weltgeschichtlich so wichtig, dass das sowjetische System untergegangen ist? Damit hat sich gezeigt, dass es keine lebensfähige Alternative zur Marktwirtschaft gibt. Das ist unser grundsätzliches Problem in dieser Zeit. Wir haben nur die Marktwirtschaft, und die Marktwirtschaft ist auf Ungleichheit und auch auf inhumanen Prinzipien aufgebaut. Aber wir haben keine Alternative zu ihr, weil die Planwirtschaft nicht funktionierte. Das Problem für uns heute und auch für die Dramaturgie ist, dass wir keine wirkliche Alternative zur Marktwirtschaft haben. Wir können etwas, das grundsätzlich schlecht, aber lebensfähig ist, ein bisschen schöner machen, aber die grundsätzlichen Mängel können wir nicht tilgen.

Was das dritte Problem angeht: Manfred Beilharz, du warst unglaublich erschüttert, sagst du, weil deutsche Soldaten sich an Kriegshandlungen beteiligt haben. Du warst erschüttert, weil deine ganze Kriegsgegnerschaft aus Erfahrungen mit dem Hitlerregime kam. Aber doch ist es in der Weltgeschichte nicht neu, dass man manchmal mit humanistischen Intentionen auch zu Waffen greifen muss, z. B. gegen Hitler, als Kind habe ich das erlebt. Ich glaube diese Erschütterung und diese Ohnmacht der deutschen Intellektuellen, die es nicht nur bei dir gegeben hat, kam einfach davon, dass sie nach dem Hitlerismus dafür waren, dass Deutsche nicht zu den Waffen greifen dürfen. Und jetzt kam eine Situation, in der man das neu überdenken musste. Ich will nicht sagen, ob das gut überdacht wurde und wer Recht hatte, aber der Zwang neu zu denken, ist gut. Das muss man nicht tragisch auffassen, sondern man muss es als Herausforderung begreifen, dass wir die Gelegenheit haben, etwas neu zu durchdenken.

ERMITTLUNGEN GEGEN UNBEKANNT
Theater in Sarajevo
von Manfred Weber

Im Finale meiner Inszenierung von „Dantons Tod" in Sarajevo schreitet Robespierre auch zum Schaffott, wie es Büchner Danton prophezeien lässt. Atmir Glamocak, der den Robespierre spielt, begibt sich mit Heiner Müllers Fahrstuhlmonolog auf die letzte Reise, gleich einem Lebensfilm; der Weg zum Chef wird zur Reise aus der Zeit. Es bedarf keiner Ankunft in Peru, wie bei Müller notiert; die Reise im Fahrstuhl beginnt in Sarajevo und endet in Sarajevo, es ist eine Reise durch alle Zeiten, die alle gleichzeitig in Sarajevo vorhanden sind, der Fahrstuhl ein Symbol für den Stillstand der Zeit.

Der Krieg hat die Zeiten zerstört. Es existiert keine Friedenszeit, höchstens Zeit im Niemandsland. Die Zeit scheint angehalten im Nachkrieg und überzuwechseln in den nächsten Vorkrieg. Meine Erfahrung während der drei Inszenierungen der Büchner-Trilogie („Leonce und Lena", „Woyzeck", „Dantons Tod"): Der Krieg war mit dem Ruhen der Waffen nicht beendet, er existiert weiterhin und prägt wesentlich das Leben einer unwirklichen Gesellschaft, die ihre Existenz dem Abkommen von Dayton und der Anwesenheit der Schutztruppen sowie vielen internationalen Hilfsorganisationen verdankt.

In den traditionellen Theatern verschlechtert sich die finanzielle Lage zunehmend, kein oder wenig Geld für neue Inszenierungen, die alten Vorstellungen werden solange wie möglich gespielt, manche Theater bleiben seit Monaten den Schauspielern das ohnehin spärliche Honorar schuldig. Zögerlich bilden sich neue Theaterformationen, wie die einer neuen Gruppe in einer ehemaligen Polizeistation. Die jungen Schauspieler der Schauspielakademie Sarajevo finden wenig Spielmöglichkeiten. Ihre Generation findet kaum Ausdruck in den Spielplänen für ihre Lebenswelten und Entwürfe. Viele der jungen Theatermacher fühlen sich mehr eingeschlossen als im Krieg, ihr Pass bietet ihnen weniger Reisemöglichkeiten als in Ex-Jugoslawien. Die aus dem Exil zurückkehren, haben es schwer, sich wieder in Bosnien zu integrieren.

Die Anwesenheit in Bosnien während des Krieges ist die Voraussetzung für die Besetzung einer Position, nicht immer die Qualifikation. Um die Theater bilden sich als Mangelerscheinung Clans, die sich ihre Positionen abstecken und ihre Einflussbereiche gegenseitig kontrollieren. Junge Schauspieler und Regisseure, die sich nicht in diese Machtgewohnheiten einfügen, haben es schwer, ein eigenes Projekt ohne diese Unterstützung zu realisieren. Das Vakuum, das nach dem Krieg entstanden ist, scheint schnell von den Insignien der Warenwelt besetzt, modische Kleidung suggeriert zumindest nach außen Normalität. In dieser Übergangsgesellschaft wachsen jene Kräfte, die sich in instabilen staatlichen Verhältnissen geradezu zu Hause fühlen. Ich habe mich angesichts dieser Situation in Sarajevo oft gefragt: Was wird erst sein, wenn die Schar der internationalen Hilfsorganisationen ab- oder in ein anderes Krisengebiet weiterzieht und diese inszenierte Unwirklichkeit ein jähes Ende nimmt?

Im Klima der Unwirklichkeit muss das richtige Leben im falschen erfunden werden.

In einer auf diese Weise inszenierten Wirklichkeit trifft das Theater auf neue Schwierigkeiten der Darstellung. Zu ihrer Bewältigung wären dem Theater in Sarajevo Texte von Milenko Jergovic und Nenad Velickovic nützlich, zweier Autoren, die bisher nur als Erzähler bekannt geworden sind. Ihre ironische und kosmopolitische Weltsicht könnte neue Räume eröffnen. Auch eine Weltsicht wie die des bosnischen Filmregisseurs Benjamin Filipovic „Das Ende des Theaters" könnte das Theater in Sarajevo bereichern.

Ermittlung eines Diskurses

Wir haben es mit dem Phänomen intellektueller und moralisch unterlassener Hilfeleistung zu tun. Im Fall von Bosnien, Kosovo und dem jüngsten Beispiel Tschetscheniens hält sich die Anteilnahme in Grenzen.

Dabei können wir uns als Theatermacher nicht auf die politische Unübersichtlichkeit hinausreden, die wir gern ins Feld führen, wenn wir uns in fremde Welten nicht einlassen wollen. Internationale Beobachter, Korrespondenten, Schriftsteller können Auskunft geben oder zumindest Mutmaßungen anstellen, was Menschen in diesen Kriegsgebieten angetan wurde und wird. Die komplexe Wahrheit über die

Geschehnisse ist jedoch nur in der Annäherung an die Widersprüche und deren Beschreibung zu haben. Eine Art „Ermittlung" wäre nötig, in der die Theater den vereinfachenden Propagandaschlachten eine eigene Erörterung der Kriegsverbrechen entgegensetzen. Das Menschenrecht erhielte eine neue Definition jenseits juristischer Beschreibungen, hinter denen sich die Politiker gerne verstecken.

Dabei könnten Karl Kraus' „Letzte Tage der Menschheit" ebenso hilfreich sein wie Alexander Kluges Recherche-Methoden zu seinem unrealisierten Filmprojekt KRIEG UND FRIEDEN.

„Ich weiß noch, wie ich anfing, auf die absurde Ausdrucksweise sowohl der Nato-Generäle als auch der jugoslawischen Politiker zu achten: Das war ihr Krieg, und sie erwarteten ihn wie ein großes Theaterstück, in dem die Zivilisten die tragischen Charaktere spielten – doch jeweils nur für ein, zwei Szenen. Theater wurde als Metapher missbraucht, um die Autorität, den Hass und die Auseinandersetzungen als rituelle Handlungen zu rechtfertigen.

(...) Der wachsende Einfluss der Medien sorgt dafür, dass bei dieser neuen Art der Theatralität die Form mehr zählt als der Inhalt, die Repräsentation mehr Einbildungskraft der Bevölkerung manipuliert.

(Aleksandra Jovicevic, Ein Jahr danach)

Es wäre notwendig zu fragen, inwieweit wir als Theatermacher selbst auf diese Verwendung der Theatermetaphern hereinfallen und sie selbst verwenden, um eine möglichst wirksame Dramatik zu erreichen und dabei die Vereinfachungen der Kriegspropaganda genüßlich übernehmen.

Um gegenüber den Medien noch Effekte zu erzielen, brauchen wir offenbar eine andere Dramaturgie, die an die Stelle der reinen Oberflächenreize eine szenische Debatte um differenzierte Wahrnehmungsweisen von Macht und Krieg setzt. Dabei werden wir nicht auf das „richtige" Stück warten können, und wir werden nicht das Alibi der permanenten Vergangenheitsbewältigung bemühen können, während wir über die schrecklichen Ereignisse der Gegenwart uns vornehm zurückhalten.

Materialien, Adaptionen, Vorläufiges... was der Gegenwärtigkeit unserer Kunst alle Ehre macht, sollte unseren dramaturgischen und szenischen Erfindungsreichtum fordern. Das Beispiel von Jochen Gerz' Darbietung der „Ermittlung" im Hebbel-Theater hat einen Weg gewiesen, wie wir auch in Zusammenarbeit mit anderen Kunstformen ungewöhnliche Tribunale inszenieren können, die einen sinnlichen Diskurs eröffnen. Bereits Peter Weiss konnte sich Dante nur noch als Kriegsberichterstatter vorstellen.

Das Große Dramatische Theater in Grosny kann auf eine 138 Jahre alte Tradition zurückblicken. Es begann als Volkstheater, in dem folkloristische Tanz- und Gesangsgruppen auftraten. Unter dem Regisseur Ruslan Chakischew, der 1972 ans Große Theater verpflichtet wurde, avancierte das Haus zum angesehensten Ensemble-Theater Tschetscheniens. In den Jahren 1994-96 des ersten russischen Krieges gegen Tschetschenien wurde das Theater zum ersten Mal total zerstört. Die Schauspieler wurden rekrutiert, einige kamen um. Trotz des politischen Drucks durch die russische Isolationspolitik und zahlreicher Versuche der künstlerischen Zensur durch islamische Extremisten konnte das Theater unter dem frei gewählten neuen Präsidenten Maschadow und seinem Kulturminister Sekaev, der ebenfalls ein Mitglied des Grosny-Ensembles war, neu aufgebaut werden. Die Berliner Aktion «Künstler gegen den Völkermord in Tschetschenien» setzte in der Zeit des Waffenstillstandsvertrages ein wichtiges Zeichen gegen die Hilf- und Sprachlosigkeit der westeuropäischen Staaten: Berliner Theaterschaffende besuchten im November 97 das Theater in Grosny und im April 98 gastierten 35 Mitglieder des tschetschenischen Theaters im Berliner «Haus der Kulturen der Welt». Seit Beginn des zweiten Krieges im September 1999 ist das Große Dramatische Theater in Grosny mit seinen 1000 Sitzplätzen zum zweiten Mal in seiner Geschichte komplett zerbombt worden. Das Ensemble konnte nach Namran in Inguschetien flüchten. Seitdem sucht der Regisseur Ruslan Chakischew sein altes Ensemble aus Grosny. Chakischew selbst ist inzwischen Oberspielleiter am Russischen Theater in Tscherkessk. Anfang des Jahres hatte der Regisseur von 36 Mitgliedern 15 wiedergefunden und arbeitete mit ihnen an der Wiederaufnahme von Nikolaj Gogols «Die Heirat». Das Staatsschauspiel Stuttgart veranstaltete am 1. März 2000 mit Unterstützung des Auswärtigen Amtes ein Benefizgastspiel ehemaliger Mitglieder des Dramatischen Theaters Grosny mit der «Heirat» (aus: Impuls, I-III 2000)

ÄSTHETISCHE INNOVATION IM TANZ – in welchen Strukturen?

Manfred Weber: Wir wollen uns unterhalten über ästhetische Innovation im Tanztheater und ob die ihren Platz besser innerhalb oder außerhalb des Mehrspartenstadttheaters hat.

Trotz seines hohen ästhetischen Stellenwertes und der von ihm ausgehenden innovativen Impulse für das moderne Theater scheint der Tanz noch immer geeignete Orte zu suchen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen – William Forsythe, Pina Bausch, Susanne Linke – befindet sich der Tanz immer noch in den herkömmlichen Strukturen deutscher Mehrspartenhäuser – und schlecht finanziert in der freien Szene. Im Falle von Kürzungsabsichten ist der Tanz häufig die erste Sparte, die zur Disposition steht. Auf der anderen Seite sehen sich Tanzkompanien in Mehrspartenhäusern, die sich jenseits der klassischen Formen des Handlungsballetts bewegen, mit Repertoiregewohnheiten eines Publikums konfrontiert, das den Tanz mehr als eine Zugabe zur Oper begreift denn als künstlerisch eigenständige Sparte.

Zudem kommen diese Kompanien mit weniger Tänzern aus, als das klassische Handlungsballett benötigt. Trotzdem haben sie in Mehrspartenhäusern oft zusätzliche Aufgaben in Oper oder Operette wahrzunehmen. Die Leiter der Sparte Tanz sind dabei oft nicht Leitern anderer Sparten gleichgestellt und haben sich zudem mit den dispositionellen Nischen für ihre Aufführungen zu bescheiden. Um dem Tanz im Mehrspartentheater ausreichenden Raum zu schaffen für seine Entwicklung, hat es verschiedene Vorschläge und Entwicklungen gegeben. Zum einen die Ausgliederung der Sparte in einen eigenen Betrieb, wie bei William Forsythe in Frankfurt. Oder weitgehende Ausgliederung im Rahmen eines Werkvertrages bei der Kompanie Amanda Miller in Freiburg. In Berlin laufen zur Zeit die Vorbereitungen für ein Berlin Ballett, das die Ballettkompanien der drei Opernhäuser, Staatsoper, Deutsche Oper, Komische Oper zusammenfasst. Und viele sehen in einem eigenständigen Tanzhaus bessere Möglichkeiten, dem Tanz seinen ihm gebührenden Stellenwert einzuräumen. An unserer Diskussion nehmen auf dem Podium teil: Sasha Walz, Choreographin in Berlin und Leitungsmitglied der Schaubühne, Wiebke Hüster, Tanzkritikerin in Berlin, Richard Wherlock, Ballettdirektor der Komischen Oper, und Arndt Wesemann aus der Redaktion von „ballett international/tanz aktuell".

Sasha Walz, sie haben zunächst Ihre Arbeiten in einem sehr geeigneten Raum, nämlich den Sophiensälen, entwickelt, aber auch an anderen Orten in Berlin, an Außenorten, die keine Theater sind. Nun ziehen sie mit ihrer Kompanie in die Schaubühne ein; zusammen mit dem Schauspielensemble von Thomas Ostermeier. Ist das für Sie der richtige Platz; können Sie dort autonom arbeiten; ist das die Struktur, die Sie sich für die Weiterentwicklung ihrer Tanzform vorstellen?

Sasha Walz: Natürlich ist es die Form, die ich suche, sonst hätte ich mich nicht dazu bereit erklärt, mit Ostermeier, dem Dramaturgen Jens Hilje und meinem bisherigen Mitstreiter Jochen Sandig die Leitung zu übernehmen. Ich möchte noch ein wenig zurückgehen. Ich habe als Tänzerin begonnen; habe dann die Kompanie gegründet – ohne Ort – nur als unabhängige Gruppe, eigentlich nicht einmal als feste Gruppe, sondern als eine, die immer wieder neu zusam-

mengesetzt wurde. Dann habe ich zusammen mit Jochen Sandig – mittlerweile vor vier Jahren – die Sophiensäle gegründet. Das war einfach ein leeres Haus. Mittlerweile ist die Struktur, die wir dort geschaffen haben, so weit, dass sie weiter existieren und sich weiterentwickeln wird. Ich hatte damals das Gefühl, dass es fast eine ideale Situation war. Man muss sich vorstellen, es gab einen Theaterraum, darüber das Proben-, das Tanzstudio, angegliedert daran Büros und noch Extraräume, die unterschiedlich genutzt werden konnten. Also so ein kleines, unabhängiges Haus, wo extrem gute Produktionsbedingungen gegeben waren. Und nun bin ich den Schritt gegangen, mich davon zu lösen und eine andere Herausforderung anzunehmen, nämlich ein Modell dafür zu entwickeln, dass man die Struktur verändert, von innen heraus. Ich finde es sehr wichtig, dass wir ein Leitungsteam sind, dass ich nicht als Ballettchef an die Schaubühne gehe, sondern wir sind ein Team, das gemeinsam Gestalt und Vision des Hauses vertritt, d. h. in diesem Fall auch, dass der Tanz gleichberechtigt neben dem Schauspiel existiert. Natürlich ist die Schaubühne ein riesiger Apparat, und ich muss bestimmt im Laufe der Zeit Kompromisse eingehen. Aber das muss man in jeder Situation; ob als freie Choreographin oder jetzt. Es sind unterschiedliche Aufgaben zu unterschiedlichen Zeiten in einer künstlerischen Entwicklung nötig. Ich wäre am Anfang, bei der Gründung der Kompanie, nicht in der Lage gewesen, ein Haus in dieser Form zu leiten, wie ich das jetzt in der Lage sein muss. Andererseits kann ich in der neuen Schaubühnensituation Schritte gehen, die ich in den Sophiensälen nicht machen konnte. Das betrifft z. B. den technischen Apparat und dessen Möglichkeiten, wie sie ein Haus wie die Schaubühne bietet. Genauso wäre mir die Finanzierung eines festen Ensembles von momentan 13 Tänzern als freie Choreographin nicht möglich gewesen. Für mich war es ein großer Anreiz, diese zusätzlichen Aufgaben neben der künstlerischen Arbeit auf mich zu nehmen. Ich habe vorhin den Artikel von Henning Fülle gelesen, wo er meinte, dass gerade in der freien Szene es möglich sei, durch die Unabhängigkeit dieser Bereiche neue Wege zu gehen, aber für mich war gerade die Entscheidung wichtig, dass ich mit Ateliers im Haus arbeiten kann; das erlaubt mir Dinge zu machen, die ich vorher gar nicht machen konnte – rein finanziell. Ein ganz einfaches Beispiel: Ein Kostüm oder eine Perücke, die ungefähr einen Aufwand von 100 Arbeitsstunden brauchen, wäre in der freien Szene unmöglich, aber ich möchte es künstlerisch, ich habe dieses Bild im Kopf, ich kann es nicht anders machen. Ich kann das nur verwirklichen in dieser Struktur. Ich finde natürlich in der freien Szene andere Bilder, die dem gerecht werden, die auch interessant sind, aber so habe ich die letzten Jahre gearbeitet – also mit dem Mangel kreativ umzugehen und so meine Ideen zu verwirklichen. Jetzt gibt es doch ganz andere Möglichkeiten. Das ist für mich extrem spannend. Allerdings: Letzten Endes ist Innovation, Kreativität unabhängig von den Strukturen.

Frage aus dem Publikum: Werden Tanz und Schauspiel in der Schaubühne nebeneinander oder miteinander produzieren?

Sasha Walz: Jeder wird zunächst einmal seinen künstlerischen Weg gehen. Allerdings gibt es viel Überlappungen, beispielsweise beim Ausbildungssystem. Wir machen gemeinsam Workshops, in denen Schauspieler und Tänzer gemeinsam arbeiten. Aber für mich ist es zu früh, gemeinsam zu arbeiten. Jeder soll versuchen, seine Handschrift weiterzuentwickeln. Vielleicht gibt es irgendwann den Punkt, wo man sagt, jetzt wollen wir dieses Stück zusammen machen. Aber nur einfach zu denken, jetzt wollen wir zusammenarbeiten, und es gibt noch keine gemeinsame Sprache, das halte ich für problematisch.

Manfred Weber: Richard Wherlock, während Sasha Walz aus der freien Szene jetzt in den institutionellen Rahmen der Schaubühne kommt, hast du angefangen als Solotänzer in Köln beim Tanzforum. Dann erste choreographische Arbeiten in Hagen, dann Luzern, also sozusagen im Stadttheatersystem. Wie waren da deine Erfahrungen als Ballettdirektor dort? Wie weit konntest du autonom sein?

Richard Wherlock: Erst einmal etwas Background über mich. Ich komme aus einer ganz anderen Welt, ich bin ausgebildet als Koch und bin dann im Tanz gelandet – und das funk-

Wie kurz vor Redaktionsschluss dieses Heftes bekannt wurde, wird Richard Wherlock die Komische Oper wieder verlassen und ab 2001 als Ballettdirektor am Theater Basel arbeiten.

Was das für den Plan des Berlin Balletts bedeutet, ist noch nicht abzuschätzen.

tioniert sehr gut zusammen. Choreograph zu sein, heißt für mich einfach, ein gute Speisekarte vorzubereiten. Egal, ob das in der Schweiz, in Hagen, in Köln oder in Berlin passiert. Ich habe mich entschieden, in der Struktur des Stadt- und Staatstheaters zu arbeiten. Ich fühle mich sehr gut in dieser Struktur, aber man muss ein bisschen puschen auf jeder Seite. Ich versuche, ein Ensemble aufzubauen. Ich denke als Choreograph in einem bestimmten Stil, und ich arbeite in einem bestimmten Stil im zeitgenössischen Tanz. Da braucht man nicht nur klassische oder moderne Tänzer, sondern man braucht Tänzer von heute. Und dafür müssen wir die alte Hierarchie vom Solotänzer an abwärts aufbrechen und aufs Ensemble hindenken. Es gibt ein Reservoir von Talenten, ein Potenzial. Das steht hinter einem Choreographen, dem Direktor, und der Direktor steht hinter seinem Ensemble.

Manfred Weber: Wiebke Hüster, eine Kollegin von Ihnen, Eva Elisabeth Fischer, hat vor einigen Monaten in der „Süddeutschen Zeitung" eine Kolumne geschrieben über die Situation des Tanzes in Mehrspartenhäusern und schlicht und einfach mit dem Fazit geendet „Sparte ade", der Tanz braucht sein eigenes Haus und kann nur in eigenen Häusern existieren. Wie ist aus Ihrer Sicht die Situation und welche Position würden Sie dazu einnehmen?

Wiebke Hüster: Ich glaube man sollte davon Abstand nehmen, das eine oder das andere für richtig zu halten. Ich glaube, dass es sehr auf die Arbeitsweise der einzelnen Choreographen ankommt, welches Modell für sie richtig ist. Wenn man z. B. Joachim Schlömer nimmt, dessen Assistentin ich war, für den ist es eigentlich sehr gut gewesen bisher, an einem Dreispartenhaus wie dem Theater Basel zu arbeiten, weil er sich interessiert, spartenübergreifend zu arbeiten, weil es ihm möglich war, mit der Oper zu kooperieren, z. B. „Orpheus und Eurydice" von Gluck zu machen. Das wäre in der freien Szene undenkbar gewesen, gar nicht zu finanzieren, selbst nicht mit einem großen Koproduktionszirkel, der dahinter steht. Es wäre allenfalls bei einem großen Festival möglich gewesen, aber so konnte er auf ein Ensemble in der Oper zurückgreifen, das ihm bekannt war, also auf Sänger, die er in Produktionen schon gesehen hatte. Ich denke, das ist ein wichtiger Punkt, den auch Sasha Waltz angesprochen hat: Sie arbeitet dann mit einer anderen Sparte zusammen, wenn sie sich untereinander besser kennen gelernt haben. Ich glaube, dass man den Stadttheater-Ensemblegedanken nicht für tot erklären sollte. Ich halte das für falsch. Ich finde aber auch, dass es andere Strukturen geben muss. Ich verstehe z. B. die Schweizer Diskussion nicht, die ich verfolgt habe in den letzten Jahren. Als Richard Wherlock nämlich wegging, wurde die Sparte Tanz, Ballett am Luzerner Theater abgeschafft. Jetzt werden dort verschiedene Choreographen, verschiedene Kompanien eingeladen, die in Luzern entweder gastieren oder sich zu längeren Arbeitsaufenthalten in der Stadt befinden. Sie bespielen nicht nur das Theater, sondern wollen auch in die Stadt hineingehen, Workshops anbieten und etwas mehr von tänzerischer Vielfalt in Luzern zeigen. In Basel dagegen begegnete Joachim Schlömer der Vorwurf. „Ja, jetzt haben wir kein klassisches Ballett mehr, jetzt sehen wir nur noch eine Handschrift". Demgegenüber ist das Luzerner Beispiel natürlich anders. Doch da hat das Luzerner Publikum gesagt: „Wir können uns nicht mehr identifizieren, wir haben keine Tänzer mehr, die wir bejubeln können." Die klügsten Äußerungen zu dem Thema kommen nach wie vor von Nele Hertling vom Berliner Hebbel Theater, die findet, dass auch in den kleineren Städten Ensembletheater bestehen sollten, nur müsse man überlegen, ob es dann sinnvoll ist, drei traditionelle Sparten aufrecht zu erhalten, oder ob es nur ein Schauspielensemble gibt, welches fest engagiert ist. Während man in der Sparte Oper oder Tanz flexibler arbeitet und verschiedene Handschriften zeigt. So etwas, denke ich, ist überlegenswert.

Arndt Wesemann: Ich sehe da einen Widersinn. Auf der einen Seite fordert man mit Vehemenz Tanzhäuser, in welcher Form auch immer, überall. Auf der anderen Seite weiß man ganz genau: Alles was am Tanz momentan die Leute bewegt, ist ganz selten Tanztanz, sondern das Spartenübergreifende. Dass sich Künstler auch einmal für etwas anderes interessieren als das, was Sparte heißt, ist doch ungemein wichtig. Auch das Schauspieltheater ist doch furchtbar langweilig, wenn die nicht anfangen, sich

auch einmal mit etwas anderem auseinanderzusetzen, als was Spartentheater heißt. Das heißt doch nichts anderes, als dass die Leute etwas gelernt haben, die einen haben sprechen, die anderen tanzen, die anderen singen gelernt. Und jetzt geht es die ganze Zeit um das, was sie gelernt haben. Wie langweilig. Das haben sie doch schon gelernt. Man muß ja weitergehen.

Und natürlich sind all diese Spielstätten, die Laborsituationen für den Tanz herstellen, an sich wieder Gemischtwarenläden. Also die zeigen mal eine Kammeroper oder ein Rockkonzert oder ein Tanztheaterstück.

Wiebke Hüster: Ich würde gern in zweierlei Hinsicht widersprechen. Das erste ist, ich glaube nicht, dass alles Heil im spartenübergreifenden Arbeiten liegt. Ich glaube auch nicht, dass jede Sparte für sich an einem Endpunkt angekommen ist. Genauso wie es nicht das Ende der Malerei gibt, weil jetzt viele Videokunst machen oder virtuelle Welten entwerfen. Ich glaube, das z. B. die ganz große Stärke von William Forsythe im Tanz liegt und darin, wie er den Tanz als Sprache auffasst, analysiert und weiterentwickelt.

Und ich glaube auch, dass uns Sasha Waltz sagen würde, dass sie vom Tanz ausgeht. Das ist das eine. Zum zweiten: Ich glaube, dass das Berlin Ballett als Idee eigentlich nicht schlecht ist. Was hätte man denn sonst mit drei Kompanien machen sollen? Es ist ja wirklich absurd, wenn an der Deutschen Oper und an der Staatsoper am selben Tag „Dornröschen" gegeben wird, in zwei verschiedenen, aber nicht wesentlich anderen Interpretationen. Und ich glaube, dass die Idee gut ist, zu sagen, man findet zwei Kompanien, eine, die die großen Klassiker tanzt, und für die andere sucht man nach zwei profilierten Choreographen, die ganz eigene Handschriften haben. Dass man so dem Publikum wirklich ein breites Spektrum an klassischem und zeitgenössischem Tanz bieten kann. Und ich glaube, dass das die ursprüngliche Idee beim Berlin Ballett ist. Jetzt geht es darum, namhafte Choreographen zu finden, und das ist Gerhard Brunners Problem, den Berlin damit beauftragt hat.

Arndt Wesemann: Woher die Choreographen nehmen, wenn nicht stehlen? Jiří Kilián hat gar kein Interesse, nach Berlin umzuziehen; und warum sollte Forsythe das tun? Das schreibt ja Frau Fischer auch: Wo gibt es noch Choreographen, die mit klassisch ausgebildeten Kompanien dieser Größe heute arbeiten und intelligente Stücke machen können?

Sasha Walz: Ich denke, es wird die geben. Richard Wherlock hat auch anfangs mit einem kleinen Ensemble angefangen und ist gewachsen. Im übrigen: Ich finde die Situation in der freien Szene den besten Nährboden überhaupt, um Choreographen oder den Tanz überhaupt weiterzuentwickeln – und nicht nur den Tanz, sondern die darstellende Kunst überhaupt. Ob das dann mehr Tanz ist oder Tanzschauspiel oder Tanzvideo oder Tanzvideoschauspiel, ist egal. Ich finde diesen Nährboden oder diese Freiheit, die man in der freien Szene hat, wichtig. Und außerdem sind da Netzwerke von Koproduzenten entstanden, die international arbeiten, die es ermöglichen, dass Stücke frei entstehen können. Nur von Geldern aus einer Stadt oder eines Staates ist das überhaupt nicht möglich. Jetzt, an der Schaubühne, bin ich im Grunde genommen unabhängig; rein theoretisch war ich früher abhängiger von dem Erfolg eines Stückes, als ich das jetzt bin, weil jetzt habe ich das Geld für die nächsten fünf Jahre und kann eigentlich machen, was ich will.

Wiebke Hüster: Aber weil du deine eigene Intendantin bist und nicht Spartenleiterin in einem Dreispartentheater.

Zwischenfrage: Wo ist denn der Intendant einer Oper, der die Sparte Tanz oder Ballett blockiert? Das würde ich gern mal hören, denn ich erlebe es genau anders. Ich denke, dass sich das gerade mischt, dass es da die freien Tanztheater gibt und die Stadttheater, die vor Ort doch noch ein Publikum heranziehen. Das ist doch immens wichtig. Was nutzt uns denn die tolle Tanzkompanie in der Großstadt, die dann auch einmal in einer kleineren Stadt gastiert und da gibt's kein Publikum, weil da gar keiner mehr Verständnis für Tanz hat? Das kann man doch nur verhindern, wenn wir Tanz über die Stadttheater weiterhin publik machen und in die Abonnementstrukturen hineintragen.

Richard Wherlock: Ich denke ein großes Problem für Berlin ist dies: Die konnten keinen klassischen Choreographen finden. Das ist sowieso ein Problem: Gibt es einen klassischen Choreographen?

Wiebke Hüster: Meine Erfahrung ist die, dass im Mehrspartentheater die Belange des Tanzes als allerhinterste kamen. Und deshalb sage ich, ich bin froh, dass Sasha ihre eigenen Intendantin ist, weil sie sich einfach diese ganzen Diskussionen erspart. Gerhard Bohner – was hat der für Kämpfe auszustehen gehabt. Der hat sich nach zwei Aufenthalten an Stadttheatern nur noch in der freien Szene bewegt, weil er einen Intendanten gehabt hat, den er aus dem Ballettsaal schmeißen musste. Und ich glaube nicht, dass dieses Problem heute ganz vom Tisch ist.

Manfred Weber: Reinhild Hoffmann hat sieben Jahre in Bochum eine wichtige Arbeit dort gemacht, auch korrespondierend zur Schauspielarbeit von Frank-Patrick Steckel. Gibt es nicht mehr. Wir sehen Reinhild Hoffmann noch im Hebbel-Theater ihre Soli tanzen. Ich möchte aber noch eine Frage einbringen. Für wen tanzen denn diese Kompanien und wo verdienen sie ihr Geld? Amanda Miller z. B. hat einen Werkvertrag ihrer Kompanie mit einem Mehrspartenhaus – dem Freiburger Theater. Ihr Etat hat eine Größenordnung von 1,25 Mio. Darüber hinaus vermarktet die Company sich selbst, spielt nicht so sehr in Freiburg, ist sehr viel unterwegs und hat ihre Reputation sozusagen im Ausland. Aber wo findet eine Kompanie wirklich ihr Publikum, ist das an ihrem Produktionsort oder ist sie ein Exportschlager? Bei Sasha Waltz zeigte sich das ja auch, dass ihre Produktionen Exportschlager waren; sie ist für das Goethe-Institut mit ihren Produktionen wirklich um die Welt gereist. Also: Man muss auch sehen: Wo wird am Ort getanzt, wo ist man in der Situation wie ein Schauspielensemble, das sich Identifikation stiftend an einem Ort befindet, oder ist da nur der Produktionsort, da wird die Premiere gemacht, aber sonst tourt man?

Sasha Walz: Eigentlich sind die meisten Stadttheater gar nicht für den zeitgenössischen Tanz gebaut worden. Der braucht eigentlich Bühnen, die kein Portal haben, keine erhöhte Bühne, auf der man die Beinarbeit nicht sieht. Deshalb ist es um der ästhetischen Entwicklung willen zwingend, dass man sich nach anderen Orten umguckt: Das hat etwas damit zu tun, dass das Bewegungsvokabuler des Tanzes auch international verstanden wird. Insofern muss sich der Tanz auch andere Orte suchen. Wie das Schauspiel auch irgendwann einmal rausgegangen ist und sich andere Orte gesucht hat.

Manfred Beilharz: Man kann nun einmal nicht an der Tatsache vorbeigehen, dass 3, 4, 5 der wichtigsten Tanzinitiativen in Deutschland – nicht zwangsläufig von Deutschen – innerhalb des Stadttheaters oder in einer Assoziation mit dem Stadttheater entstanden sind, ob das jetzt die von Pina Bausch oder Joachim Schlömer sind. Auch ganz richtig ist, dass der Bau eine ganz wichtige Rolle spielt, aber die Vorstellung, Stadttheater finde ausschließlich auf Guckkastenbühnen statt, stimmt auch nicht. Jedes größere Theater hat seine assoziierten Fabrikräume.

Sasha Waltz: Ich bin nicht unbedingt ein Vertreter des Tanzhauses, weil jeder braucht ganz unterschiedliche Situationen und jeder Künstler schafft sich die Strukturen. Das ist das, was Pina Bausch wollte. Sie hat am Stadttheater ihre perfekte Arbeitssituation geschaffen, ihren Freiraum. Und wenn es nicht mehr stimmt, geht man den nächsten Schritt – jetzt hat sie eine GmbH gegründet.

Es hängt für mich an den künstlerischen Kräften oder an den organisatorischen Fähigkeiten, aber nicht daran, dass es eine ideale Struktur gibt.

Wiebke Hüster: Ein Tanzhaus halte ich insofern für wichtig, weil man den Ausbildungsgedanken nicht vernachlässigen darf, wenn man an den choreographischen Nachwuchs denkt. Was Susanne Linke jetzt in Essen in der Zeche Zollverein etabliert, ist bestimmt von dem Gedanken: Wie kann ich das Wissen und die Tradition weitergeben, an junge Tänzer und Choreographen? Wie kann ich dafür sorgen, dass die in einem Labor die Möglichkeit haben, zu forschen und zu experimentieren, wenn sie ganz am Anfang sind? Wenn sie dann den näch-

sten Schritt gehen können und sagen, so jetzt mache ich mein erstes eigenes Stück draußen, ist es gut. Zuvor sollten sie aber doch die Möglichkeit haben, mit wichtigen Lehrern zusammenzuarbeiten, in einem Archiv stöbern zu können, eine Videothek zur Verfügung zu haben, um sich zu bilden.

Sasha Waltz: Das können sie aber doch auch alleine!

Zwischenfrage: Nein, ich kenne eine Menge Choreographen, die dadurch überleben, dass sie Taxi fahren. Ich denke, der große Vorteil an einem festen Haus ist, dass man sich um viele Sachen nicht kümmern muss. Und wenn ich als freier Künstler arbeite, brauche ich gerade zu Beginn meiner Arbeit eine so große Menge an Sekundärtugenden – wie komme ich an Gelder heran, wie knüpfe ich Verbindungen – und da gibt es zu viele Reibungsverluste.

Sasha Waltz: Ich finde das Tanzhaus natürlich unterstützenswert. Aber ich bezweifle, ob es tatsächlich hilft. Ich glaube nicht, dass es dann mehr gute Choreographen geben wird. Ich glaube, dass die Choreographen von irgendwo anders auftauchen. Ich glaube nicht, dass wenn man ein Tanzhaus schafft, dann auch bessere Tänzer schafft. Ich glaube, Ausbildung ist ganz wichtig. Wir entwickeln an der Schaubühne ein intensives Ausbildungsprogramm, damit die Tänzer die Möglichkeit haben, zu experimentieren, eigene Stücke zu machen. Und Lehrer hinzu zu holen, ist ganz wichtig. Das ist auch die Verantwortung an einem Haus. Ich möchte den Künstlern auch verschiedene Handschriften und Konzepte und Möglichkeiten bieten. Ausbildung passiert außerdem anderswo. Die passiert auch beim Taxifahren und wenn ich einkaufen gehe. Realitätserfahrung ist Teil der Entwicklung als Künstler. Ich meine nicht, dass man die ganze Zeit damit verbringen sollte, zu jobben, aber ich habe auch die unmöglichsten Jobs gemacht und ich profitiere davon auch noch heute.

Arndt Wesemann: Darf ich mal kurz den Begriff Tanzhaus erläutern, für die, die es nicht genau wissen? Es gibt zum einen das Tanzhaus als choreographisches Zentrum. Susanne Linke in Essen lädt andere Leute in die Zeche Zollverein ein, mit ihr zu arbeiten oder die eigenen Sachen dort herzustellen. Das ist also ein choreographisches Zentrum, ein bißchen in Anlehnung an das französische Modell – an die CCN. Dagegen ist das Tanzhaus in Düsseldorf ein reiner Ausbildungsbetrieb, mit der Teilnahme von etwa 1400 Amateurtänzern oder Halbprofitänzern in der Woche. Und die Stadt freut sich auch, dass das funktioniert, als sich selbstfinanzierende Volkshochschule – sogar abends mit Programm. Wenn man tagsüber Flamenco gelernt hat, kommt abends eine Flamencotruppe, und dann sieht man, wie es wirklich geht. Ist natürlich künstlerisch überhaupt nicht relevant: Ich weiß auch nicht, ob die Ausbildung wirklich gut ist, ich zweifle an den Leuten, die dort unterrichten.

Jetzt haben sie in Düsseldorf ein wunderbares Haus, aber das Ganze macht künstlerisch einfach keinen Mucks mehr. Und alle sind natürlich auch frustriert, weil sie jetzt einen riesigen Apparat zu schieben haben. Und wenn das Düsseldorfer Tanzhaus sich selbst trägt, ist das für eine Stadt das schönste Feigenblatt, um den professionellen Tanz abzuschaffen.

Frage: Was war gemeint, als von einem Tanzhaus für Berlin die Rede war?

Wiebke Hüster: Gerhard Brunner sieht das als Spielstätte für eine projektierte, vierte Kompanie, die dann experimentell ausgerichtet sein soll. Er hat sich vom ursprünglichen Tanzhausgedanken, den Nele Hertling mit verschiedenen Leuten vor 10 Jahren entwickelt hat, verabschiedet. Nele meinte damals mit Tanzhaus etwas, das eine künstlerische Leitung hat, die junge Choreographen einlädt und ihnen ermöglicht, dort Stücke zu erarbeiten, aber gleichzeitig auch Fortbildungskonzepte anbietet, ein Archiv, eine Bibliothek.

Manfred Beilharz: Nele Hertling hat damals auch vorgeschlagen, die Ballettkompanien aus der Abhängigkeit von den Opernhäusern herauszulösen und ihnen dafür eine eigene künstlerische und administrative Leitung zu geben. Jetzt muss entschieden werden, ob für die Stadt die Existenz einer großen klassischen oder kleineren zeitgenössischen Kompanie ausreichend und wünschenswert ist. Diese Gruppen

können dann in einer landeseigenen GmbH zusammengefasst werden. Die Zuwendung des Landes würde ermöglicht durch die Herauslösung der bisherigen Ballettetats aus den Opernbudgets. Jede Gruppe hätte einen eigenen, künstlerischen Leiter. Der Direktor der GmbH verhandelt mit den Opernhäusern über die jeweiligen Programmwünsche und Terminplanungen. Die einzelnen Programme werden in Kooperationen mit den Opernhäusern und den dort vorhandenen künstlerischen und technischen Resourcen entwickelt und die Auftritte koordiniert. Da Programmplanungen in den Opernhäusern langfristig feststehen, kann über Gastspiele und Kooperation mit anderen Partner ebenfalls langfristig verhandelt werden. Die Erfahrung in Wuppertal oder Frankfurt zeigen die Erfolge, sprich Koproduktionen.

Frage: Braucht das Tanztheater einen Tanztheaterpädagogen?

Sasha Waltz: Bei uns an der Schaubühne gibt es eine Theaterpädagogin für das ganze Haus. Sie begleitet die Produktionen, sie macht Projekte mit Jugendlichen; und sie arbeitet auch mit Tänzern und mit Schauspielern, die teilweise Projekte machen werden oder sie schon angefangen haben; sie sind gezielt auf das Gebiet um die Schaubühne gerichtet. Diese Theaterpädagogin ist sehr aktiv, aber nicht nur, dass sie junges Publikum in die Schaubühne holt – das ist natürlich extrem wichtig. Sie bildet aber auch einen Pool an neuen Schauspielern und Tänzern heran.

ZEIGE DEINE WUNDE!

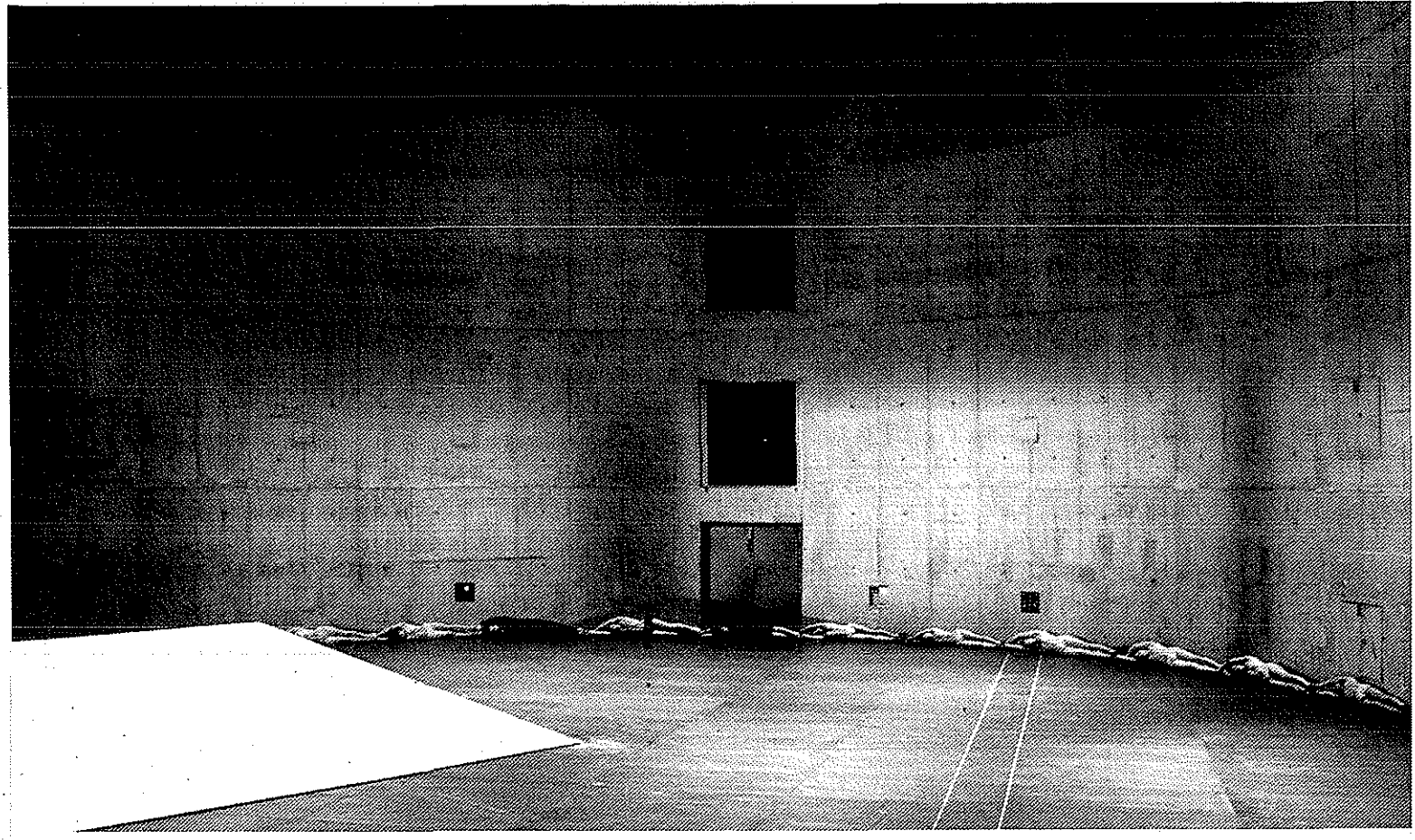
Theaterpädagogik an der Schaubühne

Ich lege mich auf einen Streifen braunen Packpapiers. Ein anderer beugt sich über mich, scheu zeichnet er die Umrisse meines Körpers. Ich stehe auf und sehe ihn dort liegen: die langen Finger, das gezackte Haar, den Faltenwurf der Kleider. Er legt sich auf einen Streifen braunen Packpapiers und schließt die Augen. Aber er hört das Knirschen des Stiftes, mit dem ich seine Schulter umrande, die Beuge seines Arms. (So wie Tote mit Kreide umrissen werden, bevor man sie vom Asphalt aufhebt.) Beim Aufstehen sieht er seine Gestalt.

Auch die anderen haben die Stifte zur Seite gelegt. Zwanzig Menschen sind auf der Probebühne versammelt und warten, was Uta Plate als nächstes sagt. Sie ist Theaterpädagogin, eine junge Frau mit hellblonden Locken und einer engelsgleichen Heiterkeit. Es gibt wenige Menschen, die so unermüdlich bereit sind, anderen etwas zu geben. Seit Ende des letzten Jahres arbeitet sie an der Schaubühne am Lehniner Platz; ihre wichtigste Aufgabe ist es, alle Interessierten in das Thema und die Ästhetik der verschiedenen Inszenierungen einzuführen. Und zwar mit szenischen Übungen und Improvisationen.

Da das Stück „Gier" von Sarah Kane so stark aus der Sprache lebt, so sehr von der realistischen Bühnenkonvention abweicht, hat Uta Plate diesmal auf die spielerischen Elemente verzichtet. Sarah Kane selbst hat einmal im Royal Court Theatre einen Workshop für europäische Dramatiker geleitet. Und aus diesem Workshop sind die meisten Aufgaben, denen wir uns an diesem Abend stellen sollen.

Wir knien in unserem schmalen Körper-Umriss und zeichnen die Narben ein, die in unserer Haut zurückgeblieben sind, die Stellen, an denen wir Schmerz empfinden. Wir schreiben ein Wort daneben, in dem die Entstehung zusammengefasst ist. (Zum Beispiel steht „Hölderlin" neben dem Kinn, weil ich einmal beim lau-



In der nackten Beton-Apsis der Schaubühne am Lehniner Platz zeigt Sasha Waltz ihr Eröffnungsstück «Körper» - Foto Bernd Uhlig

ten Aufsagen einer Hymne auf die Schnauze gefallen bin. Ich fuhr sehr schnell auf einer Straße bergab, als ich mit dem Rad auf eine Eisscholle geriet.) Wir suchen für jedes Jahr, das wir gelebt haben, ein entscheidendes Ereignis und schreiben wieder ein zusammenfassendes Wort hin. („bud": Mit dieser englischen Silbe hat alles angefangen. Ich war mit ihm in „Citizen Kane". Am nächsten Tag fand ich an meiner Gartenpforte eine Rose und einen weißen Zettel mit der Silbe „bud" – Rosebud wie der Schlitten aus der Kindheit des Filmhelden.) Dasselbe versuchen wir für ein Lebensprinzip. („Erkenne dich selbst!" – Ich weiß noch nicht, ob ich es im Herzen notieren soll oder zwischen die Augen.) Wir tragen die Namen der Menschen ein, die uns etwas bedeuten. Wir fragen uns nach den Verletzungen, die sie uns zugefügt haben. (Die Namen werden an die Finger gesteckt wie Ringe, die mal zu groß sind und mal zu klein.)

Wir schreiben eine Liebeserklärung, wir schreiben das Wort „Schuld" in die Mitte des Papiers und verfolgen die Assoziationen bis zum äußersten Rand. Dasselbe mit dem Wort „Tod". Nachdem jeder zwei Stunden in sich versunken war und ein paar kurze Geschichten geschrieben hat, werden vier Stühle aufgestellt, wie in „Gier".

Wer Platz nimmt, erzählt seine Geschichte und verstummt, wenn sich ein anderer einsetzt. Er wartet, und wenn er seine Stimme wieder erhebt, verstummt die Geschichte des anderen. Die vier Sprecher sehen sich gegenseitig nicht an, sondern blicken unverwandt ins Publikum. Die Aufmerksamkeit springt zwischen den Erzählungen über einen Jungen, der Selbstmord begangen hat, über eine Frau, die gerade verlassen wurde, über eine Herzoperation und zu einem Mädchen, das sich vor allen Leuten in die Hose gemacht hat.

In der nächsten Runde spricht jeder nur noch einen Satz aus den Geschichten über Liebe, Schuld und Tod. Es sind Sätze wie: „Noch spüre ich seine Hand, die mein Schulterblatt berührt." – „Ich hätte sie wecken müssen."- „Er hat sich ertränkt an seinem Zeugnistag." – „In jedem Brief: Gib mir Honig!" – „Zwei Wochen später wurde der Leichnam gefunden." – „Warum habe ich ihm nicht vertraut?" – „Ich wusste, du bist der Vater meiner Kinder." – „Sie wollte Erlösung, nichts weiter."

Man sieht die Einsamkeit, weil jeder sein Schicksal verfolgt, und zugleich das Allgemeinmenschliche, weil jedes Schicksal von denselben Themen verfolgt wird. Wie von selbst entsteht ein Ton von verhaltenem Ernst, man hört auf den Atem der anderen, den Einsatz der Stimmen, die von Ferne an das Quartett erinnern, das Sarah Kane komponiert hat.

(Eva Corino in der „Berliner Zeitung" vom 27.3.2000)

THEATERPÄDAGOGIK ODER MARKETING?

Ziele und Mittel pädagogischer Arbeit mit Theaterbesuchern

Anne Schöfer: Ich möchte kurz das Podium vorstellen: Brigitte Dethier ist Leiterin des Kinder- und Jugendtheaters „Schnawwl" am Nationaltheater Mannheim, arbeitet also nicht als Theaterpädagogin, sondern als Regisseurin und Intendantin. Marlies Leibitzki ist Theaterpädagogin am Staatsschauspiel Dresden; Simone Neubauer arbeitet als Theaterpädagogin am Theater „Junge Generation" in Dresden; Martin Frank ist Theaterpädagoge am Theater Basel, also in einem Dreispartenbetrieb. Mein Name ist Anne Schöfer, ich bin zur Zeit als Dramaturgin und Theaterpädagogin am Schauspiel Leipzig beschäftigt. Neben mir Professor Dr. Kristin Wardetzky vom Institut für Pädagogik an der Hochschule der Künste Berlin, sie bildet Theaterpädagogen aus; Thomas Lang ist Fachbereichsleiter Theater an der Bundesakademie für Kulturelle Bildung in Wolfenbüttel.

Anne Schöfer: Was machen Theaterpädagogen eigentlich? Die üblichen Ansprüche, die an einen Theaterpädagogen im Theater gestellt werden, lassen sich in zwei kurzen Formulierungen zusammenfassen – die eine lautet: Übermorgen ist die Vorstellung schlecht verkauft, bitte sorgt dafür, dass es voll wird. Die etwas animierendere heißt: Unser Publikum von morgen ist das Publikum von heute.

In diesem Spannungsfeld bewegt sich die Arbeit von Theaterpädagogen und Theaterpädagoginnen an Häusern im deutschsprachigen Raum. Also: Theaterpädagogik befindet sich in einem Spannungsverhältnis zwischen Dramaturgie und Marketing, und zwar insofern, als sie sich abgrenzt gegen Marketing im Sinne von optimalem Produktvertrieb, im Sinne der Aufgaben einer Marketingabteilung in einem Wirtschaftsbetrieb – nämlich ein Bedürfnis zu stimulieren bzw. zu finden, einen Markt zu organisieren, Verkaufszahlen zu steigern, kurz gefasst: eine Einwegkommunikation im Austausch Ware gegen Geld herzustellen. Siedelt man dagegen den Marketingbegriff eher in der Nähe von Öffentlichkeitsarbeit an, werden sich viele Überschneidungen ergeben. Denn maßgeblich im Arbeitsbereich von Öffentlichkeitsarbeit ist Kontaktaufbau und Kontaktpflege, Informationsaustausch, Imagepflege und der Aufbau einer vertrauensvollen Zusammenarbeit, das heißt einer dialogischen Kommunikation.

Die Abgrenzung zwischen der Dramaturgie und Theaterpädagogik eines Theaters lässt sich so beschreiben: Die Dramaturgie versucht, einen Austausch mit einem virtuellen Publikum aufzubauen insofern, dass bei der Spielplangestaltung vorausgedacht wird auf künftige Wünsche und Bedürfnisse. Man versucht, einen Spielplan zusammenzustellen in der Hoffnung, den Nerv des Publikums zu treffen, in der Zukunft liegende und gegenwärtige Relevanz zu finden. Theaterpädagogen stehen in einem tatsächlichen, konkreten Austausch sowohl mit den Künstlern als eben auch mit dem Publikum, der Zuschauer ist ihnen kein unbekanntes Wesen. Und so können Theaterpädagogen die Absichten der Produzenten vermitteln und umgekehrt das Feedback der Rezipienten an die Dramaturgie zurückgeben. Es kann aber auch passieren, dass die Theaterpädagogik sich festfährt bei der Umwidmung von Aufführungen zu „Eventchen" – man verkauft also nicht nur die Aufführung, sondern dazu die Einführungen, den Gang hinter die Kulissen, den Austausch mit den Künstlern.

Schließlich lassen sich Theaterpädagogen auch mit den Attributen versehen: Animateure, Kontaktpersonen, Übersetzer, Vermittler im besten Sinne.

Kristin Wardetzky: Ich finde den Beruf des Theaterpädagogen einen der schönsten Berufe am Theater überhaupt. Er beackert eines der faszinierendsten Arbeitsfelder, die es für Menschen gibt, und ich bin dem Gott dankbar, den ich leider noch nicht ausgemacht habe, der mich dahin geführt hat vor mittlerweile fast 30 Jahren und mir die Gelegenheit gegeben hat, über 20 Jahre in diesem Feld zu arbeiten. Ich kann immer nur sagen: Wer an diesem Beruf leidet, der ist selbst schuld. Es gibt viele Gründe, mit diesem Beruf glücklich zu sein und seine Faszination zu erleben. Es gibt wenig Gründe, diesen Beruf zu missachten. Es gibt allerdings einige Gründe für Schwierigkeiten in diesem Beruf.

Vielleicht erst noch einmal etwas zum allgemeinen Überblick: Wir haben im letzten Jahr ein Großteil der deutschen Bühnen angeschrieben mit der Bitte, uns zu sagen, ob sie Theaterpädagogen beschäftigen oder nicht. Und wenn, wieviele, ob sie Vakanzen haben, ob sie welche beschäftigen wollen oder nicht. Von den 339 angeschriebenen Theatern haben 184 geantwortet. Diese 184 Theater sagten, dass sie 148 Theaterpädagogen beschäftigen. Für uns zumindest war es überraschend, dass es mittlerweile ein so breites Feld für Theaterpädagogen gibt. Der Bedarf an Theaterpädagogen ist also offenbar groß. Ich bin glücklich, an einer Einrichtung zu arbeiten, an der wir auch Theaterpädagogen ausbilden – hoffentlich so ausbilden, dass sie in der Praxis am Theater ihre Liebe zu diesem Beruf ausleben können.

Was beeinträchtigt mitunter das Engagement der Theaterpädagogik, was macht diesen Beruf auch schwierig im Theater? Da sind drei Dinge: Erstens sind es subjektive Voraussetzungen, die man mitbringen muss. Ein Theaterpädagoge muss ein von Grund auf neugieriger Mensch sein, vor dessen Neugierde kaum etwas Halt macht. Er muss auf der einen Seite das Theater lieben, auf der anderen Seite aber auch seine Zuschauer. Das ist ein großes pathetisches Wort, aber ich stehe dazu. Und als Theaterpädagoge hat man die wunderbare Möglichkeit, diese beiden Welten zusammenbringen. Es sind zwei große Welten: die eine, die sich die Künstler ausgedacht haben und allabendlich auf die Bühne bringen, und die andere: die Welt des Zuschauers, dessen Kopf mit ganz anderen Phantasien und mit ganz anderen Erfahrungen besetzt ist, dessen Bedürfnisse ganz anders gepolt sind, aber der ja seine Erfahrung, seine Lebenswirklichkeit mit ins Theater bringt. Diese beiden Welten so zusammenzubringen, dass es funkt, dass es funktioniert zwischen diesen beiden Welten, finde ich eine der größten und schönsten Aufgaben, die man sich vorstellen kann. Das muss ein Theaterpädagoge mitbringen: neugierig zu sein, sein Ohr riesig groß zu machen für das, was die Kunst im Theater ausmacht; nicht vorlaut zu sein gegenüber Künstlern – eine pädagogische Untugend, die man sich ganz schnell abgewöhnen müsste –, sondern erst einmal horchen, still werden, die Augen aufmachen, die Ohren aufmachen und diesen Kosmos Theater erst einmal erfahren, auch die Sprache des Theaters erfahren, die eine andere ist als zum Beispiel die der Schule, eine ganz andere. Andererseits aber auch mit Respekt gegenüber der Schule sich zu verhalten. Wir wissen aus eigener Erfahrung: Die Lehrer oder Lehrerinnen werden ganz schnell zu Buhmännern gemacht. Das Schlimmste an der Schule sollen immer die Lehrer sein. Wenn man mit dieser Haltung in die Schule geht und versucht, Lehrer damit zu interessieren – das gelingt überhaupt nicht. Es gebietet der Anstand vor diesen Menschen, die täglich ihren Unterricht machen, ihnen auch mit Respekt zu begegnen. Sie sprechen eine andere Sprache, sie haben ein andere Verantwortung, sie gehen anders mit der Welt um als das Theater. Die Kunst des Theaterpädagogen besteht darin, die Lehrer in der Schule neugierig zu machen auf das Theater. Ich habe in vielen Diskussionen erlebt, dass immer schnell eine Konfrontation aufkam zwischen Theatern und Lehrern. Doch wenn man Lehrer einmal gewonnen hat, dann gehören sie auch zu den treuesten Theaterbesuchern, die man sich vorstellen kann. Die Lehrer sind ja auch diejenigen, die die Schüler mitnehmen ins Theater. Wenn man sie nicht gewonnen hat, ist eigentlich alles verloren. Das war Punkt eins.

Punkt zwei: Wo siedelt sich die Theaterpädagogik im Theater an? Grundsätzlich halte ich es für eine Fehlentscheidung, den Theaterpädagogen in der Öffentlichkeitsarbeit anzusiedeln. Theaterpädagogische Arbeit ist nicht die Fangleine des Theaters. Der Theaterpädagoge ist nicht dafür da, Zuschauer zu organisieren. Dafür werden Theaterpädagogen nicht bezahlt. Da sind sie vollkommen unterfordert und liegen brach mit dem, was sie tun könnten und tun sollten. Sie sind keine Organisationsinstitution, sondern sie geben inhaltlich etwas ein in diesen Prozess. Deshalb denke ich, Theaterpädagogen müssen entweder unmittelbar in die Dramaturgie mit einbezogen werden, am besten direkt dem Intendanten unterstellt werden, und dann in ihrer Eigenständigkeit arbeiten können. Der Theaterpädagoge gehört durch diese Einbindung mit zum Regieteam, zum Team der Künstler. Er ist nicht das fünfte Rad am Wagen. Der Theaterpädagoge sollte wie der Dramaturg mit in die Spielplangestaltung einbezogen werden, wie der Bühnenbildner auch. Er sollte mit eingebunden

werden in die Konzeptionsfindung, und er muss eingebunden werden in die Probenarbeit. Es geht nicht, dass der Theaterpädagoge zur zweiten Hauptprobe erscheint und sich das Ganze erst dann zum ersten Mal anschaut. Es gibt mitunter schreckliche Vorbehalte seitens der Künstler, die sagen: Oh Gott, jetzt kommt der Pädagoge auf die Proben. Das ist diese Negativ-Vorstellung, dass der mit irgendwelchen pädagogischen Vorstellungen kommt und sagt: Das geht aber nicht für Kinder. So ist es nicht. Jede Vorstellung, jede neue Inszenierung ist auch für den Theaterpädagogen ein Experiment, ein Weg ins Ungewisse. Und jedem Künstler steht es zu, diesen Weg ins Ungewisse zu gehen. Es ist Schwachsinn, vorher schon zu sagen, dass etwas für Kinder nicht geht. Das kann man hinterher vielleicht sagen, nachdem man das gründlich analysiert hat. Aber im Vorhinein schon den pädagogischen Zeigefinger zu heben, ist eine falsche, eine verbotene Geste. Sondern neugierig sein auf die Produktion, sie sich anschauen und sich überlegen, was man im Umfeld dieser Inszenierung mit Schülern, Jugendlichen, Erwachsenen, Lehrern usw. tun könnte.

Dritter Punkt: Es gibt den Bund der Theaterpädagogen: BUT. Das ist der Dachverband aller Theaterpädagogen, die im sozialen Feld, im Freizeitbereich und auch im Theater arbeiten. Innerhalb dieses theaterpädagogischen Bundes gibt es einen Ausschuss: Theaterpädagogik an Theatern. Da haben sich alle diejenigen vereint, die an Theatern Theaterpädagogik machen und haben ein kleines Heftchen herausgegeben. In diesem Heftchen kann man alle Arbeitsfelder der Theaterpädagogen am Theater nachlesen. Da findet man Lehrerfortbildung, Projekttage, spielplanbezogene Vor- und Nachbereitung, Jugendclubs etc. Und ganz versteckt, ganz hinten, ohne Ansprechpartner, steht als letztes: Rezeptionserhebung. Da da kein Ansprechpartner steht, weiß man genau, dass das niemand macht. Jetzt muss ich nochmal ein bisschen zurückschauen. Ich habe zwanzig Jahre lang Rezeptionserhebung gemacht. Ich habe also versucht, herauszufinden, wie Kinder und Jugendliche auf das reagieren, was sich da etwas versponnene erwachsene Künstler ausgedacht haben. Doktor Dressler sitzt unter uns. Er hat uns damals begleitet und wissenschaftlich die Qualifikation mitgegeben – ich bedanke mich im Nachhinein für diese schöne und langjährige Zusammenarbeit, um herauszukriegen, was da bei Kindern und Jugendlichen passiert, wenn sie plötzlich in diese Welt eintauchen, die Theater heißt. Ich schwöre Ihnen: Wir begegnen da einem wirklich unerkannten Kontinent. Und die Entdeckungen, die dabei möglich sind, die hauen einem oft die Knie weg. Ein Beispiel: Wir haben bei der Inszenierung eines holländischen Stückes – „Winterschlaf" von Heleen Verburg – bei einer 5. Klasse angesetzt. Theater des Absurden ist denen sehr viel näher als jedes realistische Stück. Es ist ein vom Lesen her unglaublich komplizierter Text. Wir haben lange gegrübelt, ob das Kindern zumutbar ist oder nicht. Was wir da gemacht haben, war die aufwendigste, aber ergiebigste Methode, an das ranzukommen, was Kinder während der Aufführung erleben. Wir haben das Bühnenbild in Puppenstubenform nachbauen lassen und die Figuren. Und dann durfte jedes Kind sich einzeln vor die Puppenstube setzen. Wir mussten überhaupt nichts machen. Die sahen das, griffen zu den Puppen und fingen an zu spielen. Es gab Kinder, die haben fünfzig Minuten lang diese Inszenierung nachgespielt. Das haben wir mit der Videokamera aufgezeichnet und danach wissenschaftlich ausgewertet. Das sind indirekte Methoden, und da hebt sich plötzlich sowas hoch. Man schaut voller Ehrfurcht auf diese Kinder. Was da entsteht und was sich da einem öffnet – eine wunderbare, grandiose Welt.

Anne Schöfer: Eine Frage an Brigitte Dethier: Ist Theaterpädagogik zuständig für Laien, nicht für die Kunst. Stellt sie innerhalb einer Produktion einen Störfaktor dar?

Brigitte Dethier: Nein, nicht bei uns am Mannheimer „Schnawwl". Wir haben sechs Schauspieler und ein Leitungsteam, das sich zusammensetzt aus dem Dramaturgen, der auch für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig ist, der Theaterpädagogin und mir. Von daher entsprechen wir da einem Idealanspruch, aber ich weiß nicht, wie es an einem größeren Haus läuft. Für mich sind das einfach meine zwei künstlerischen Partner, mit denen ich mich auseinandersetze. Bei jedem Regieteam, das bei uns arbeitet, ist es oft auch ein Stück Arbeit, zu sagen, wir möchten, dass die Theaterpädagogin von Anfang an die Konzeptionsproben mitkriegt und genauso

wie der Dramaturg die Möglichkeit hat, auf die Proben zu gehen. Nur so kann sie ein Stück wirklich kennenlernen, nur so kann sie Inszenierungsprozesse verstehen und nur so kann sie es in spielerischer Art und Weise an das Publikum weitergeben.

Anne Schöfer: Die nächste Frage geht an Simone Neubauer: Ohne Theaterpädagogik geht's nicht? Ist die Arbeit vor allem eine Sprachvermittlung zu Lehrern und Schülern?

Simone Neubauer: Also ohne Theaterpädagogik geht's nicht. Ich denke, dass das auch nicht nur für das Kinder- und Jugendtheater gilt. Aber da natürlich ganz besonders. Es ist auch eine Sprachvermittlung, denn um ins Theater zu gehen, muss man Theater lieben. Und ich kann nur lieben, was ich kenne. Mir fällt auf: Wenn wir mit den Zuschauern zu tun haben – das sind ja oft die ganz Kleinen, die zum ersten Mal mit dieser Kunstform eine Begegnung haben –, dann wissen die manchmal gar nicht, was eigentlich Theater von Kino unterscheidet. Ganz oft sagen die Kinder hinterher: Der Film war schön. Und ich denke, dass es auch darum geht, die Sprache von Theater zu vermitteln. Ich denke, dass bei dem Wort Theaterpädagogik die Betonung wirklich auf dem Wort Theater liegt, also Theater zu vermitteln. Und das auf eine sehr lustvolle Weise.

Anne Schöfer: Frage an Martin Frank: Bereitet die Theaterpädagogik den Nachwuchs für die professionelle Schauspielerausbildung vor?

Martin Frank: Da würden sich die Schauspielschulen freuen, was da kommt. Das ist nicht das erklärte Ziel. Ich sage in den Jugendclubs, die wir ja auch im Theater machen, dass man bei uns nicht eine Starschmiede erwarten kann. Das wäre nicht das Arbeitsziel, das für dieses Theater interessant ist. Natürlich gehen Jugendliche, die in Jugendclubs waren, später an Schauspielschulen. Das wäre ja auch verwunderlich, wenn sie das nicht täten. Ich sehe aber den Hauptsinn meiner Arbeit darin, dass ich sage: Ich eröffne das Theater als einen Lebensraum. Ich glaube, jede Vor- und Nachbereitung ist nur bedingt sinnvoll, wenn ein Publikum nicht bereit ist, mitzuspielen, wenn es nicht dazu verführbar ist. Deswegen denke ich, dass ein wesentlicher Teil der Arbeit der ist, dass man Menschen einbezieht in Theaterarbeit und ihnen den Theaterbetrieb zu einem wesentlichen Lebensbereich macht.

Anne Schöfer: Thomas Lang, in unserem Vorgespräch haben Sie eine These in den Raum gesetzt, die ich ihnen jetzt als Frage nochmal zurückwerfe: Produktionen, die aus dem Bereich der Theaterpädagogik entstehen, ersetzen als kostengünstige Alternative das professionelle Theater?

Thomas Lang: Wir alle kennen dieses berühmte Frankfurter Beispiel, wo die Schülerclub-Inszenierungen oft die einzig gut verkauften Aufführungen sind. Und wir wissen, dass das auch an manchen anderen Häusern so ist, aber das beschreibt meines Erachtens nicht das Problem. Oder das beschreibt nicht die Frage. Das Interesse eines Theaters, das Interesse einer Theaterleitung, Theaterpädagogik zu betreiben, ist mir nach wie vor diffus. Natürlich gibt es diese Interessen, erst einmal Vermittler zum Publikum zu sein und das Publikum zu informieren. Das finde ich schade, dass es dafür Vermittler geben muss, und dass Theater nicht selbst – die Schauspieler und die, die Theater produzieren – das bewirken. In meiner Zeit als Theaterleiter ist nie der Theaterpädagoge in eine Schulklasse gegangen. Es waren immer Schauspieler. Die Kinder und Jugendlichen und auch die Erwachsenen in ihren Vereinen wollten keine Theaterpädagogen kennenlernen, wenn sie das Theater kennenlernen wollten. Die wollten die Schauspieler sehen. Deswegen ist es vielleicht die Aufgabe eines Dramaturgen, eines theaterpädagogischen Dramaturgen oder eines dramaturgisch denkenden Theaterpädagogen, dafür zu sorgen, dass es diese Möglichkeit gibt. Denn das Publikum interessiert sich nicht für das, was der Dramaturg tut – nämlich dass er versucht, das Stück zu begreifen. Das Publikum interessiert sich für das Theater als einen Ort von Faszinationen, die ihm selbst nicht klar sind, vielleicht um den Kauf von Energie oder die Erwartung großer Gefühle, die man sich selbst nicht mehr gestattet oder anderer Faszinationen, die man nicht beschreiben kann. Ich denke, das Theater

nimmt sich, indem es den Theaterpädagogen einschaltet, die Chance, sich mit seinem Publikum direkt auseinanderzusetzen. Das finde ich schade.

Kristin Wardetzky: Also alle Teile meiner Seele geraten in Vibration, wenn ich höre: Der Theaterpädagoge kann nur mit dem Schauspieler zusammen auftreten oder gar: nur der Künstler kann diese Verbindung herstellen. Goldrichtig. Wirklich, es ist nichts tödlicher als die Erwartung wieder runterzuschrauben. Das Publikum erwartet einen Besuch vom Theater, und dann kommt irgend so ein Theaterpädagoge. Die wollen ja die sehen, die da die Schneekönigin gespielt hat. Das interessiert sie. Da lassen sie auch nicht mit Fragen bis zur Schuhgröße nach. Das ist die Faszination. Nicht der Theaterpädagoge. Das Theater darf diese Arbeit, diese Art von Publikumsbegegnung, nicht delegieren an den Theaterpädagogen. Es würde sich um ein großes Stück an wertvoller Erfahrung und an Horizonterschließung beschneiden. Ich kenne das wirklich nur so: Wenn die Schauspieler mitgegangen sind in die Schule und wir haben ein gemeinsames Gespräch geführt oder Spiele gemacht, dann sind sie bereichert danach nach Hause gegangen. Es gab einfach keinen Frust. Und diese Workshops oder Kurse, die die Theaterpädagogen auch machen mit Jugendclubs – das wird vielerorts ja auch in Kombination mit Schauspielern, mit den Künstlern des Theaters gemacht. Absolut richtig. Das ist ihre Profession. Wir haben zum Beispiel auch abgelehnt, Bühnenführungen zu machen. Dafür gab es technische Meister, die das in ihrer Sprache ganz anders machen konnten als wir. Wir sind ja Laien gewesen. Vielleicht geht das heute nicht mehr, aber jeder hat seine Profession. Die Techniker können auch das, was sie da machen, viel besser als wir ans Publikum vermitteln. Also keine Delegation solcher Aufgaben an den Theaterpädagogen.

Frage aus dem Auditorium: Wo sind Sie denn jetzt Profi? Die Vermittlung von Theater sollen die Schauspieler machen, die Führung macht die Technik, das Gespräch ist eh abgetan, da es ja Theater verstellt – wo ist der Theaterpädagoge Profi?

Martin Frank: Ich hake da gleich mal ein. Ich finde, der Schauspieler, der sich nach der Aufführung zum Anfassen zeigt, ersetzt für mich lange nicht das, was der Theaterpädagoge macht. Denn der Schauspieler kann eine Gruppe zum Beispiel nicht so zum Spielen anleiten. Da habe ich schon katastrophale Erlebnisse gehabt, wo ich gedacht habe: Schnell wieder raus. Selbst wenn mein Lieblingsschauspieler vor einer Gruppe von Jugendlichen steht, ist mir das gar nicht recht. Die Ichbezogenheit eines Schauspielers, der über sich und seine Kreativität die Rolle spielt, lässt manchmal nicht zu, sein Ich zurückzustellen und sich auf die Gruppe einzulassen. Von daher sind das zwei verschiedene Prozesse.

Simone Neubauer: Ich glaube, dass wir Profis für Kommunikation sind. Ich glaube, dass wir es sehr gut verstehen (oder verstehen sollten), auf die jeweiligen Gruppen einzugehen und uns auf die unterschiedlichen Altersstufen einzustellen. Und dass wir wissen, was ungefähr in so einer Gruppe abläuft.

Ich denke, wir sind auch Profis, was Theater betrifft. Viele Theaterpädagogen haben eine theaterwissenschaftliche Ausbildung. Ich denke, dass es bei der Begegnung mit dem Zuschauer darum geht, begreifbar und erlebbar zu machen, was Theater ist. Darin sind wir auch Profis. Es gibt vielleicht Berührungspunkte mit dem Bereich Spielpädagogik, weil wir auch solche Mittel benutzen. Ich wollte nochmal was zu dem Punkt sagen, dass das Publikum sich nicht dafür interessiert, was der Dramaturg oder Theaterpädagoge macht. Mir passiert es ganz oft, wenn ich im Vorfeld eines Theaterbesuches in eine Schule gehe, dass die Kinder die Frage stellen, ob ich selbst mitspiele und dass sie dann sehr enttäuscht sind, wenn ich sage, dass ich das nicht tue. Oft muss ich dann auch erklären, was ein Theaterpädagoge eigentlich ist, das muss man manchmal auch den Lehrern erklären. Manchmal muss man es sogar noch im eigenen Haus erklären, wenn Schauspieler neu sind am Haus. Ansonsten haben sie die Arbeit dann auch erlebt und kennengelernt. Aber wenn ich die Stunde verlasse, wenn ich aus der Schule gehe, habe ich nicht mehr das Gefühl, dass irgendein Kind enttäuscht darüber ist, dass ich da war und nicht der Schauspieler. Trotzdem finde ich es wichtig, dass das nicht losgelöst passiert. Ich

denke auch nicht, dass der Theaterpädagoge der einzige sein darf, der dem Publikum begegnet. Denn natürlich ist es für die Kinder kolossal wichtig, denen zu begegnen, die auf der Bühne stehen, die das künstlerische Produkt gemacht haben. Allerdings ist es bei uns am Haus auch so, dass wir wirklich Teil des Inszenierungsteams sind.

Martin Frank: Ich muss oder ich kann sehr viel mit Erwachsenen arbeiten – das ist die Hälfte meiner Arbeit –, von denen eingefordert wird, dass man ihnen Zugänge zu Vorstellungen, zu Inszenierungen schafft. Das sind sehr oft auch Situationen, wo es nicht darum geht, dass man nochmal einen Schauspieler sieht, sondern es geht dann wirklich darum, zu fragen: Wo hat die Verführung der Bühne nicht gegriffen? Wie können wir es machen, dass den Leuten das Spaß macht, was ihnen im Theater entgangen ist? Das hat dann entweder damit zu tun, dass da keine Verführer am Werk waren, auf der Bühne, oder dass das Publikum nicht verführbar war. Und dann muss man schauen: Wie hat die Verführung funktioniert oder nicht funktioniert? Muss man hier Barrieren abbauen? Oder hat sie funktioniert, und es liegt nun wieder an einem kolossalen Minderwertigkeitskomplex dem intellektuellen Theater gegenüber, dass man hier nicht gelacht hat? Und da geht es dann an Bereiche, wo es, glaube ich, wirklich um Kommunikation geht und um einen neuen Versuch der Verführung, um ein Herauslocken dessen, was in den Leuten ganz subjektiv passiert ist.

Kinder sind nicht höflich. In der Schweiz, wo es ja sehr viel kommerzieller zugeht, als ich es hier in Deutschland erlebt habe, hat es eine sehr hohe Bedeutung, wenn es den Jugendlichen oder den Kindern keinen Spaß macht, ins Theater zu gehen. Dann sagen die einfach zu ihrem Lehrer: Wir geben die 17 Franken für das Schülerticket nicht aus. Und dann sagt der Lehrer auch: O.k, ich kann euch nicht dazu zwingen. D. h., dass man auch diese Altersgruppe durchaus zum Theater verführen muss. Und dann hat es meiner Ansicht nach gar keinen Sinn, dass man mit Erklärungen auffährt. Das wäre ja schrecklich. Ich sage auch dem Lehrer, dass er das Textbuch bitte weglassen soll, wenn ich komme, und dass er vorher nichts zu lesen braucht. Antworten gibt es nur auf konkrete Fragen. Ansonsten geht es darum, dass wir uns nochmal auf den Weg machen zu dieser Inszenierung. Wenn ich in die Schule gehe, muss alles im Schulraum weg, was die Institution Schule behauptet. Denn die Institution Schule ist dafür da, das Leben an einer Bandbreite von Normen zu orientieren. Und das ist die große Irritation, wenn die jüngere Generation ins Theater geht – dass sie dann eben auch einen Bildungsvorgang erwartet. Deswegen muss man alle Indizien, die auf diesen Normenbereich hinweisen, in der Schule abräumen und schon dort Theater herstellen, aus den Jugendlichen herauslocken, dass sie ihre Haltung zu Schiller oder sonst etwas verkörpern. Voreinander verkörpern und voreinander darüber in eine Kommunikation gehen, darüber wieder zum Theater finden und merken, dass das eine Möglichkeit ist, das Leben zu erforschen anhand von zum Beispiel klassischen Stoffen. Aber weil das so ist, weil die Lehrer sich immer mehr rechtfertigen müssen für das Theater, für das Risiko, eine Klasse ins Theater zu bringen, rechtfertigen gegenüber den Eltern und den Schulen selbst– deswegen gehen sie immer mehr nur in die Klassiker mit ihren Klassen. Auch andere Theaterzuschauer gehen immer mehr nur noch in die Klassiker, weil sie unglaublich Angst haben vor allem, was neu und noch befremdend ist, ohne zu merken, dass eigentlich die Spielvereinbarung immer die gleiche ist. Zu den Klassikern haben sie so einen Bildungssicherheitsapparat an der Hand. Und den möchte ich ihnen nicht nochmal verstärken.

Natürlich sind die Lehrer, die erstmal mit einer Klasse sich auf den Weg ins Theater machen, unsere Verbündeten. Das sind die, die mehr investieren, als sie von der Schule aus müssen, und sie sind unsere Partner. Die unterstütze ich natürlich in jedem Bereich. Ich besorge denen dann auch alle Materialen aus der Dramaturgie.

Thomas Lang: Der Theaterpädagoge ist vor 20 Jahren deshalb erfunden worden, weil das Theater zwei Probleme hatte: Zum einen hatte es das Image, gesellschaftlich nicht mehr wichtig zu sein und vor allen Dingen das, sich nicht um seine eigene Zukunft zu kümmern. Deswegen fordere ich immer wieder, dass ein Theaterpädagoge nicht nur ein Kommunikator ist. Es gibt zwei Berufsbilder. Das eine Berufsbild

ist das von demjenigen, der Gespräche anregt und Gespräche moderiert, aber das zweite, das ist der Regisseur, die Regisseurin, die mit interessierten Nichtprofessionellen – das können Kinder, Jugendliche, aber auch Erwachsene, sogar alte sein – Theaterprodukte herstellt. Für mich ist ein Theaterpädagoge auch ein festangestellter Regisseur oder eine festangestellte Regisseurin, die mit anderen gesellschaftlichen Gruppen als mit Schauspielern Theater produziert und das spielt.

Martin Frank: Was mir gerade viel interessanter erscheint, ist, dass Theaterpädagogen Laboranten sind, die die Spielmöglichkeiten und das Experimenttheater in die Stadt tragen. Wir haben in Basel gerade einen sehr schönen Zustand. Wir haben da nämlich vier für Jugendliche interessante Theater. Dazu gehört Gott sei Dank auch das Stadttheater. Wir haben in Basel im Moment dreizehn theaterpädagogische Fachleute – Uwe Heinricht ist auch dort – mit großer Neugierde und Kompetenz, und wir halten im Moment etwa wöchentlich zwischen 200 und 300 Kinder und Jugendliche permanent am Spielen in festen Gruppen an vier Theatern. Diese Jugendlichen tragen das nicht nur in den Probenräumen aus, sondern in der Fußgängerzone, in Form von Autorengruppen. Auf jeden Fall tut sich da was, und das schadet keinem dieser Theater. Dazu brauchen wir gar nicht als Regisseure in Erscheinung treten, sondern da verändert sich ein bisschen was im Stadtbild, und Theater ist nicht mehr die Insel der Intellektuellen.

Heike Müller-Merten (Chefdramaturgin des Staatsschauspiels Dresden): Ich möchte auch nochmal sagen, dass unsere Erfahrungen hier in Dresden bei der Theaterpädagogik eher jung sind. Wir können nicht auf 20 Jahre Erfahrung mit Theaterpädagogik zurückblicken. Insofern hat Marlis Leibitzki für unser Theater, für das Staatsschauspiel, da eher ein Feld eröffnet. Ich würde sagen, in den letzten Jahren ist hier für die gesamte Theaterarbeit, und vornehmlich auf ein jugendliches Publikum konzentriert, erst mal eine Basis gelegt worden. Insofern ist Marlis Leibitzki die klassische Vielarbeiterin. Ich würde sagen, jetzt ist der Punkt, wo man auch Erfahrungen sammeln und sortieren muss. Natürlich kann man nicht gleichmäßig die Lehrer mit Materialsammlungen bestücken, gleichzeitig die Jugendclubarbeit organisieren, sich als Regisseur betätigen, spielen – das geht nicht. Ich würde mal, um das zusammenzufassen, als Erfahrung sagen: Ein Theater unserer Größenordnung, was den Anspruch hat, theaterpädagogisch auch ein heranwachsendes oder auch erwachsenes Publikum betreuen zu wollen, braucht mehr als einen Theaterpädagogen. Ich denke, dass sich deren Arbeit auszahlt. Wenn ich zugespitzt formuliere: Ich denke, dass ich vielleicht andere Werbemaßnahmen zurückfahren würde zugunsten der Erweiterung eines Pools von Theaterpädagogen. Beim Staatsschauspiel, dem Prachtbau, dem Haus, vor dem man auch Schwellenangst hat, muss man die Freude wecken an allen Prozessen im Theater. Und dazu gehört auch Erfahrung mit dem Spiel und der spielerischen Auseinandersetzung. Dazu gehört allerdings auch der Bildungsansatz, zumindest in Dresden ist das Bedürfnis danach da, es ist ja auch ein gewisses Bildungsbürgertum vorhanden. Das wirkt sich auf die Kinder aus, die auch darin einen Grund sehen, ins Theater zu kommen. Die Lehrer sind so geprägt, und es ist natürlich auch das sinnliche Erlebnis und die Durchschaubarkeit von Theater. Häufig erleben wir, dass junge Leute in Proben froher sind als in Aufführungen. Sie wollen dabeisein, wenn Theater entsteht. Natürlich soll der Theaterpädagoge nicht missbraucht werden und Köder auslegen oder als Vertreter in Sachen Theater durch die Stadt ziehen, um die Vorstellung zu füllen. Nichtsdestotrotz hat sich bei uns durch die Arbeit erst mal nur mit einem Theaterpädagogen die Anzahl der jugendlichen Zuschauer, die unsere Aufführungen besuchen und die dem Bedürfnis nachgehen wollen, sich selbst spielerisch zu äußern und selbst in Prozesse eingebunden zu sein, entschieden vergrößert.

Brigitte Dethier: Ich würde gern noch darauf kommen, welche Rückwirkungen das ins Haus hat, wenn man einen Theaterpädagogen hat. Also in dem Mikrokosmos des Mannheimer „Schnawwl" ist es natürlich so, dass schon im Probenprozess Gruppen von Kindern und Jugendlichen dabei sind. Wir machen manchmal auch direkt danach mit ihnen Gespräche, oder die Theaterpädagogin geht später nochmal zu ihnen. Bei uns fließt das auch zurück. Es gibt

wirklich oft Stellen, wo man als Regisseur selbst da sitzt und denkt, da stimmt irgendwas noch nicht. Und die Kinder und Jugendlichen fallen da entweder ab, was man an den Reaktionen merkt, oder sie stellen Fragen, die uns weiterbringen. Wie sieht das in den größeren Häusern aus? Wie bereit sind dort die Produktionsteams, auf die Rückmeldung von außen zu reagieren, oder ist die Haltung dann so: Das interessiert uns nicht?

Anne Schöfer: Das ist quasi die Steilvorlage, die ich direkt zu Simone Neubauer weiterspielen möchte. Könntest du bitte das Projekt Premierenschule vorstellen?

Simone Neubauer: Also unser Intendant hat gestern Abend schon gesagt, wieviel Theaterpädagogen wir sind: drei direkt am Dresdner „Theater Junge Generation" und eine Theaterpädagogin am Puppentheater, das ja ein Teil unseres Theaters geworden ist. Bei uns gibt es eigentlich eine spezielle Form, die fast alle Punkte, die jetzt angesprochen worden sind, irgendwie verbindet und zusammenführt. Es gibt nämlich parallel zum Inszenierungsprozess dazu eigentlich noch einen zweiten, genauso wichtigen Arbeitsprozess, den wir bei Inszenierungen für Kinder „Premierenschule" nennen, bei Inszenierungen für Jugendliche IG, also Interessengruppe. Ich stecke im Moment mittendrin in so einer Premierenschularbeit, denn in einer Woche hat unser Märchen „Das singende springende Löweneckerchen" Premiere. Wir versuchen, mit dieser Arbeitsform vor allen Dingen auf Schulen zuzugehen, die noch nicht eine so intensive Bindung zum Theater hatten oder die eine solche Form noch nicht erlebt haben, also die noch nicht erlebt haben, wie Theater entsteht. Das ist ein wichtiges Ziel dieser Arbeit: Kinder, oder auch Lehrer, partiell miterleben zu lassen, wie der Arbeitsprozeß am Theater ist, wie der Weg ist von der Auswahl des Stückes, vom Textbuch bis hin zur Inszenierung, die sie dann im Zuschauerraum erleben. Das ist gleichzeitig auch immer der Höhepunkt und Abschluss der Arbeit. Die Kinder sind dann mit ihren Familien Premierenpublikum, was wir sehr wichtig finden – dass sie nicht nur mit der Klasse ins Theater gehen, sondern auch in der Familie sich die Bereitschaft entwickelt, ins Theater zu gehen.

Es beginnt damit, dass wir erstmal versuchen, die Lehrer zu gewinnen und eine Dienstberatung der Lehrer besuchen und versuchen, ihnen aufzuzeigen, dass, wenn sie eine längere Verbindung – die in der Regel so lang ist wie die Probenzeit eines Stückes – zu uns pflegen wollen, dass das für sie nicht mit einer Fülle von Mehrarbeit verbunden ist, sondern dass es sich verbindet mit dem, was sie im Lehrplan sowieso behandeln. Ich sage mal ein Beispiel: In Sachkunde 3. Klasse gibt es eine Stoffeinheit, die „Die Sinne" heißt. Nun ist ja Theater eine Kunst, die wirklich alle Sinne anspricht – also ich war in der Klasse und habe mit den Schülern spezielle Übungen und Spiele gemacht, die sich auf das Training der Sinne richten: Gehen, Hören, Fühlen, Tasten, auch Sehen und Beobachten, alles Dinge, die letzendlich zurückwirken auf das Verhalten im Theater, die sie also wacher und sensibler machen. Die Kinder, erste Klassen, die noch nie im Theater waren, bekommen von mir eine Einführung teilweise ins Theater. Natürlich auf praktische, spielerische Weise. Oder speziell auf das jeweilige Stück bezogen.

Zwischenfrage: Ist das denn so, dass die Probenbesuche unmittelbar in den Produktionsprozeß auch wieder einfließen – die Eindrücke, die die Kinder bei den Proben gewinnen?

Simone Neubauer: Sowohl die Schauspieler als auch der Regisseur sind in der Regel ziemlich interessiert daran, die unmittelbaren Reaktionen im Zuschauerraum kennenzulernen. Das erzählen besonders die Schauspieler, dass ihnen das im Endprobenprozess sehr wichtig ist. In der Regel kommen die Kinder erst in die Endproben. Das hat oft auch mit raumtechnischen Gründen zu tun. Wenn sich eine Produktion sich noch auf einer kleinen Probebühne befindet, ist das schwieriger. Wir haben aber auch schon häufig den Fall gehabt, dass ein Regisseur gesagt hat: Mich interessiert bei dieser und dieser Szene, ob Kinder das verstehen, ob sie damit umgehen können, wie sie darauf reagieren. Können wir nicht schon früher mal zusammenkommen?

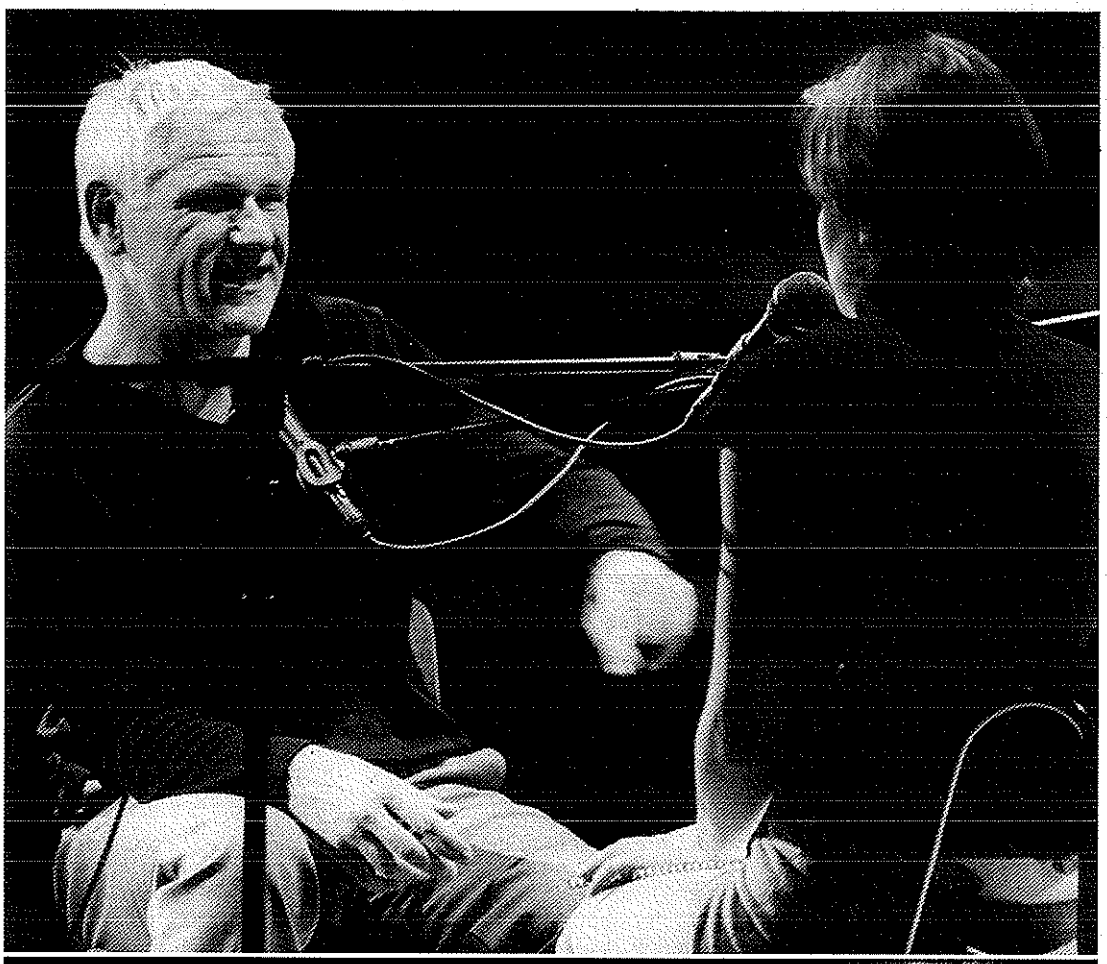
Anne Schöfer: Wir haben das mit der Premierenschule auch in Leipzig einmal ausprobiert, dabei hatten wir zuerst vierzehntägig, am

Schluß wöchentlich Probenbesuche, und die Premierenschüler haben alle Endproben mitgemacht. Die anfängliche Scheu und Furcht der Darsteller veränderte sich bis hin zu der Frage: Wo sind denn eigentlich unsere Premierenschüler? Da entstand ein intensiver Kontakt, was sich natürlich – wie das immer so ist – nur deshalb herstellen konnte, weil auch der Regisseur hinter diesem Projekt stand.

Kristin Wardetzky: Bei unseren Rezeptionsuntersuchungen, die ja auch wissenschaftlichen Kriterien genügt haben, lag die Kunst darin, dass ihre Ergebnisse in den künstlerischen Prozess wieder einflossen, ohne irgendwie den Anspruch an Rezeptur zu stellen. Wir haben ein Dreivierteljahr lang recherchiert über den Lebensalltag von Jugendlichen. Und daraus sind dann richtige Stück-Projekte entstanden. Also auch diese Möglichkeit gibt es für es für den Theaterpädagogen: dass wir nicht nur die Kinder zu Spielern machen, sondern dass wir dem Theater Material zur Verfügung gestellt haben, aus dem dann Produktionen entstanden sind. Das waren zwei: „Icke bin doch icke" und „Ene mene motz", beide sind lange im Theater gespielt worden.

Simone Neubauer: Dafür haben wir auch ein Beispiel. Horst Havemann hat für das Dresdner „Theater Junge Generation" das Stück „König Matschus" geschrieben nach dem Buch von Janus Korczak: „Der kleine König Matschus". Vorher haben wir Recherchen gemacht, Kinder befragt, sie zeichnen lassen zu Themen dieses Buches. Horst Havemann hatte dadurch beim Schreiben des Stückes einen dicken Stapel von Aussagen, Meinungen, Zeichnungen von Kindern zur Verfügung, darüber, wie Kinder bestimmte Sachverhalte und Meinungen formulieren zum Thema Krieg, zum Thema Demokratie, also Fragen, bei denen es auch wichtig ist, auf die Sprache der Kinder zu hören, wie die sich artikulieren, damit man nachher auch im Ergebnis ein Stück hat, das auch die Sprache der Kinder spricht, also etwas, was in ihrem Erfahrungsbereich angesiedelt ist und womit sie umgehen können.

Anne Schöfer: Zwei Phänomene würden mich noch interessieren. Es gibt eine Altersgruppe, die gar nicht bedient wird und gar nicht ins Blickfeld kommt, nämlich, wenn die Menschen nicht mehr Jugendliche sind und noch nicht Senioren. Das ist eigentlich das Publikum, auf das die Mehrzahl der Inszenierungen zielt, die aber seltsamerweise weder im Blick der Theaterpädagogik sind noch speziell beworben werden. Das ist sozusagen die normale Klientel im Alter von dreißig bis fünfundfünfzig, von der man hofft, dass sie kommt, und die dann doch nicht da ist. Eigenartigerweise eigentlich ein großes Aufgabenfeld für alle im Theater, das es zu erschließen gälte. Das zweite ist die Angst des Künstlers, aus seinem Elfenbeinturm herauszukommen, sich zu öffnen und durchlässig zu werden. Da hätte ich gern noch übergeleitet zu neueren Theaterformen, die sich genau das zum Ziel nehmen, die genau das als ihre Aufgabe verstehen. Was passiert, wenn in der Produktion, im Theatervorgang, gerade die Fragen von Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung thematisiert und künstlerisch umgesetzt werden? Wenn es gar nicht mehr darum geht, sich abzugrenzen gegen das Publikum oder eine künstlerische Distanz aufzubauen, sondern im Gegenteil eine ganz große Nähe, eine Intimität, gesucht wird – welche Aufgabe stellt sich dann der Dramaturgie, welche Aufgabe stellt sich dann der Theaterpädagogik? Fragen vielleicht für eine nächste Diskussionsrunde?



Tim Etchells Fragenkatalog «Quizoola!», Gegenstand eines der Workshops bei der Dresdner Tagung, hatte kurz darauf, am 9.12.1999 im TIF (Theater in der Fabrik), dem autonomen Kleintheater des Dresdner Staatsschauspiels, Premiere. Es befragten sich Ursula Doll und Armin Dallapiccola, Regie Johannes Grebert - Fotos Hans Ludwig Böhme

IMPRESSIONEN ZU EINEM AUTOREN-WORKSHOP

von Heike Müller-Merten

Die vier vom «Forum junge Dramaturgie» organisierten und parallel zueinander stattfindenden Workshops setzten sich auseinander mit vier neuen Stücken: John von Düffel «Rinderwahnsinn», Uwe Gössel «Kutteln», Tom Etchell «Quizoola!» und Dirk Dobbrow «Legoland». In der Hauszeitung des Dresdener Staatsschauspiels berichtete die Chefdramaturgin Heike Müller-Merten über ihre Eindrücke.

Dieses Stück darf man nicht proben!

So jedenfalls ist die Gebrauchsanweisung des Autors Tim Etchells für sein Stück „Quizoola!" zu verstehen, die er den Teilnehmern des Autoren-Workshops schriftlich übermittelte. Da waren schon zwei Tage bewegter Debatte über den ungewöhnlichen Theatertext vergangen. Das im Kreis von Fachleuten diskutierte Stück wirft in der Tat viele Fragen auf. Zum Beispiel:

Macht ein Katalog von 2000 Fragen schon einen Theaterabend? • Wie viele Schauspieler sind zu besetzen? • Müssen die Schauspieler ehrlich auf die Fragen antworten oder dürfen sie lügen? • Wer merkt, wann sie lügen? • Sind die moralischen Begriffe Wahrheit und Lüge überhaupt auf das Theater anzuwenden? • Wer wählt die Fragen aus? • Werden die Antworten jeweils neu erfunden oder nach erfolgter Fixierung reproduziert? • Darf oder muss dieses Frage-Antwort-Spiel einen Unterhaltungswert haben? • Was ist, wenn ein Abend nicht unterhält? Pech für den Zuschauer? • Ist der Abend unterhaltsam im Sinne von dramatisch, wenn der Ablauf reibungslos funktioniert, wie gewöhnlich im Theater? • Oder sind unvorhergesehene Pannen und Brüche das dramatische Moment? • Sollen die Schauspieler einander aus dem Konzept bringen? • Was unterscheidet dann Theater von einem Kampf? Oder von einer Therapiestunde? • Kann man von einer Inszenierung sprechen? • Muss man von einer Performance sprechen? • Was macht der Regisseur? • Wird er zum Trainer, zum Schiedsrichter oder ist er ganz entbehrlich? • Was machen die Schauspieler? Schauspielen, nur-spielen, kämpfen oder sich authentisch verhalten? • Wie verhält man sich authentisch? • Geht das auf einer Bühne? • Wenn das Stück nicht zu proben ist, was machen dann die Schauspieler auf der Probe? • Was unterscheidet den Theaterabend von einer Game-Show? • Gibt es überhaupt Unterschiede zwischen Theater und Game-Show? • Könnte ich die Fragen nicht bei einer Silvesterparty stellen? Ist das dann Theater? • Wie unverzichtbar ist das Publikum? • Wird es nicht zur voyeuristischen Menge, die auf den Skandal wartet? Gladiatorenkampf? • Kann oder soll der Zuschauer zuschauen oder antworten, also mitspielen? • Ist die Profanität der Fragen Programm? • Warum sollen einfache Fragen profan sein?

Haben Sie mal versucht die Frage zu beantworten: „Wenn du einen Stock hättest, was würdest du damit machen?"

Finden Sie diese Frage profan?

Wenn das Stück nur Fragen aufgibt, fehlt da nicht die Hälfte des Stückes, nämlich die Antworten? • Müsste da nicht der Schauspieler die Hälfte der Tantieme bekommen? Oder das Publikum? • Wie ist das mit der Werktreue? • Ist der Autor überhaupt noch ein Autor?

Lassen wir's gut sein an dieser Stelle.

Nach mehrstündiger Debatte über das Stück, Spielverabredungen, Rezeptionsgewohnheiten und Reflektionen über erkenntnistheoretische und wahrnehmungstheoretische Fragestellungen war das Interesse der ca. 25 anwesenden Theaterleute aus Deutschland (sowie Gästen aus Russland, Italien und Frankreich) noch nicht erschöpft.

Warum „Quizoola!" Quizoola heißt, musste zwar unbeantwortet bleiben. Der verabredete E-Mail-Kontakt zum in London lebenden Autor kam nicht zustande. Aber es ist ja nur konsequent, wenn die Diskutierenden des Autorenworkshops auf sich selbst angewiesen waren. Die Semantik des Wortes lässt Begriffe wie „Quiz"und „Zoo" assoziieren. Kann nicht ganz falsch sein. Und ein Restgeheimnis darf bleiben; schließlich müssen selbst analytische Dramaturgenköpfe respektieren, dass Etchells seine Aufgabe darauf beschränkt, Fragen zu stellen und die Antworten dem Gegenüber zu überlassen. Das Infragestellen aller gesicherten Erkenntnisse, aller Verhältnisse und Systeme, ist Programm.

So gesehen wird das „profane" Fragestück zum Störfall, der nicht nur das Theater und seine mitunter veralteten Strukturen zu erschüttern vermag, sondern konsequent auch die bestehende Gesellschaftsstrukturen attackiert. Den Workshop-Leitern Jan Linders und Petra Thöring ist diese schöne Art der Begegnung mit einem rätselhaften Theatertext zu danken. (Und der Dramaturgie des Staatsschauspiels die Entscheidung, den Text im TIF umzusetzen.)

BRAUCHT DAS MUSIKTHEATER NEUE STÜCKE?

Auf dem Podium saßen John Dew, Generalintendant in Dortmund und früher Opernoberspielleiter in Bielefeld, bekannt für seine Ausgrabungen für das Musiktheater und Uraufführungen, die in Bielefeld gemacht wurden – eine Linie, die in Dortmund fortgesetzt wird. Dann Gerhard R. Koch, Musikredakteur der FAZ und ein besonders streitbarer und engagierter Kritiker, der die Situation des Musiktheaters anhaltend reflektiert und analysiert. Drittens Prof. Udo Zimmermann, Opernkomponist und Intendant der experimentierfreudigen Leipziger Oper, aber auch zuständig für die musica viva München; eine Reihe, die sich besonders um das zeitgenössische Musikschaffen kümmert, und designierter Intendant der Deutschen Oper Berlin. Schließlich Jens Neuendorf, er leitet die Kleine Szene, die Experimentierbühne der Semperoper in Dresden.

Manfred Beilharz: Bekannt ist die Klage, dass der Opernbetrieb ein Museum sei, in dem die immer gleichen – maximal 100 – Werke der Opernliteratur, die meistens nicht aus diesem Jahrhundert stammen, ständig wiederkehren. Sie werden entweder in althergebrachter Weise zelebriert von immer teureren Sängern oder von Regisseuren neugesichtet, neuinterpretiert und hin- und hergewendet.

Es ist keine Frage, dass die Oper boomt; wir haben beeindruckende Besucherzahlen. Doch trotz dieses Booms gibt es ein Unbehagen. Es fragt sich, ob das Musiktheater insgesamt noch in der Lage ist, heutige Probleme und heutige Situationen zu reflektieren.

Heißt das, dass die Oper zu kompliziert ist? Trifft sie nicht den Zeitgeist? Setzt sie zu viele Kenntnisse voraus? Sind ihre Themen und Präsentationsformen zu altbacken? Ist der Boom der Oper beim Publikum ein Zeichen für das Bedürfnis nach einer neuen Restauration? Haben die zeitgenössischen Komponisten die Lust und die Kraft verloren, sich im Gesamtkunstwerk Oper aufregend auszudrücken? Wir haben all diese Fragen zusammengefasst in der Frage: „Braucht das Musiktheater neue Stücke?".

Herr Koch, braucht das Musiktheater neue Stücke oder hat's die schon und sie werden nur nicht aufgeführt?

Gerhard W. Koch: Wir sitzen hier in einer Stadt, die nicht zu unrecht stolz darauf ist, ein Ort der großen Operntradition zu sein; verbunden vor allem mit den Namen Richard Wagner und Richard Strauß. Vor lauter Stolz auf die Tradition wird – nicht zuletzt auch hier in Dresden – vergessen, dass diese beiden Komponisten durchaus als Revolutionäre begonnen haben – Wagner sogar als politischer Revolutionär. Es gibt einen Ausspruch von Wagner, der heißt lapidar: „Kinder, schafft Neues". Er resultierte aus der Erfahrung des Opernkapellmeisters, der andauernd damit beschäftigt war, Musik, zum Teil trivialen oder zumindest populären Charakters, einzurichten, zu kürzen. Und es gibt nun eine widersprüchliche Erfahrung, die ich immer wieder mache: dass man in bestimmten Bereichen des Kulturbetriebs mit Musealem konfrontiert wird, während es andererseits eine Sphäre gibt, die genauso wichtig, genauso dominant ist, bei der der Innovationscharakter im Vordergrund steht, eher bei der Popmusik und auch im Film. Es gibt da eine Zeitschrift, viele von ihnen werden sie nicht kennen, die heißt Spex, und zu deren Credo gehört es, sich ausschließlich mit der aktuellsten Produktion zu beschäftigen, also sagen wir einmal, mit dem, was gerade neu ins Kino kommt, was neu auf Platten erscheint. Und alles, was älter als sieben, acht Jahre ist, gilt für diese Zeitschrift und deren Leserkreis als Historie. Und wenn man so aus der E-Musik und der Hochkultur kommt, empfindet man das als erfrischend, dass es eine Kunstwelt gibt, in der es ausschließlich um das Aktuelle geht. Das ist früher ja auch einmal bei der Oper so gewesen. Wenn man einmal Musikkritiken von – sagen wir einmal – 1830 liest, da wurde grundsätzlich nur über die aktuelle Produktion geschrieben. Es gab noch nicht das Übermaß an historischem Repertoire in der Oper. Es hat nun mit dem Historismus des 19. und 20. Jahrhunderts zu tun, dass das historische Repertoire rein statistisch und rein historisch immer größer wird.

Aber ich denke, dass das Musiktheater der letzten dreißig Jahre erwiesen hat, dass es durchaus auch gute Gründe gibt, optimistisch zu sein. Es sterben bestimmte Bereiche des alten Repertoires ab, es werden neue entdeckt, es

kommen ganz neue hinzu, und es entwickelt sich ein bestimmtes Kräftegeschiebe; so dass man schon sagen kann, das Musiktheater ist relativ lebendig, bestimmte Stücke werden halt heute nicht mehr so viel gespielt, die ganze deutsche Spieloper oder „Tiefland" von d'Albert, das sind Stücke, die für jemanden wie mich schon sehr weit weg sind, ich begegne diesen Stücken gar nicht mehr. Auf der anderen Seite gibt es doch immer wieder Erfahrungen, dass das Publikum zu bestimmten Stücken neuester Machart mit großer Begeisterung kommt.

Udo Zimmermann: Es gibt ja kaum einen zeitgenössischen Komponisten, der sich nicht mit Oper befasst. Allerdings hat das Lebensgefühl einer jüngeren Generation mit der Oper, wie sie sich zur Zeit auf unseren Bühnen begibt, kaum mehr etwas zu tun. Die neuen Stücke, die geschrieben werden, halten zumeist an einer Art linearer Handlungskausalität, wenn ich diesen Dramaturgenbegriff einmal gebrauchen darf, fest, so dass eigentlich neue Formen, neue Räume, neue Sichtweisen kaum produziert werden. Die Ausnahme bestätigt die Regel, doch Komponisten wie Aribert Reimann oder Wolfgang Rihm, um zwei aus unterschiedlichen Generationen zu nennen, bedienen durchaus die konventionelle lineare Handlungsdramaturgie der Oper.

Und als Komponist und als Theaterleiter frage ich mich: Wie entstehen neue Opern, wie können wir sie fördern? Ruth Berghaus hat immer gesagt: Wer soll es denn machen, wenn du es nicht machst? Also haben wir in Leipzig eine Unmenge an neuen Stücken produziert, und ich habe immer wieder die gleiche Erfahrung gemacht, dass eigentlich die am besten funktionieren, wo wie bei Verdi und Mozart, die für mich Prototypen der gelungenen musikalisch-szenischen Konkretheit sind, so dass ein Theater aus dem Geist der Musik entsteht. Da stimmt's eben in vielen neuen Versuchen der Kompositeure nicht, sie gehen mit Musik um wie auf einem Konzertpodium, sie machen Musik zu einer illustrativen Beiläufigkeit und geraten überdies an Regisseure, die nicht mehr Notentexte zu visuellen Räumen machen, sondern eigentlich Aufführungen produzieren, in denen man mehr sieht als hört. Und das ist dann eine riesige Gefahr, man hört nicht mehr zu. Wir müssen uns dagegen Gedanken machen, wie Sicht- und Hörweise gleichermaßen qualifiziert werden, auch bei einem Publikum, das immer mehr an die Oberfläche abdriftet.

Also: Ich glaube, es wird genügend komponiert; was wir brauchen, ist eine neue Sichtweise. Der Architekt Daniel Libeskind wird an der Deutschen Oper in meiner ersten Saison inszenieren. Er arbeitet mit Lichtschienen, er wird die Bühne nicht vollstellen mit Möbeln. Wir werden gezielt auf den singenden Menschen, auf Körper- und Vokalverhalten zielen müssen. Und damit auch Klangräume ermöglichen. Es gibt ja einige Regisseure, die mit dem Vorhandenen anders umgehen als bisher und nicht die Konvention bedienen oder das Klischee, sondern das Genre. Ruth Berghaus hat ihre letzte Inszenierung in Leipzig gemacht, die „Fledermaus", und sie hat immer gesagt, sie werde die Klischees nicht bedienen, sondern das Genre; die Leute sind dann anfangs scharenweise aus der Aufführung gegangen, seitdem haben wir sie aber immer noch im Spielplan.

John Dew: Ich habe mir eigentlich die Erweiterung des Repertoires auf das Panier geschrieben. Ich habe in den letzten fünfzehn Jahren 18 Ur- bzw. deutsche Erstaufführungen in Szene gesetzt und 29 unbekannte oder vergessene Stücke inszeniert, die seit mindestens 40 Jahren nicht mehr aufgeführt worden waren. Ich leite ein Theater in der sechstgrößten Stadt der Bundesrepublik. Das hört sich sehr fein an, in der Tat ist das eine Arbeiterstadt mit einem riesigen Theater, das aber, wie ich unglücklicherweise behauptet habe, als ich nach Dortmund kam, 30 Jahre lang existierte; es aber nichts wirklich Interessantes produzierte. Das wurde mir als große Sünde angekreidet, dass ich so etwas überhaupt von mir gegeben habe. Aber das Umkrempeln dieses Theaters war sehr sehr schwer und ist nicht beendet. Ich werde bestimmt untergehen, weil ich meinen Versuch nicht aufgeben will, dieses Theater zu verändern. Ich glaube, alles, was wir heute sagen, gilt, wenn man wirklich genau hinschaut, auch für das Schauspiel. Ich habe auch versucht, ein Autorenschauspiel zu etablieren, in dem über 50 Prozent der Stücke für uns direkt geschrieben werden sollten – also Auftragswerke. Die Stadt hat sich dafür bedankt, indem sie einen Schauspieldirek-

tor gewählt hat, der sagt, dass Uraufführungen ein Publicitytrick seien. Wir haben im Moment, dank dieser Haltung, einen Besucherrückgang im Schauspiel zu verzeichnen, der geradezu schwindelerregend ist. Ich hoffe, dass das in der Oper nicht passiert, aber man weiß es nicht. Ich bestehe darauf, dass wir pro Jahr mindestens eine Uraufführung machen. Als Wiederaufführungen zeigen wir Meyerbeers „Dinorah" und Pfitzners „Armen Heinrich" und dazu noch eine Rekonstruktion der Urfassung von Smetanas „Verkaufter Braut", also eine Singspielfassung, die seit der Uraufführung nicht mehr gespielt worden ist.

Ich bin trotzdem pessimistischer als die anderen Diskussionsteilnehmer. Es ist nicht zu verneinen, dass unser Repertoire immer kleiner wird und älter. Es wäre eine Diskussion für sich, inwiefern diese Versteinerung des Repertoires zu dem geführt hat, was ich heute nicht mehr Regietheater nenne, sondern Konzepttheater. Denn mir scheint, dass das, was auch ich legitimer Weise vor 20 Jahren eifrig betrieben habe, nämlich, die Zerschlagung der alten Sehweisen, geschah mit einem Publikum, welches natürlich diese alten Sehweisen kannte, und dadurch konnte man sich reiben an dem Wissen des Kulturbürgertums. Im Moment ist es so, dass wir eine Generation haben, auch von Regisseuren, die nicht wissen, wie „Traviata" einst ausgesehen hat, und annehmen, dass die Zerschlagung der Bilder eigentlich die alten Sichtweisen sind.

Ich habe Assistentinnen, die noch nie die Chance gehabt haben, ein Stück auf traditionelle Weise inszeniert zu sehen. Wenn man Glück hat, entdeckt man ein Stück, das lange nicht aufgeführt worden ist, in einer neuen Bildersprache, die so schlüssig ist, dass man von vornherein überzeugt ist. Ich kenne z. B. „Daphne" von Richard Strauss sehr gut, von der Schallplatte, und ich habe diese Oper nun zum ersten Mal auf der Bühne gesehen in Peter Konwitschnys hervorragender Inszenierung in Essen; ich war äußerst überzeugt davon.

Aber die Frage ist natürlich, wenn jemand das Stück so kennen lernt, wie kann man sich das weiter vorstellen?

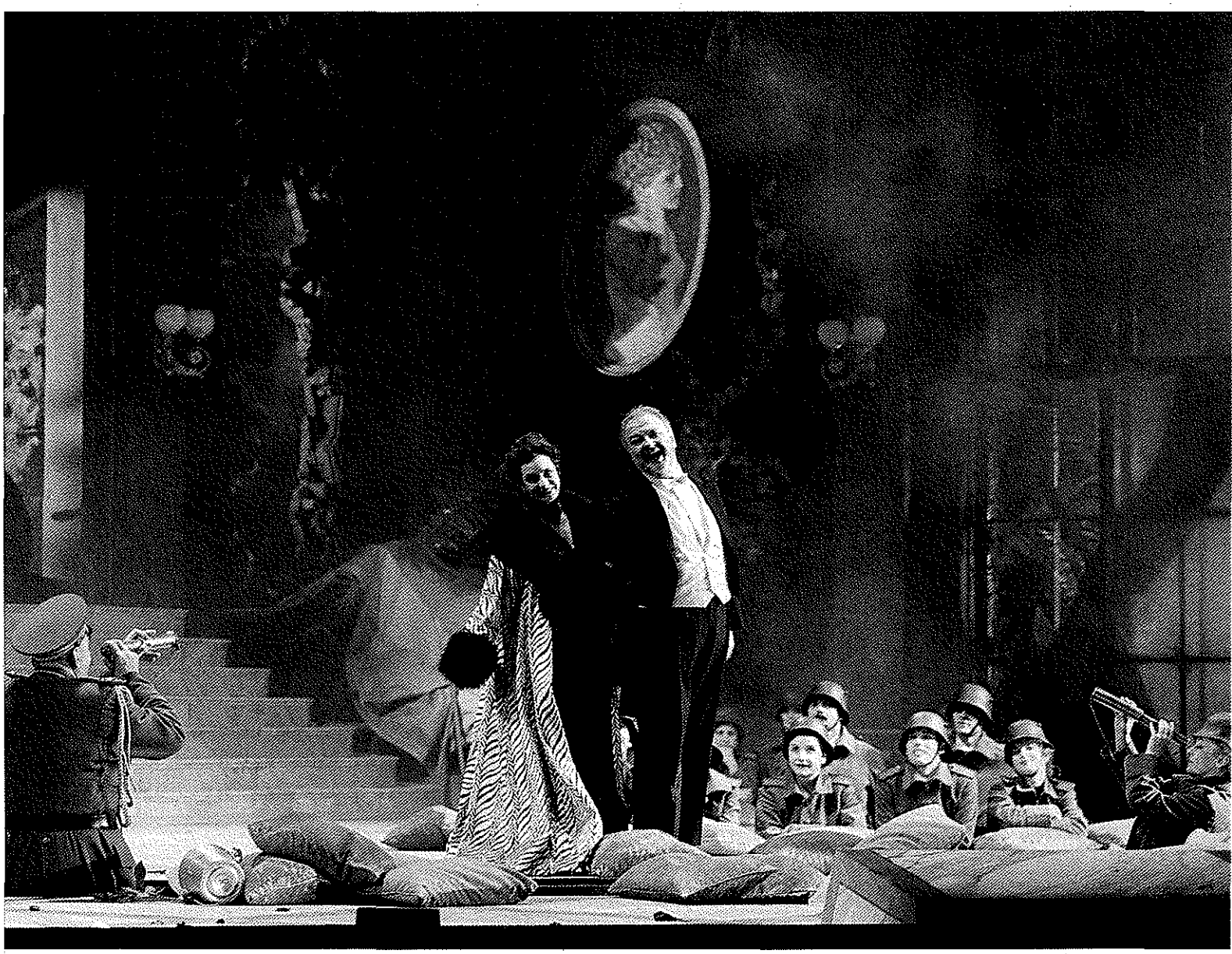
Ich glaube, dass sich die ganze ästhetische Diskussion über Opernaufführungen relativieren würde, wenn wir viel mehr neue Stücke machten. Da ist ein ganz großes Problem, dass es zwischen Publikum, Komponisten und Kritikern keinen Konsens mehr gibt. Ich weiß, wir sagen, Oper x war ein großer Erfolg, ja, aber Oper x wurde nur sechs Mal gespielt in Hamburg, sagen wir. Natürlich gibt es ein Reservoire an Hamburgern, die wirklich sehr begeistert waren von Schnittkes „Faust", ein Stück, das ich mit großer Liebe auf die Szene gebracht habe, aber dabei blieb es, es gab ganze zehn Vorstellungen über zwei Jahre, und das Stück wird nicht mehr nachgespielt; das ist natürlich eine sehr traurige Geschichte. Und gehen Sie in eine normale Aufführung, d. h. nicht in eine Premiere und nicht zu den Salzburger Festspielen, sagen wir in Darmstadt in den „Woyzeck" – dann finden Sie ein leeres Haus und sehr viel Türenknallen. Das deprimiert mich sehr, aber es ist leider so. Man hat auf der einen Seite die kleinen, sogenannten experimentellen Stücke, die in irgendeinem Kellerraum irgendeines Theaters, in einem Studio stattfinden, und auf der anderen Seite hat man die großen weihevollen Festspielstücke von Steve Reich oder Lachenmann oder Stockhausen, die so schwierig sind, dass sie wirklich nur mit den größten Anstrengungen von den größten Theatern aufgeführt werden können.

Wagner wurde zu Lebzeiten auch aufgeführt in Theatern mit Kapellen von dreißig Mann und auf winzigen Bühnen. Jetzt muss man sich „Donnerstag aus Licht" von Stockhausen in Pforzheim vorstellen. Warum eigentlich nicht? Denn diese Stücke gehören gespielt, und die gehören nicht nur einer kleinen Gruppe von Eingeweihten.

Jens Neuendorf: In der Kleinen Szene, der zweiten Spielstätte der Dresdner Semperoper, gab es zwischen 1989 und 1999 14 Uraufführungen in einer zweiten Spielstätte, die sich mit ihren 99 Plätzen im ehemaligen Wohnhaus von Mary Wigman in der Bautzener Str. 107 befindet. Das führt aber auch zu weniger Uraufführungen an der Semperoper. Ein Trend, der sich auch an anderen Standorten nachweisen lässt. Dennoch stieg, gerade an der Semperoper, die Auslastung, auch aufgrund der Tatsache, dass es neben den üblichen Repertoire-Opern eine Pflege des zeitgenössischen Musiktheaters gibt. Kein anderes Haus spielt beispielsweise 20 Mal „Soldaten" von Bernd Alois Zimmermann.

Die Oper war in ihrer Blütezeit, wie Adorno sagt, Bestandteil der bürgerlichen Gesellschaftsform, die sie förderte und brauchte. In unserer Zeit ist die Oper fraglos ein Anachronismus. Ein luxuriöses Überbleibsel mit Gegenwartsanspruch; das ist zwar kein Grund, keine neuen Opern zu schreiben, außer vielleicht aus der Sicht der Verwaltungsdirektoren. Aber brauchen wir wirklich neue Opern? Schafft nicht jede Theateraufführung, jede Opernaufführung ihr eigenes, neues Kunstwerk? Und ist nicht nach dem Verstummen des Beifalls, egal ob eine Oper von Rameau oder von Hans Werner Henze aufgeführt wurde, ein neues Kunstwerk zur Uraufführung gebracht worden? Hat nicht so jede Aufführung den Anspruch, originär zu sein? So gesehen ist es doch offenbar egal, ob wir

Peter Konwitschnys Inszenierung der «Czardasfürstin» von Kálmán an der Semperoper in Dresden, Premiere 29.12.99, zog den Krieg ins holde Operettengeschehen. Der Intendant nahm Retuschen vor, musste aber vor Gericht dem Regisseur sein Interpreten-Recht einräumen – doch setzte dann einfach die Aufführung ab. – Foto Erwin Döring



neue oder alte Opern spielen. Und außerdem steht dem Medium Oper die Insitution Oper mit ihren langen Produktionszeiten und der sehr geringen Risikobereitschaft häufig im Weg. Und warum reden wir nicht über die Frage, weshalb die heute immer mal wieder zustandekommenden Uraufführungen zwar gebührend beachtet und gefeiert werden, dass aber viele Stücke bis heute auf ihre zweite oder dritte Chance warten?

Ich zähle mich durchaus zu jenen, die hochgradig an zeitgenössischer Oper interessiert sind. Mehrere Uraufführungen habe ich selbst mit betrieben. Warum? Wohl einfach auch aus Liebe zum Medium Oper und in der Hoffnung, irgendwann eine über das anachronistische Daseins- und Berechtigungsdenken hinaus existierende Form zu finden, die inhaltlich und musikalisch zu herausfordernden Aufführungen reizt.

Gerhard W. Koch: Es geht nicht immer nur um Uraufführungen originärer neuer Werke. Ich denke da z. B. an Heiner Goebbels, der sehr genau mit Sampling-Methoden arbeitet, der also mit Material arbeitet, das eigentlich nicht von ihm ist und wo auch die Arbeitstechniken technifiziert sind. Oder z. B. auch an die Wiener Komponistin Olga Neuwirth, die ganz bewusst mit bestimmten Elementen von Trivialmusik arbeitet, man kann aber nicht sagen, dass es Zitate sind oder Collagen, sondern es sind bestimmte Strukturelemente oder sehr verfremdete Materialien, die da auftauchen. Ich kann mir vorstellen, dass das Komponieren attraktiver wird, wenn man auch von diesem alten Ideal des musikalischen Schöpfergotts weggeht, und dafür gibt es ja eine ganze Menge Anzeichen. Man konnte das z. B. in Frankfurt sehen: Es gab gewisse Produktionen des Ensemble Modern; z. B. einen Abend mit Musik von Frank Zappa auch mit szenischen Elementen, wo der Saal rappelvoll war. Wo die Leute, die aus der avancierten Popmusik herkommen, und die Leute, die an neuer Musik interessiert sind, die sich vielleicht vorher noch nie begegnet waren, plötzlich zusammen – 2000 Leute – in Frankfurt in der Alten Oper saßen.

KLEIST-FÖRDERPREIS FÜR JUNGE DRAMATIKER 2000

Zum 5. Mal wird im Juli anlässlich der 10. Kleist-Festtage in Frankfurt (Oder) der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker vom Kleist-Theater und der Dramaturgischen Gesellschaft vergeben.

Erstmals wirkt in diesem Jahr das Forum junge Dramaturgie in der Juryarbeit mit.

Bisherige Preisträger waren: Guido Koster, Marius von Mayenburg, Katharina Gericke und zuletzt Dirk Dobbrow (1999).

Das Kleist-Theater wurde mit seinen Inszenierungen der prämierten Stücke „Feuergesicht" von Marius von Mayenburg und „Legoland" von Dirk Dobbrow zu den Mülheimer Theatertagen 1999 und 2000 eingeladen.

Die Uraufführung des Stückes des Kleist-Förderpreis-Trägers 2000 ist am 1. März 2001 vom Theater Chemnitz geplant, das auch für die künftigen PreisträgerInnen die Uraufführungsverpflichtung vom Kleist-Theater übernommen hat. Die Verlegung der Uraufführung ist eine der bitteren Konsequenzen aus der Schließung des Kleist-Theaters Frankfurt an der Oder.

Der Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker soll aber weiterhin dort vergeben werden.

DRAMATURGISCHE GESELLSCHAFT

Zielsetzungen Arbeitsweisen Mitglieder Publikationen

Dramaturgische Gesellschaft

Tempelherrenstraße 4

D - 10961 Berlin

Dramaturgische Gesellschaft

Zielsetzungen

Die Dramaturgische Gesellschaft (dg) ist ein Zusammenschluß der im Bereich der Darstellenden Künste und ihrer Medien Theater, Film, Fernsehen, Hörfunk u. a. Tätigen und Interessierten.
Ihre Aufgabe ist die Diskussion und Formulierung künstlerischer und gesellschaftspolitischer Vorstellungen und die Wahrung und Durchsetzung beruflicher Interessen.
Sie versucht, möglichst viele der in diesem Bereich arbeitenden und interessierten Personen und Gruppen zu sammeln, ihren Austausch untereinander zu fördern und ihre Arbeit zu dokumentieren.

Die Dramaturgische Gesellschaft versteht Dramaturgie im weitesten Sinne des Wortes als Vermittlung zwischen Darstellender Kunst und ihren Produktionsformen. Sie befasst sich mit dramatischer Literatur, mit Theater- und Medientheorie, mit Publikum und Öffentlichkeit.

Die Darstellenden Künste und ihre Medien unterliegen einem Veränderungsprozeß. Neue technologisch bedingte Informations- und Kommunikationssysteme etablieren sich und treten in Konkurrenz zu den bisherigen. Die ökonomischen und kulturpolitischen Bedingungen für die Darstellenden Künste verschärfen sich. Zugleich fordern neue, teilweise alternative Formen der Theater-, Film- , Videoproduktion die Künste und ihre bestehenden Institutionen heraus. In der ästhetischen und kulturpolitischen Diskussion stehen jedoch dramaturgische, ästhetisch-konzeptionelle und künstlerisch-gesellschaftspolitische Fragen bislang noch allzu oft im Hintergrund und werden von technischen und parteipolitischen Interessen überdeckt. Die Dramaturgische Gesellschaft will sie stärker ins öffentliche Bewußtsein rücken.

Arbeitsweisen

Die Zielsetzung der Dramaturgischen Gesellschaft soll erreicht werden u. a. durch:
- die Förderung des Erfahrungsaustausches und des Zusammenwirkens der Mitglieder und anderer Interessierter :
- durch die Veranstaltung von Jahrestagungen, die abwechselnd in verschiedenen Theaterstädten Deutschlands, Österreichs und der Schweiz stattfinden,
- durch die Veranstaltung von Dramaturgischen Tagen, die jeweils unter einem bestimmten Thema stehen,
- durch Diskussions- und Vortragsveranstaltungen zu grundsätzlichen und aktuellen Problemen,
- durch die Herausgabe der Zeitschrift „Dramaturg" (Nachrichtenbrief der dg) und durch die Herausgabe der Schriftenreihe der Dramaturgischen Gesellschaft;
- sowie durch:
die Bildung von Arbeitsgruppen, in denen Mitglieder und andere Interessierte dramaturgische Teilbereiche bearbeiten;
- die Veröffentlichung von Stellungnahmen zu kulturpolitischen und dramaturgischen Entwicklungen;
- die Vermittlung von Auskünften zu dramaturgischen Fragen;
- die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen und Verbänden.

Arbeitsgruppen

Zu einzelnen Fragen und Problemfeldern können von den Mitgliedern Arbeitsgruppen gebildet werden, die sowohl ad hoc als auch langfristig Themen erarbeiten und öffentlich wirksam machen.

Forum Junge Dramaturgie

Seit Januar 1997 gibt es innerhalb der Dramaturgischen Gesellschaft das Forum junge Dramaturgie. Die Idee war, einen Gesprächsraum zu schaffen, der jungen Dramaturgen und anderen Interessierten die Gelegenheit bietet, jenseits von pragmatischen Entscheidungen des Theaterbetriebs neue Stücke zu lesen und diese gemeinsam mit den Autoren zu diskutieren. Inzwischen kommen Verlags- und Schauspieldramaturgen, Regisseure und Studierende aus ganz Deutschland, Österreich und der Schweiz zu den Gesprächen, die alle acht Wochen stattfinden (Termine kann man erfragen unter 0171/803 87 08).

Antrag auf Mitgliedschaft

Ich möchte der Dramaturgischen Gesellschaft beitreten.

Name, Vorname

Anschrift

Telefon/Telefax

E-mail

Geburtsdatum/Beruf

Bitte in Druckschrift ausfüllen.

Einzugsermächtigung

Ich ermächtige die Dramaturgische Gesellschaft widerruflich, den von mir zu entrichtenden Jahresbeitrag in Höhe von bei Fälligkeit zu Lasten meines Kontos einzuziehen. Weist mein Konto die erforderliche Deckung nicht auf, besteht seitens des kontoführenden Instituts keine Verpflichtung zur Einlösung.

Geldinstitut/Ort

Bankleitzahl

Kontonummer

Ort, Datum

Unterschrift

Mitgliedsbeitrag

Der Jahresbeitrag beträgt seit dem 16.11.1993:

Alte Bundesländer
- persönliche Mitglieder DM 120,- (ermäßigt 42,-)
- korporative Mitglieder DM 415,-

Neue Bundesländer
- persönliche Mitglieder DM 72,- (ermäßigt 36,-)
- korporative Mitglieder DM 249,-

Österreich
- persönliche Mitglieder öS 842,- (ermäßigt 295,-)
- korporative Mitglieder ÖS 2919,-

Schweiz
- persönliche Mitglieder SFr 143,- (ermäßigt 50,-)
- korporative Mitglieder SFr 494,-

Dramaturgische Gesellschaft

Dramaturgische Gesellschaft

Vorstand (seit November 1998):
Dr. Manfred Beilharz, Bonn (Vorsitzender)
Anne Schöfer, Leipzig (stellv. Vorsitzende)
Dr. Heike Müller-Merten, Staatsschauspiel Dresden
Wolf Bunge, Magdeburg
Horst Busch, Münster
Peter Spuhler, Rostock
Manfred Weber, Frankfurt/Oder

Geschäftsführung: Henning Rischbieter

Geschäftsstelle:
Dramaturgische Gesellschaft
Tempelherrenstraße 4, D - 10961 Berlin
Telefon 030 . 693 24 82
Telefax 030 . 693 26 54
E-mail: dramges@berlin.snafu.de
Postbank Berlin BLZ 100 100 10
Kto Nr. 7769 100

Mitglieder

Die Dramaturgische Gesellschaft ging 1956 aus dem 1953 entstandenen Dramaturgischen Arbeitskreis hervor. Von der Gründung an versteht sie sich als eine Gesellschaft, die keine parteipolitischen und gewerblichen Ziele verfolgt. Waren in ihr zunächst nur die auf dem Gebiet der Dramaturgie tätigen Personen vereinigt, so versteht sich die Gesellschaft seit ihrer Satzungsänderung im Jahr 1972 als eine Vereinigung von Praktikern und Theoretikern und versucht verstärkt, nicht nur diejenigen anzusprechen, die aus beruflicher Tätigkeit, sondern auch die, die aus persönlichen Gründen an Fragen der Dramaturgie interessiert sind.

Die Gesellschaft hat gegenwärtig ca. 400 persönliche und 50 korporative Mitglieder.
Mitglied kann jede natürliche oder juristische Person werden, die im Sinne der Gesellschaft tätig ist. Die Mitgliedschaft muß schriftlich beantragt werden.

Lieferbare Publikationen

Schriften
à DM 10,-
- Tournee-Theater, 1975
- Friedrich Schultze, 1975
- Steuerreform und Theaterfinanzierung, 1976
- 25 Jahre Dramaturgische Gesellschaft, 1978
- Theater von heute – Räume von gestern, 1979
- Sprache und Sprechen, 1979
- Ist das Theater noch zu retten? – Politische Wende = Theaterwende?, 1984
- Unlust an Erstarrung – Lust auf Veränderung (Schauspiel – Musiktheater), 1985
- Brauchen Fernsehspiel und Hörspiel eine neue Dramaturgie?, 1986
- Deutsche Dramaturgie – als Beispiel?, 1986
- Heiner Müller / Unterhaltung im Theater, 1987
- Tanztheater / Mordsweiber / Koltès, 1990
- Sturz vom Sockel? Künstlerische Arbeit in den Medien der DDR, 1991
- Theaterarbeit Ost/West, 1994
- Dramaturgie heute, 1996/97
- Herausforderungen zu Grenzüberschreitungen, 1998
- Jahrestagung Dresden 1999

Einzelveröffentlichungen
à DM 8,-
- Theater in Berlin nach 1945, 1984
- Frauen im Theater (FiT): Dokumentation 1984
- Frauen im Theater (FiT): Dokumentation 1985
- Frauen im Theater (FiT): Dokumentation 1986/87

Nachrichtenblatt
- DRAMATURG lieferbar ab 1985
  Einzelheft *à DM 5,-*
  Doppelheft *à DM 10,-*

Bestellung

Bitte schicken Sie mir die angekreuzte/n Veröffentlichung/en zuzüglich Versandkosten an folgende Adresse:

Name, Vorname

Anschrift

Ort, Datum

Unterschrift

Bitte in Druckschrift ausfüllen.