

VON VORN ANFANGEN

Sehr geehrte Damen und Herren, entschuldigen Sie, dass ich meine Begrüßung nicht in englischer Sprache halten kann. Natürlich wäre dies ein notwendiger Schritt in die richtige Richtung. Dieser Schritt liegt vor mir. Ich werde im Oktober für ein paar Monate nach London gehen und sicherlich sprachmächtiger zurückkommen. Und mit neuen Eindrücken, was das Theater betrifft. Ein Schweizer Stipendium ermöglicht mir den Luxus, relativ zweckfrei meinen Horizont zu erweitern und wieder einmal über den deutschsprachigen Theater-tellerrand zu schauen.

VON VORN ANFANGEN. Der Titel, der im Programm abgedruckt ist, hätte mich erschlagen: „Ideen, Visionen, Konzepte für die Zukunft des europäischen Theaters.“ Tatsächlich hatte ich mit den konkreten Zielsetzungen von „Bologna“ bis zum jetzigen Zeitpunkt kaum Berührungspunkte.

Die hier vor Ihnen steht, ist ein Produkt Ihrer Schauspielausbildung der frühen 80er Jahre. Ich wollte als Deutsche ins Ausland gehen. Es blieben mir bei meiner gefühlten oder realen Sprachabhängigkeit (so genau lässt sich das für mich nicht trennen) zwei mögliche „Ausländer“: Österreich und die Schweiz. Ich war glücklich, dass ich in Bern aufgenommen wurde. Wir hatten zwei extreme Lehrer im damaligen Konservatorium für Musik und Theater: Hans Gaugler vertrat mit gelebter Überzeugung das deutsche Sprechtheater, er selbst war Schauspieler gewesen bei Bertolt Brecht, er hatte bsp. am Burgtheater in Wien in dessen Inszenierung den Hofmeister von Lenz gespielt. Bei ihm haben wir in den ersten beiden Jahren im szenischen Unterricht ausschliesslich aus dem deutschen Gedichtsschatz rezitiert. Wir standen auf der Bühne und sagten ein Gedicht auf, die ganze Klasse schaute zu. Wie lässt sich allein über die Sprache und körperliche Anwesenheit eine Geschichte erzählen?

Und es gab an der Schule den sogenannten „Psycholehrer“, Norbert Klassen, der dagegen war, die Schüler, damals wurden wir Schüler genannt, zu Schauspielern für das deutsche Sprechtheater, sprich Stadttheater auszubilden. Für ihn ging es darum, Kunst zu machen und nicht Kultur zu verwalten. Ich führte mit ihm ein mir unvergessliches Gespräch darüber, dass, wenn er eine Performance auf dem Friedhof mache, und es käme kein einziger Zuschauer, dies als künstlerisches Ereignis ebenso wichtig sei, wie wenn er vor einem grossen Auditorium spiele. Ja, es müsse dem Akteur schliesslich egal sein, ob da keiner oder mehrere Hundert schauen. Ich habe das zugegebenermaßen nicht begriffen. Er hat in den frühen 80er Jahren

Performances, heute würde man life acts dazu sagen, an den ungewöhnlichsten Orten gezeigt. Er selbst sah sich als Künstler, wie Hans Gaugler sich als Handwerker sah. Zwischen diesen Polen fand meine Ausbildung statt und ich denke, diese Extreme haben mich mehr geprägt, als mir bewusst ist. Übrigens schätzten diese beiden Lehrer sich gegenseitig sehr.

Obwohl ich Schauspiel als einzigen Beruf gelernt habe und dies ein Beruf ist, den man ja nicht wirklich „erlernen“ kann, bin ich seit 1987 auch in vielen anderen Bereichen des Theaters tätig, als Regisseurin und als Theaterleiterin in verschiedenen Doppelfunktionen, in der künstlerischen und finanziellen Leitung, und im Moment gerade als Dozentin auf Zeit in Zürich.

Nach einem Anfängerengagement als Schauspielerin in Bochum bei Claus Peymann und trotz des attraktiven Angebots, mit seinem Team 1986 ans Burgtheater nach Wien mitzugehen, habe ich zusammen mit dem Schauspielerkollegen Otto Kukla ein 600 Zuschauer fassendes Zirkuszelt gekauft, das Zelt Ensemble Theater gegründet und mit einer Gruppe von Menschen „literarisches Volkstheater“ gemacht, unser erklärtes Ziel in den ersten paar Jahren. Wir spielten Hans Henny Jahnn, Beaumarchais, Horvath, Charles de Coster...

Wir glaubten damals nicht daran, die deutschen Theaterstrukturen, die wir als verstaubt, hierarchisch und elitär empfanden, innerhalb der Systeme verändern zu können. Wir wollten unterwegs sein (für uns war das ein Teil des Wesens von Theater) auch über die Landesgrenzen hinaus. Wir wollten unsere eigenen Fantasien kennen lernen, umsetzen und überprüfen. Dabei hatten wir durchaus keine alternative Wohngemeinschaft im Sinn, sondern einen hohen professionellen Anspruch.

1991 begannen wir uns mit Medien und Videoästhetik auf der Bühne zu beschäftigen, wir wollten damals, wie wir es nannten, unseren „Feind“ studieren.

Wir haben uns in dieser Zeit künstlerisch orientiert am internationalen Theater, das wir auf verschiedenen Festivals erleben konnten: Het Werktheater, Needcompany, Wooster Group, Robert Lepage, Dechamps & Dechamps, später Forced Entertainment Hollandia u. a. Das hat uns mehr interessiert als das deutsche Sprechtheater, von dem wir kamen und von dem wir sowieso nie ganz loskommen würden und auch nicht loskommen wollten, wie wir wussten.

Wir waren unterwegs und autonom, das finanzielle Risiko war hoch, wir waren zwischen 12 und 20 Mitwirkende und hatten keinerlei Sicherheiten. Obwohl wir durch unsere professionelle Biographie und die Qualität unserer Arbeit glücklicherweise immer Auftrittsmöglichkeiten fanden.

Otto Kukla und ich haben danach zwei kleine, subventionierte Theater geleitet, nach sieben Jahren ohne Subventionen, in denen wir von Einnahmen und Koproduktionsgeldern gelebt hatten: in Tübingen das Zimmertheater und in Zürich das Theater Neumarkt von 1999 bis zum Juli 2004. Beide Theater haben kein Abonentensystem und nicht den Auftrag, dem bürgerlichen Bildungskanon zu dienen, sie sind und waren dem Experiment und der Zeitgenossenschaft verpflichtet und haben uns eine grosse inhaltliche Freiheit garantiert. Diese Häuser haben natürlich nicht in gleichem Masse Geld zur Verfügung wie die großen Häuser. Eines unserer obersten Prinzipien war stets die Überschaubarkeit.

Wir haben inzwischen auch positive Erfahrungen sammeln können bei Inszenierungen an großen Theatern, unter anderem am Staatstheater Stuttgart und wir haben durchaus eine Menge Vorteile erkannt. Auch in Zukunft werden wir an großen Häusern arbeiten, wenn auch sicher nicht ausschliesslich. Ich brauchte für meinen künstlerischen Weg einen geschützten intimen Rahmen, in dem ich mehrere Jahre kontinuierlich arbeiten konnte. Es lässt sich auch heute noch erkennen, bilde ich mir ein, welche Theatermacher die substanzielle Erfahrung von Arbeit im überschaubaren Rahmen in ihrem persönlichen Rucksack haben.

George Tabori, der älteste Theatermacher der Welt, wie der 90-jährige sich selbst nennt, der uns immer wieder persönlich begegnet ist, nennt das Theater seine Heimat. Heimat sei ein Platz, wo er seine Arbeit mit Stetigkeit tun kann - der gleiche Ort, die gleichen Leute, verbunden durch den gemeinsamen Wunsch, sich selbst und das Produkt zu finden. „Zeitliche, räumliche und personelle Beständigkeit sind die Minimalforderungen für eine Gruppe oder ein Team.“ Ich bin am Theater, sagt er, weil es das schwierigste und anspruchsvollste aller Medien ist: denn selten –wenn überhaupt, findet man die zarte Synthese zwischen Zufall und Form, Freiheit und Notwendigkeit.“

Marina Busse, die mich angerufen und gefragt hat, ob ich heute eine einführende Ansprache halten könnte, sagte, es ginge auch um die Frage, was der Markt brauche und welche Ausbildung dafür nötig sei. Ich sage, dass wir ein Teil des Marktes sind oder werden müssen, und ich will versuchen, einige Bedingungen zu beschreiben. Ich formuliere hier nicht meinen Anspruch auf ein Mehr an Vermittlung des schauspielerischen Handwerks in der Ausbildung, dies ist und bleibt für mich eine selbstverständliche und anspruchsvolle Grundaufgabe. Ich gehe nicht ein auf den bestehenden Mangel von „camera acting“ in den meisten deutschsprachigen Schulen. Ich entwerfe auch keine Utopie, die den

gesamteuropäischen Theaterraum einen könnte. Ich formuliere einige meiner Forderungen, die für alle Ausbildungsstätten gültig und meiner Meinung nach eine Voraussetzung für eine sinnvolle übernationale Zusammenarbeit sind.

Sollten Sie meine Forderungen für selbstverständlich halten und daran nichts Neues entdecken oder wieder entdecken, so bin ich sehr glücklich. In diesem Falle kann ich Sie nur auffordern, daran nicht zu zweifeln.

Im Folgenden spreche ich oft konkret und vereinfachend vom Schauspiel, das meiste lässt sich aber auf alle anderen Sparten übertragen. Wenn ich gefragt werde, wozu eine Schauspielausbildung nötig ist, antworte ich mit mehr oder weniger gleich bleibenden Argumenten. Drei Begründungen haben sich gehalten über die 20 Jahre und diese haben wenig mit einer konventionell gerichteten Zielsetzung zu tun: Drei Dinge braucht der Student, muss er finden oder bekommen, ob er Schauspieler, Mime, Theaterpädagoge oder Regisseur wird:

1-Zeit für sich selbst

2-eine Gruppe, in der er die Erfahrung von Theater als Kollektivereignis macht

3-eine persönliche Haltung zur Welt.

Was er oder sie automatisch mitbringt ist der Ehrgeiz, das Talent und die Spiellust. So muss die Ausbildung persönlichkeitsprägend und – bildend sein.

1-Das Studium schenkt mir eine Fülle von Zeit, in der ich die Bühnenrealität ausprobieren darf, ohne ein vorzeigbares Ergebnis als erste Priorität sehen zu müssen, in der ich mich an das Scheinwerferlicht gewöhnen kann ohne Existenzdruck. Es ist eine Zeit, in der ich den meist noch recht nebulösen Berufswunsch konkreter beschreiben lerne. Eine Zeit, in der ich mich leer machen kann von und bewusst machen über Erziehung und Herkunft, eine Zeit, in der ich mich füllen kann mit Visionen und konkreten Vorstellungen, eine Zeit, in der ich eine eigene Positionierung innerhalb des Berufs suchen, vielleicht finden und mich darin üben kann. Der individuelle Zugang zur Kostbarkeit Zeit ist eine Bedingung für die Aufnahmebereitschaft neuer Erfahrungen.

Den Dozenten kommt hierbei eine ungeheuer wichtige Aufgabe zu, nämlich die Aufgabe, die Studenten zu entschleunigen.

Entschleunigung. Ein Begriff aus der Autoindustrie –hat was mit bremsen zu tun, natürlich.

Manchmal stelle ich eine Atemlosigkeit fest in den letzten Jahren, es werden bereits in der Ausbildung möglichst viele Attraktionen aneinandergereiht, im Blick auf die Bedürfnisse des „Marktes“, und die Studenten wirken eher aufgepumpt als behutsam zu sich selbst geführt. In der Theaterarbeit müssen wir unbedingt lernen, das menschliche Tempo dem Tempo der Welt gegenüber zu setzen, das seit der Industrialisierung schneller geworden ist als das innere Tempo des Menschen. „Allein das Zögern ist human.“

Die jungen Menschen müssen ihre Eigenzeit finden oder ihr zumindest näher kommen – eine Insel der möglichen Eigenzeiten müsste eine Ausbildung in der darstellenden Kunst sein. Dem Stress die eigene Persönlichkeit entgegenhalten. Stress ist die Unstimmigkeit zwischen den beiden existierenden Zeiten, der inneren und der äusseren, Stress ist der zum Scheitern verurteilte Versuch, dem äusseren Tempo der Welt nachzukommen. Die Außenwelt ist in unserem Metier extrem fordernd und unerbittlich. Die Dynamik des Marktes aber können und müssen wir mitbestimmen. Deswegen sollen viele Bremswege ausprobiert werden, der Mut zur Widerrede gefördert, zum Scheitern aufgerufen und das Risiko gepflegt werden.

(Der Umgang mit Bühnenvorgängen, der Umgang mit inneren Vorgängen, der Umgang mit Mitmenschen verlangt Zeit! Gönnen wir uns den Zeit verlangenden Umgang mit Mitmenschen.

Nicht zu verwechseln mit der bequemen Haltung einer Wohlstandsjugend, die entdeckt werden will, die glaubt, die Welt habe auf sie gewartet und sich deshalb Zeit lässt, das heißt, passiv bleibt. Das wäre ein fatales Missverständnis. Die Nutzung der Zeit in dem Sinne, wie ich sie beschrieben habe, ist eine aktive, eine riesige, eine energieraubende Aufgabe.)

Es gibt noch einen anderen wichtigen Aspekt im Umgang mit dem Phänomen Zeit, von dem ich in der Schauspielschule erst sehr andeutungsweise geahnt habe. Es gab für mich keine Alternative zum Beruf, ich habe bis heute kein Hobby, meine Zeit gehört ganz meiner Arbeit am Theater oder beim Film. Die Vollständigkeit dieses Berufes ist Fakt, schmerzlich und schön, ganzheitlich und einsam. Ich will keinem Künstlermythos dienen, nur den Realitäten nicht ausweichen. Dieser Beruf ist gefährlich, wegen der unnachgiebigen Gegenwärtigkeit von Theater, hier, heute, jetzt.

Ganz da sein, sich einlassen, hingeben, spielen, loslassen und – weiterziehen, weitergehen, die Arbeit sterben sehen, die Vergänglichkeit annehmen, die Zeit nutzen und gehen lassen. In diesem Spagat befindet sich unser Tun am Theater. Das produziert unter anderem auch die

Sehnsucht nach der scheinbaren Ewigkeit von Zelluloid. Der Film scheint unser Werk zu erhalten. Aber ich schaue immer auf ein Abbild meiner Vergangenheit, ich betrachte etwas Unwirkliches, eine Fremde, die es nicht mehr gibt.

Um diesen Realitäten standzuhalten, muss ich mein inneres Tempo gefunden haben und meine Eigenzeit kennen.

2-Auch wenn die Öffentlichkeit noch so sehr den genialen Kopf sucht oder den Mythos des einsamen Künstlers pflegt, in dessen Fantasien das Werk entstanden ist, bleibt das Theater immer das Ergebnis einer kollektiven Arbeit mit den unterschiedlichsten Menschen und Gewerken. Die Ausbildung muss diese unumstössliche Überzeugung als sinnliche Erfahrung vermitteln. Mein Grundwissen über Kraft und Ohnmacht einer Gruppe, über die Notwendigkeit, die Schönheit und die Schmerzen von gemeinsamer Arbeit verdanke ich der Ausbildung. Und diese Erfahrung ist so wertvoll, dass sie meine gesamte Berufslaufbahn prägt. Immer wieder finde ich den Mut, mich diesem kollektiven Prozess auszusetzen.

Natürlich bedarf es in einem Kollektiv den Primus inter pares, jemanden mit starken Visionen oder Leitungsqualitäten. Aber de facto ist jedem Ereignis im Theater anzusehen, ob dies ein gemeinsames oder ein einsames Werk ist. Und es gibt nichts Magisches als die dritte Sache, die Menschen miteinander verbindet, das gemeinsame Ringen um einen Stoff, um einen Inhalt, um eine bewegende theatrale Kraft.

Natürlich kann ich als Regisseurin oder als Schauspielerin meine Umgebung funktionalisieren, ich kann alle um mich als kreatives Zentrum herum gruppieren, aber das ist die degenerierte Form. Mein Plädoyer ist, dass Theater und Film die Aufgabe mit übernehmen, in unserer europäischen Gesellschaft das soziale Denken neu zu schulen. Dafür kann die Ausbildung auch stehen.

(Es ist notwendig, sich aufeinander einzulassen, voneinander abzunehmen, sich umeinander zu kümmern und gemeinsam Bäume auszureissen. Die Kraft eines funktionierenden Teams ist unschlagbar, wenn man daran glaubt und festhält. In diesem Sinn ist auch Bologna eine große Herausforderung.)

3-In einem Interview während der Direktionszeit in Zürich bin ich gefragt worden, welche Erwartungen ich an junge Leute habe, die einen Theaterberuf ergreifen wollen, was sie mitbringen müssen, damit wir sie an unser Theater engagieren wollen.

Ich habe geantwortet, dass ich von den jungen Menschen eine Beschäftigung mit den verschiedenen Theaterformen fordere, vor allem aber eine Beschäftigung mit der Welt außerhalb des Theaters. Das Theater und der Film sind Orte der inhaltlichen Auseinandersetzung mit unserer Welt, mit unserer Gesellschaft. Talent, Ausstrahlung und Handwerk seien mir zu wenig, sage ich da, und es gehöre heute ein autonomes Denken dazu und eine Ahnung davon, was man erzählen will und nicht nur wie. Diese Forderung zeigt, dass ich absolut an den Schauspieler als politischen Menschen, als Autor, als Künstler, glaube.

1997 habe ich zusammen mit Otto Kukla ein Projekt erarbeitet an der Bayerischen Theaterakademie in München, Eberhard Witt, der damalige Intendant des Residenztheaters war auch der Direktor der Schule. Die Leiterin des Schauspiels Gerda Marko hatte uns eingeladen, im Rahmen eines Workshops mit einer Klasse zu arbeiten. „Any Questions“ war eine Art Biographiespiel, wir arbeiteten mit kurzen dokumentarischen Prosatexten aus einem Buch mit dem Titel „Commedia“ von Gerold Späth und mit Texten und Gesprächen der Studenten untereinander. Sie mussten einen eigenen Fragenkatalog erstellen. Die Gespräche wurden auf Video aufgezeichnet und begleiteten als Dialogpartner das Bühnengeschehen. Innerhalb der Schule hatte diese Arbeit eine sehr anregende Wirkung, aber Eberhard Witt sagte nach Sichtung der Arbeit: „die sollen erstmal lernen, wie man Hamlet spielt, bevor sie persönlich werden auf der Bühne.“

Die traditionelle Form des Schauspiels will, dass der Spieler sich hinter die Figur zurückstellt und für diese Figur geeignete Ausdrucksformen findet.

Die Öffnung des Theaters hin zu anderen Künsten, hin zu anderen Formen, hin zum dokumentarischen, verlangt vom Schauspieler seine eigene Persönlichkeit. Die zeitgenössischen Formen auszuloten ist nur interessant, wenn die Schauspieler eigene Haltungen und geistige Wachheit mitbringen, sich als Performer und nicht nur als Gefäße verstehen.

Diese interessante Entwicklung ist bestimmt nicht das Verdienst des deutschen Theaters. Aber es ist ein unaufhaltsamer Schritt hinaus in die Welt.

Wenn wir uns im traditionellen Sinn weiterhin als Gefäße auffassen, bleibt die Unmündigkeit Wegbegleiter. Dann sind wir davon abhängig, was andere Menschen mit uns tun, ob sie uns besetzen, ob sie das Spezielle an uns entdecken. Uns muss möglichst früh Mut gemacht werden, eigene Visionen umzusetzen. Ich kenne viele Schauspieler, die erst nach zwanzig Berufsjahren merken, dass sie sich immer haben einsetzen lassen, dass sie nie versucht haben, eigene Fantasien umzusetzen und dass ihnen der Beruf nicht mehr reicht. Sie sind ausgepowert oder lassen sich umschulen. Um in

diesem Beruf alt werden zu können, muss man früh etwas suchen, das ausserhalb der Selbstverwirklichung steht.
(Und für den Weg in diese Zukunft brauchen wir die Vorstellung einer Richtung im Kopf, auch wenn der Kopf rund ist, damit unser Denken die Richtung ändern kann, wie Hans Magnus Enzensberger sagt.)

Lars Ebert von ELIA hat mir erzählt, dass Interesse und Beteiligung deutschsprachiger Teilnehmer immer sehr gering sei bei Gelegenheiten wie dieser, das beschäftigt mich sehr.

Das deutschsprachige Theater, das einzige der Welt mit Subventionsanspruch hält sich oft für das beste der Welt, ist sich selbst genug und mit sich selbst beschäftigt. Huldigt dem Genieprinzip und der deutschen Sprachbehandlung und hat lange viele internationale Entwicklungen verschlafen. Dann ist es aufgewacht und will nun alles nachholen, und das hundertprozentig. Alles ist jetzt in Auflösung, alles ist jung und trendy, Videoprojektionen sind ein must und chic, die private Plattensammlung und persönlichen Lieblingslieder der Regisseure werden zum musikalischen Konzept für eine Aufführung, Theaterstoffe sind oft nur noch bloßer Vorwand.

Noch vor ein paar Jahren brannte die Diskussion heftig, ob man Video auf der Bühne überhaupt einsetzen darf, die innovativen Theatermacher vor allem aus dem Ausland haben da bereits auf Jahrzehnte der Auseinandersetzung zurückgeblickt.

Jetzt wird alles vereinnahmt, rapide und inflationär und ist der Werbung oft näher als der Kunst.

Die deutschsprachigen Theatermacher realisieren die Gegenwart später wegen ihrer festen Strukturen, und dem damit verbundenen kritiklosen Festhalten am kulturellen Erbe und dem Wiederkäuen dessen.

Und weil das deutschsprachige Theater im internationalen Vergleich immer noch unermesslich reich ist, lebt es die Strömungen dann weit exzessiver aus. Wenn sich das Publikum übersättigt oder schockiert durch Ausbleiben rächt, ist das Theater hierzulande immer noch weniger existenziell bedroht als anderswo.

Die bisher so geschützten Theatermacher reagieren auch deswegen so hilflos auf die Kürzung der Subventionen in den letzten Jahren. (Der finanzielle Schutz war Fluch und Segen zugleich.)

Wir wurden und werden in diesem System vergleichsweise auf Händen getragen, wir halten dies für persönlichen Verdienst und glauben, wir bräuchten uns nicht in der Welt umzuschauen. Die Welt soll uns zuschauen. Wir denken im Theater wie im Hochleistungssport. Das deutschsprachige Theater ist ein inzestuöser Verein. Und die Elite dieses Vereins polarisiert

und bestimmt, was wir jetzt gerade gutes Theater finden sollen. Und die Vorstellung, dass Kunst da groß ist, wo hoch subventioniert wird und worüber die Kritiker schreiben, ist ein weit verbreiteter Irrtum. (Dazu ist zu lange wirklich innovatives Theater übersehen worden.)

Und dass an vielen Theatern immer noch schwer vorstellbar ist, eine farbige junge Frau im bürgerlichen Trauerspiel zu besetzen, ist ein Zeichen unserer immer noch bestehenden Enge, trotz aller gegenteiligen Beteuerungen.

1989 war ich als Schauspielerin mit zwei männlichen deutschen Schauspielern beteiligt an einem deutsch-chilenischen Theaterprojekt, das sich mit chilenischen Freiheitsträumen beschäftigte.

Ich habe mich ungeheuer gefreut, war neugierig und lerneifrig. Ich habe begonnen, spanisch zu lernen und habe mich ganz auf diese Aufgabe eingelassen. Trotzdem sind wir, die drei deutschen Schauspieler während der Probenzeit ausgestiegen. Wir sollten auf der Bühne in der jeweiligen Landessprache miteinander sprechen. Unser Text wurde ins Deutsche übersetzt, die Chilenen sprachen spanisch. Das Stück thematisierte die eigentümliche Doppelsprachigkeit überhaupt nicht. Das hatte zur Folge, dass wir dauernd zu lügen glaubten, wenn wir deutsch antworteten auf eine spanische Frage und umgekehrt. Die Chilenen hatten damit erstaunlicherweise überhaupt kein Problem, ihnen ging es um die politische Freiheit von Chile. Oder um die Einmaligkeit des Projektes. Wir Deutschen hielten es aber nicht für statthaft, einzig aus Neugierde an Land und Leute in Chile bei diesem Projekt beteiligt zu bleiben, das uns künstlerisch gescheitert schien. Wir forderten vom deutschen Regisseur den Umgang mit der Tatsache, dass zwei fremde Kulturen aufeinander prallten. Zudem fiel es uns sehr schwer, emotional und ehrlich beispielsweise: „die Freiheit ist ein Traum“ zu sagen, wir konnten das nicht ohne Ironie. Aber wir waren begeistert, wie sich das bei den Chilenen anhörte. Wir konnten oder wollten das nicht. Ich war bis heute nicht in Chile.

1997 habe ich in New York einen Monat der Wooster Group bei der Probenarbeit zugesehen. Es war unglaublich erfrischend. Ich musste nichts verantworten, sondern konnte vieles wahrnehmen, weil ich ungebunden war. Von ihrer Professionalität war ich hingerissen, die Probenstimmung war im Gegensatz zu dem mir bekannten Angestrengtsein immer leicht und heiter, die Schauspieler schienen ohne die üblichen Befindlichkeiten. Sie waren persönlich auf der Bühne und nahmen nichts persönlich. Das unglaublich komplexe und komplizierte Gebilde von Gertrude Steins „Dr. Faustus lights the light“ entstand in einer Art Schwerelosigkeit, wie ich sie bis dahin nicht kannte.

(Der Status Quo des Theaters vor Ort hat natürlich Folgen. Wie soll die Ausbildung sich offener gebärden können als die Theater? Eine Ausbildung hinkt immer den innovativen Strömungen am Theater hinterher, behaupte ich. Die Innovationen müssen ja zuerst von der Öffentlichkeit, von Zuschauern und Meinungsmachern, sprich den Feuilletons sanktioniert werden. Die Ausbildung reagiert auf die vorhandenen und erfolgten Strömungen des Kulturbetriebes.

Gerade jetzt habe ich eine konkrete Erfahrung gemacht und ich frage mich, ob ich hätte entschiedener reagieren sollen. Ich arbeite mit einigen Studenten in Zürich an deren Diplomprüfung und habe als gemeinsame Szene für vier Leute die Bühnenumsetzung eines Prosatextes vorgeschlagen, einer Geschichte, die sie miteinander erzählen sollen. Die Schauspielstudenten haben es sich nicht zugetraut, einen nicht szenischen Text für ihr Vorsprechen zu erarbeiten, obwohl ich ihnen versprochen habe, dass uns was Überzeugendes und Schönes einfällt. Ich habe sie nicht zu ihrem Glück gezwungen, da es um ihre Diplomprüfung geht und sie sich verkaufen müssen.)

Es bleibt uns wohl nichts anderes übrig, als über den eigenen Tellerrand zu schauen, die eigenen Kriterien zu erneuern und neugierig zu bleiben. Deshalb sind Dozenten wichtig, die mitten in der Praxis stehen. Deshalb macht es Sinn, Dozenten zum Unterricht einzuladen, die aus anderen Sprachräumen kommen. Deshalb ist die Nähe zu Theatern wie in München die der Falckenbergschule zu den Kammerspielen fruchtbar. Deshalb ist das Zürcher Modell der Ausbildung und direkten Theaterpraxis so spannend. Deswegen gehört eine gemeinsame Auseinandersetzung und Reflektion über Aufführungen und Filme unbedingt dazu. Unterschiedliche Inhalte und Erzählformen eignen sich wunderbar zur Standortklärung, zum Widerspruch, zum Gebrauch des Intellekts. Deshalb wäre es fruchtbar, wenn Theaterstudenten die Möglichkeit hätten, für eine Produktionszeit in einem fremdsprachigen Land zu hospitieren. Zuschauen, wie woanders geprobt wird, um was es geht und wie das geht, ist manchmal sinnvoller, als selbst an einer Arbeit beteiligt zu sein. Und geben Sie den Dozenten, die Ausbildungsformen erneuern möchten und innovativ denken, Rückendeckung!

Neben meiner praktischen Arbeit als Regisseurin und Schauspielerin arbeite ich seit 1997 immer wieder mit jungen Menschen in der Ausbildung. Nicht nur dieser Menschen wegen, sondern weil ich meinen eigenen Standpunkt überprüfen kann. Ich habe Antwort zu geben auf ihre Fragen. Ich habe die Chance, den Studenten zu vermitteln,

dass es die einzig wahre und konstante Antwort auf die Frage des Wie und Was in ihrem künftigen Beruf nicht gibt.

Reich, berühmt und möglichst cool zu sein wird uns als trügerischer Glücksmacher für den Schauspielerberuf vorgegaukelt. Wir aber wissen es besser. Wir sind gut, wenn wir brennen, wir sind überzeugend, wenn wir uns verlieren, wir sind glücklich, wenn wir für etwas kämpfen.

Wir können die Studenten an die Bedeutung von Inhalten erinnern. Wir dürfen die Welt verändern wollen, auch wenn wir wissen, dass wir sie nicht verändern können.

Mir scheint auch nach zwanzig Jahren das Theater noch der Ort, an dem meine Sehnsucht nach Intensität, nach Überraschungen, nach einem dauerhaften Fest möglich ist. Wir sind so nah an der Triebkraft des Lebens, des eigenen, der Kollegen und der Figuren.

Theater ist nicht Schule, nicht Kirche, nicht Marktplatz, nicht Stammtisch, im Theater und im Film können wir erforschen und erzählen, wie und wo die grossen Konflikte beginnen in der Beziehung einzelner Menschen, in Familienkatastrophen, in Geschichten von kleinen und grossen Leuten. Wir können davon erzählen, was Menschen einander antun und wonach sie sich sehnen.

Das Theater ist ein Ort für offene Fragen und auch die offenen Fragen der Macher und der Lehrenden haben hier Platz. In meinem Theaterleben ändert sich mit dem Blick auf die Welt auch der Blick auf die Bühne. Und auch dies teile ich den Studenten mit.

(Ich träume vom einzigartigen Ereignis jeden Abend, von der vollkommenen Leere und Durchlässigkeit auf der Bühne. Und das ist schon ein grosser Teil dessen, was wir an dauerhafter Wahrheit zu bieten haben. Immer wieder neu einlassen müssen wir uns auf den Dialog zwischen Bühne und Zuschauerraum, dieser Dialog ist unmittelbar und wandelbar zugleich. Hier gilt es, wach zu bleiben, und wahrzunehmen, wo die Menschen sich befinden, die unsere Arbeit sehen, und was wir ihnen unbedingt erzählen müssen.)

Ich möchte, bevor ich schließe, Ihnen noch berichten von meinem eindrücklichsten Erlebnis einer internationalen Zusammenarbeit, der MIR KARAVAN. Vielleicht kennen einige von Ihnen das Footsbarn Theatre, ein Zelttheater, das lange Jahre auf Welttournee war und ihren Macbeth bsp. in Australien mit aboriginies erarbeitet hat.

Dieses Footsbarn Theatre hat 1989 eine gigantische Idee verwirklicht, die MIR KARAVAN, (MIR, russisch für Frieden oder Welt) ein wanderndes Festival mit 190 Mitwirkenden aus 26 Ländern, die Tournee begann in Moskau, wanderte über

St. Petersburg, Warschau, Prag, Berlin, Kopenhagen, Basel, Lausanne und Blois nach Paris. Mit 4 Zelten und 100 Autos waren sie unterwegs, sie zeigten über 600 Vorstellungen und zahlreiche Freiluftaufführungen. Jede Gruppe zeigte das eigene Programm und mit einer Besetzung von 150 Leuten realisierten sie während ihrer Tour eine gemeinsame Version der „Odyssee“ von Homer.

Sie wollten zeigen, dass die unabhängigen Theater keine Grenzen anerkennen, nicht physisch, nicht ökonomisch, nicht geographisch und nicht ideologisch.

Der Profit der Unternehmung waren 300 Pfund.

Das gesamte Festival, das Nebeneinander der Kulturen, das Bewahren der eigenen Identitäten und das gemeinsame Projekt sind mir unvergesslich als künstlerisches Ereignis und als politischer Akt.

Peter Brook hat das letzte Wort:

„Gott sei gedankt, dass unsere Kunst nicht von Dauer ist. So tragen wir jedenfalls nichts zu dem Müll in den Museen bei. Die Aufführung von gestern ist heute bereits ein Reinform. Wenn wir das akzeptieren, können wir wieder ganz von vorn anfangen.“

In diesem Sinne wünsche ich Ihnen eine ergiebige Tagung mit Neuanfängen und Entdeckungen und bedanke mich für Ihre Aufmerksamkeit!

Crescentia Dünsser 24. September 2004/ Es gilt das gesprochene Wort