

THEATER DER WELT *historisch*

Martin Roeder-Zerndt

Ivan Nagel

Thomas Petz

Renate Klett

Börries von Liebermann

Hannah Hurtzig

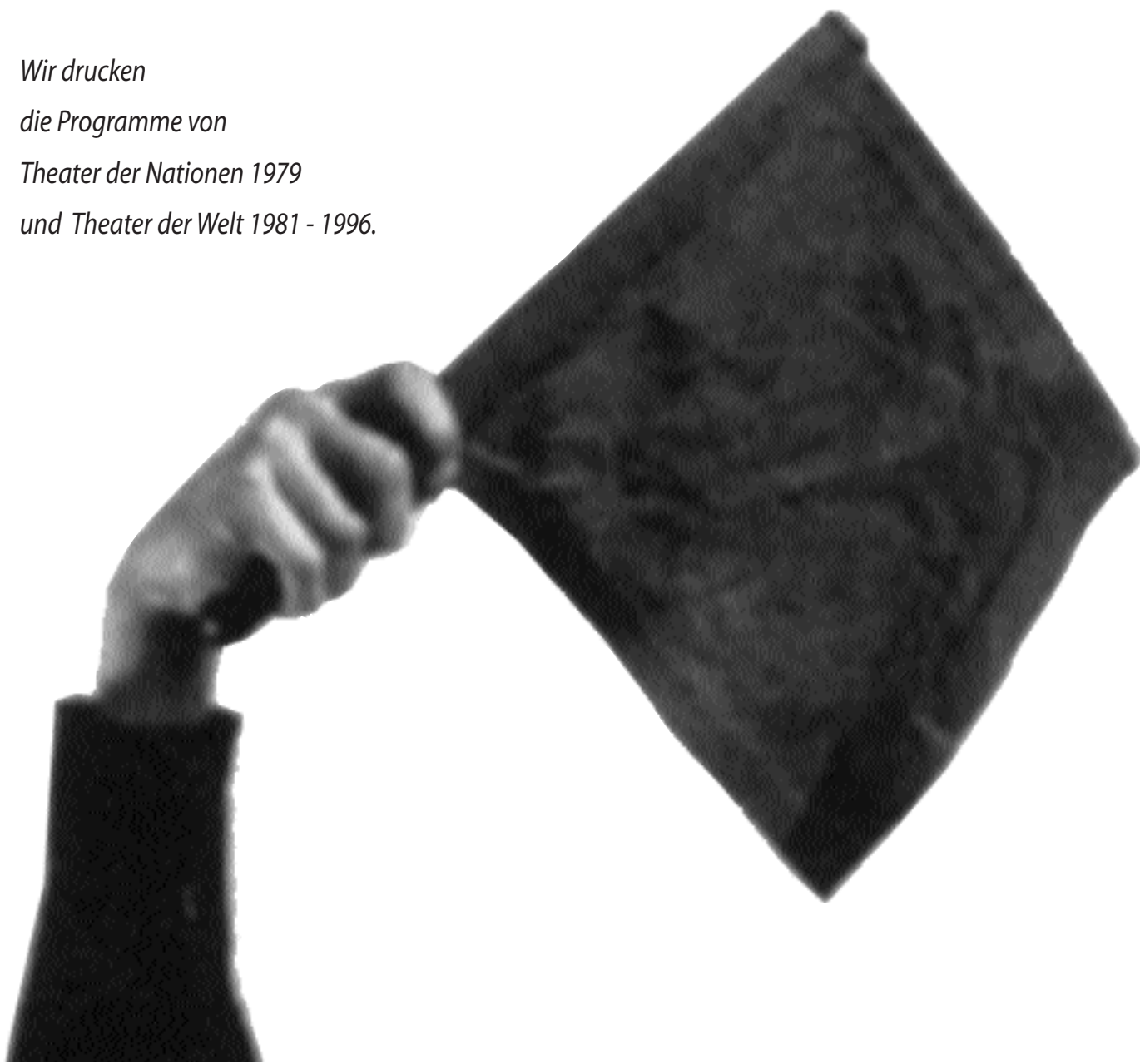
*erinnern an die
bisherigen Festivals.*

Wir drucken

die Programme von

Theater der Nationen 1979

und Theater der Welt 1981 - 1996.



Martin Roeder-Zerndt
 THEATER DER WELT –
 Ein Festival des
 Internationalen
 Theaterinstituts (ITI)

Theater muß sein. Damit ist freilich nicht gesagt, daß Theater immer so sein muß, wie Theater in unseren Landen eben so ist. THEATER DER WELT hat es fast immer vermocht, eine andere Sicht des Theaters zu vermitteln und mit dem Blick auf das Fremde Eigenes zu relativieren – zunächst als THEATER DER NATIONEN, 1979 von Ivan Nagel nach Hamburg eingeladen, dann seit seiner Gründung 1981 in Köln an vielen anderen Orten in der Bundesrepublik. THEATER DER WELT hat die Fenster der Theater in Deutschland weit aufgerissen und Blicke auf andere Möglichkeiten von Theater eröffnet. Es hat das Publikum in Deutschland zur umfassenderen Begegnung mit fremdem Theater eingeladen und damit zugleich die Erschließung eines ganz neuen Sektors in der deutschen Theaterlandschaft eingeleitet – des internationalen Gastspielbetriebs, der sich im Rahmen von Festivals und internationalen Spielstätten für ein zeitgenössisches Theater in den achtziger Jahren entwickelte. Es wäre anmaßend, hier einen exklusiv-ursächlichen Zusammenhang herzustellen; es gab und gibt andere internationale Festivals vor THEATER DER WELT, und es existiert inzwischen allein in Deutschland eine kaum überschaubare Zahl von Festivals, die international programmieren oder ko-produzieren – mit unterschiedlichen Ansätzen und keineswegs immer in direkter Konkurrenz zueinander. Um nur einige wenige zu nennen: das INTERNATIONALE SOMMER-THEATER HAMBURG, das KUNSTFEST WEIMAR, die THEATERFORMEN in Hannover, SPIEL.ART in München, die RUHRFESTSPIELE RECKLINGHAUSEN und die BONNER BIENNALE – STÜCKE AUS EUROPA. Das Bewußtsein von der Notwendigkeit der Grenz-überschreitung – im ästhetischen Sinne wie im politischen – war zu jener Zeit weit verbreitet und äußerte sich allerorten in der Kunst als Antwort auf die sich in den späten siebziger und frühen achtziger Jahren in allen Bereichen des politischen Lebens verbreitende Lähmung, den Stillstand der Politik, das zunehmend angstvollere Ausbalancieren der Welt-Blöcke, und das Gefühl vom Ende der Geschichte. All dies

wurde aufgebrochen durch die rasante politische Destabilisierung der endachtziger und frühen neunziger Jahre. THEATER DER WELT war Teil dieser historischen Entwicklung, die durch die Öffnung kultureller Grenzen antizipiert wurde.

Auf die Phase der ersten Begegnung des deutschen Theaters mit dem Welttheater folgte eine Zeit der Entdeckungen und der Konfrontation des Publikums mit gesteigerter Fremdheit, gesucht in der unmittelbaren Nähe ebenso wie in den fernsten Kulturen. THEATER DER WELT führte noch unbekannte Namen auf dem »Markt« ein, setzte einzelne Produktionen oder gar ganze Stilrichtungen durch (Wilson, Fabre, Sellars, Lepage, später die HANDSPRING PUPPET COMPANY). In dieser Zeit ihrer zunehmenden Einflußnahme wurde den internationalen Festivals – nicht nur THEATER DER WELT – vorgeworfen, sie würden zu Mitspielern im Weltkreislauf des Festivalmarktes und als solche voneinander ununterscheidbar.

Diese Kritik hatte zwei Dimensionen: eine ästhetische – nämlich, daß internationale Theaterfestivals die stilistische Internationalisierung des Theaters beförderten – und eine kulturpolitische – daß die zunehmende Verbreitung der Festivals die Eventkultur fördere und die Prinzipien kontinuierlicher (Hoch-)Kulturförderung aushöhle. Beide Argumente dürften heute an Brisanz verlieren: Der Spielplan des Berliner Zyklus' 1999 mit seinen vielen selbst für festivalerfahrene Veranstalter unbekannt Namen und Überraschungen beweist, daß es immer wieder möglich ist, aus den eingefahrenen Spuren des internationalen Betriebes auszubrechen und Unvertrautes, noch nicht Verbürgtes zu präsentieren. Dabei geht es nicht darum, erneut die »Entdeckung« zu mystifizieren. Sie ist kein Wert an sich. Der Wert entsteht im Austausch, in der Begegnung zwischen Welttheater und Weltpublikum. Das Internationale ist zudem inzwischen ein legitimer Bestandteil der deutschen Theaterkultur in den Ballungszentren ebenso wie in den Regionen, und das ganz ohne die traditionellen Angebote des Theaters je in Frage zu stellen. Die Präsenz des Theaters der Welt wird als eine auf Kontinuität angelegte Bereicherung des kulturellen Handlungsraumes erlebt. Auch setzt sich mehr und mehr die Überzeugung durch, daß internationale Festivals der Ausdruck von sich langfristig

entwickelnden Arbeits- und Vertrauensbeziehungen zwischen Künstlern, Produzenten und Veranstaltern sind, von künstlerischen Prozessen folglich, in denen die Momente der Kulmination, der Präsentation des Programms zwar als Events zu erleben sein mögen, keineswegs aber als Schlußpunkte dieser Prozesse aufzufassen sind.

THEATER DER WELT ist ein Reisefestival. Diese Tatsache wird in den hier gesammelten persönlichen und historischen Anmerkungen immer wieder kritisch beleuchtet. Doch ist gerade dieses Charakteristikum ein wesentlicher Grund für den durchschlagenden Erfolg des Festivals. Es stimmt, daß die Kontinuität der künstlerischen Organisation nicht gesichert ist, vielmehr mit jedem Zyklus ein Team wieder neu aufgebaut werden muß. Es stimmt, daß nicht jedes Team von der gesicherten Basis langfristig entwickelter internationaler Kontakte durchstarten konnte. Doch es stimmt auch – und das ist wichtiger – daß das Prinzip des Wechsels und das damit verbundene produktive Risiko die Individualität eines jeden Zyklus garantiert. Es wird auch behauptet, ein Reisefestival sei kein Festival, das nachhaltig wirken könne. THEATER DER WELT hat sich indes immer auf ganz spezifische Weise mit seinem jeweiligen Spielort verbunden und Partner in der künstlerischen Leitung gewählt, die als Theatermacher an diesem Ort für etwas stehen und für etwas einstehen, die ihr Umfeld und ihr Publikum kennen, die wissen, was wen bewegt und was bewegt werden muß. Das Festival bietet ihnen die Möglichkeit, sich selbst und ihre Häuser neu zu positionieren, sich und ihre Häuser ihrem Publikum von einer anderen, ungewohnten Seite zu zeigen, ein neues Publikum zu gewinnen, andere Themen zu besetzen, neue Orte für das Theater zu erschließen und immer wieder auch langfristig wirkende künstlerische Partnerschaften zu entwickeln. Nachhaltigkeit ist für das Reisefestival THEATER DER WELT kein Problem.

Das INTERNATIONALE THEATERINSTITUT als Veranstalter des Festivals und als Mitherausgeber dieser Publikation hat für den Berliner Zyklus von THEATER DER WELT alle bisherigen künstlerischen Leiter und Programmverantwortlichen eingeladen, sich mit persönlichen Notaten und Erinnerungen zu den jeweils von ihnen

verantworteten Zyklen des Festivals – zu deren Konzeption, zu Erfolgen und Mißerfolgen, zu herausragenden Erfahrungen mit dem THEATER DER WELT – zu äußern. Ivan Nagel, Initiator des Festivals und seit 1989 kritisch-distanzierter Beobachter seiner Entwicklung, berichtet aus der Gründerzeit des Festivals. Als Intendant des DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUSES HAMBURG und in Personalunion zugleich Präsident des Welt-ITI konnte Nagel 1979 THEATER DER NATIONEN nach Hamburg einladen und dann auf der Welle des Erfolges und mit Unterstützung der Kulturabteilung des Bundesinnenministeriums in eine festere und dauerhaftere Form gießen: als das Wanderfestival THEATER DER WELT – Ein Festival des ITI. Er geht in diesem Zusammenhang auch auf jene Prinzipien ein, die das ITI mit diesem Festival von Anbeginn verbindet: Autonomie der künstlerischen Leitung, d.h. keine Einflußnahme der Veranstalterorganisation auf das künstlerische Programm, Universalität ohne Länderproporz, Verzicht auf thematische Vorgaben, von Zyklus zu Zyklus wechselnde Spielorte, wechselnde künstlerische Leiter und wechselnde Ansätze, Vielfalt in der Auswahl wie in der Konzeption. Seit 1993 sind diese Grundsätze in einer Festivalsatzung festgeschrieben, auf die das ITI sich selbst, seine künstlerischen Leiter wie die Förderer des Festivals verpflichtet.

Thomas Petz als erster Programmverantwortlicher von THEATER DER WELT schreibt über Hamburg 1979 und Frankfurt 1985, über Euphorie und Desillusionierung, über die wache Aufnahme von Neuem und die Widerstände des Beharrenden, über bahnbrechende Erfolge und qualifizierte Erfolge. Renate Klett, die bis 1993 und in zunehmender Unabhängigkeit von den jeweiligen künstlerischen Leitern für die Programme von vier Zyklen verantwortlich war, berichtet über ihre Recherchen für Köln 1981, Stuttgart 1987, Hamburg 1989 und sieht in München 1993 als letztem Zyklus im Biennalen-Rhythmus den Abschluß einer Ära. Börries von Liebermann erinnert als Programmverantwortlicher für Essen 1991 daran, daß es durchaus – und in Abweichung von zunächst formulierten Grundsätzen – die Möglichkeit gab, das THEATER DER WELT entlang thematischer Linien zu präsentieren. Auch dies ist Ausdruck der künstlerischen Autonomie einer jeweiligen Festivalleitung. Hannah Hurtzig schließlich, die THEATER DER WELT 1996 – den ersten Zyklus im Triennalen-Rhythmus

– gemeinsam mit Dieter Görne in Dresden leitete, geht auf Möglichkeiten ein, mit spezifischen Programmangeboten und einem strategisch erweiterten Begriff von Theater eine Stadt und ein Publikum für das Welttheater und dessen Fremdheit zu gewinnen.

Dank auch im Namen des ITI-Präsidenten Manfred Beilharz an Ivan Nagel, Thomas Petz, Renate Klett, Börries von Liebermann und Hannah Hurtzig für ihre hier folgenden persönlichen Notate zu THEATER DER WELT. Berlin, Mai 1999

(Martin Roeder-Zerndt ist Geschäftsführer des ITI)

Ivan Nagel

Die Kriege des Geistes

Rede zur Eröffnung von THEATER DER NATIONEN HAMBURG '79, gesprochen im DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUS am 26. April 1979

THEATER DER NATIONEN wurde vor dreißig Jahren geschaffen, als der furchtbare Krieg aufgehört hatte, damit es dem Frieden dient. Welchem Frieden?

Eine Truppe, die in den nächsten Tagen hier in Hamburg auftritt, rottete sich in einem Gefängnis zusammen; sein Gründer war zu lebenslänglicher Haft verurteilt. Die Schauspieler einer anderen Truppe sollten im vergangenen Jahr vor ein Militärgericht kommen, das auch die Todesstrafe aussprechen konnte; die Armee fühlte sich durch ein Theaterstück beleidigt. Zwei Theater, die wir einladen, kommen nicht; sie wurden von den Politikern, nein, den »Kulturpolitikern« ihres Landes nicht für würdig befunden, ins Ausland zu reisen. Die Abwesenheit zwei riesiger Erdteile, Afrika und Südamerika, erinnert daran, daß es dort in einer Reihe von Staaten lebensgefährlich ist, mutiges, menschenfreundliches Theater zu machen. Für welchen Frieden wird also hier in den kommenden Tagen gedacht, gearbeitet, gespielt?

Es wäre heuchlerisch und unwahr, sich mit dem simplen Gegensatz zu trösten: Zwischen den Mächten herrsche Unfrieden, zwischen Kunst und Macht gebe es einen unaufhörlichen Streit - doch Kunst selbst, für sich genommen, sei nichts als Begegnung, Verständigung, Friede. THEATER DER NATIONEN HAMBURG 1979 ist ein zerrissenes Festival. Es spaltet sich in drei Bereiche: die großen Staatstheater, die Freien Gruppen, das Ein-Mensch-Theater. Sie ergänzen sich nicht zu einem harmonischen Begriff des »Welttheaters«. Ja, ihre Absichten, ihre Arbeitsweisen, die Werke selbst, die sie hervorbringen, schließen einander aus. Ich habe dabei noch nicht vom Gegensatz zwischen reichem und armem Theater gesprochen: einem Riß, der oft in einem einzigen Land ebenso scharf und unüberbrückbar ist, wie der zwischen den ärmsten und den reichsten Ländern dieser Welt.

Nein: Ein Kunstwerk stellt das andere in Frage. Wenn das Theater ist, was der junge

Clown Jango Edwards zwei Stunden lang allein auf der Bühne treibt, alle Wildheit seines Körpers, alle Wut und Rebellion seines Herzens entfesselnd - kann dann das intelligente Ensemblespiel des jahrhundertealten Burgtheaters, das Goethes IPHIGENIE behutsam neu interpretiert, ebenfalls Theater sein? Die Gattungen klagen sich an: Kann im trägen Wohlstand, im repräsentativen Dünkel, in der politischen Verfilzung der Staatstheater noch Kunst entstehen - oder nur bildungsbehaftete Ablenkung, Beschwichtigung? Kann wiederum die Exhibition aller Kräfte und Wunden eines Einzelnen, abgeschnitten von den Gemeinschaften eines professionellen Ensembles und eines gesitteten Publikums, woanders hinführen als in zerstörerische Aggression und Verbitterung?

Wer in der Kunst Wahrheit sucht, wer sein Leben auf diese Suche setzt, wird überempfindlich gegen jede Unwahrheit, die in der Kunst und Unkunst der anderen steckt. Wie im 19. Jahrhundert die Solidarität der Künste gegen bürgerliche Gier und Sättigung verniedlicht wurde zur Kameraderie einer gemütlich hungernden Bohème - so werden heute die Kämpfe zwischen Kunstabsichten, Kunstwerken als pikante Eifersucht zwischen Stardirigenten oder Regiefürsten klatschspaltenfähig gemacht. Wirkliche, gegenwärtige Kunst aber, auch Theaterkunst, entsteht und lebt im Streit. Der Dichter und Mystiker William Blake sagte: »Die Kämpfe der Waffen sind für den Tod; die Kriege des Geistes sind für die Ewigkeit.« Die Kriege des Geistes sind nur dort auszutragen, wo Frieden, wenigstens der Minimalfrieden dieser Tage, herrscht. Das Theater der Welt spricht nur zu Menschen, die offen sind und neugierig, das ihnen Fremde, das Andersartige zu erfahren: die Gefühl und Phantasie aufbringen für Formen des Lebens und der Kunst, die den ihren entgegengesetzt sind.

Was unserem Land und Volk immer noch abgeht, was unsere angstvolle Bequemlichkeit und aggressive Verstocktheit nicht so recht aufkeimen lassen, ist diese Art Phantasie - für freiere, abweichende, alternative Möglichkeiten des Denkens, Fühlens, Lebens. Wir könnten dabei vom Theater lernen. Denn selbst der Blick auf die eigene, nächste Wirklichkeit braucht im Theater den Mut zum Befremdlichen, ja zum polemisch Befremdeten: damit wir nicht nur das sehen, was uns genehm und vertraut ist - damit wir die Selbstverständlichkeiten von Konvention und Routine, die bequeme

Blindheit unseres Alltags überwinden. Das Recht, schöner als das Leben zu sein, fällt dem Theater erst zu, wenn es den Mut hat, genauer, fremder, unerbittlicher als das Leben zu sein.

Deshalb, um der Kriege des Geistes willen, spricht großes Theater für den Frieden zwischen den Völkern. Das älteste Stück, das in diesem Festival aufgeführt wird, wurde während jenes Krieges geschrieben, in dem die Kultur, aus der die unsere herkommt, die griechische, sich selbst verwüstete und unterging. Dieses Stück des Aristophanes ist ein kämpferisches Stück: Es verhöhnt mächtige Politiker, aber auch berühmte Dichterkollegen mit aller Lust und Wut eines großen Streikers und Schimpfers. Trotzdem endet dieses Stück mit einem utopischen Fest



der Versöhnung aller Völkerstämme. Und sein Titel ist nur ein Begriff und Wunsch: DER FRIEDEN.

Wie entstand THEATER DER WELT ?

THEATER DER WELT ist das beste internationale Schauspiel-Festival in Deutschland. Denn es ist leider das einzige. Wie das BERLINER THEATERTREFFEN seit fünfunddreißig Jahren im Bereich deutscher Sprache, so sammelt THEATER DER WELT seit zwanzig Jahren von Johannesburg bis St. Petersburg, von Tokyo bis Mexico City bemerkenswerte, fruchtbare Aufführungen. Neuen Bühnenstücken gelten zwei verdienstvolle Übersichten: den deutschsprachigen die MÜLHEIMER THEATERTAGE, den ost- und westeuropäischen die BONNER BIENNALE. Sie leben von der Tradition und der Hoffnung, daß wichtiges Theater am ehesten vorgegebenen, nachspielbaren Texten entspringt. Nur: Was für die erinnerte Vergangenheit und eine erwünschte Zukunft gelten mag - gilt das auch für die Gegenwart? (Nicht erst Marthalers, schon Brooks, Mnouchkines Theater pendelt zwischen der Neuprüfung von Klassikern und

eigenen, unwiederholbaren Ensembleprojekten. Das gilt mehr noch für die Avantgarde: seit Beck/Malinas LIVING THEATER, seit Kantors CRICOT 2 spielte und spielt sie keine Stücke, außer den eigenen.) THEATER DER WELT sucht jedenfalls nicht Stücke, sondern Aufführungen. Sein Ziel ist simpel: Publikum und Theaterleute hierzulande mögen das Fremde fühlend und begreifend aufnehmen – vom Anderen, allmenschlich Fremden lernen.

Zwanzig Jahre ist es her: Am 26. April 1979 begann das Festival THEATER DER NATIONEN in Hamburg. Aus ihm ging THEATER DER WELT hervor. Genauer: THEATER DER NATIONEN Hamburg '79 erwies sich als die erste Spielzeit von THEATER DER WELT.

Rückblick: Die Stadt Paris hatte es zuvor satt, sein glorreiches THEATER DER NATIONEN fortzusetzen. Die UNESCO-Organisation INTERNATIONAL THEATER INSTITUTE beschloß 1975, das Festival auf die Wanderschaft zu schicken. Ich war damals Intendant des DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUSES in Hamburg, ab 1977 zugleich Präsident des INTERNATIONALEN THEATERINSTITUTS. THEATER DER NATIONEN hatte noch kein Land deutscher Sprache gestreift. Der Hamburger Senat, die Bonner Ministerien hörten auf mein Zureden. Sie waren bereit, THEATER DER NATIONEN für 1979 einzuladen und zu finanzieren.

In zweieinhalb Wochen gastierten in Hamburg dann 24 Theatertruppen und 9 Einzeldarsteller; dazu kamen Straßentheater und Performance-Künstler (in diesem »Beiprogramm« sah man etwa Gerhard Rühm und Laurie Anderson). Die Stadt der Pfeffersäcke überraschte sich – sie wurde theaterverrückt. Wie ein Pfingstwunder war das, der Jahreszeit gemäß: Ohne Übersetzer schien jeder jede Sprache zu verstehen. In deutscher Sprache spielte dennoch Claus Peymanns STUTTGARTER THEATER, das man daheim aus politischen Gründen soeben gekündigt hatte; es zeigte, wie in fiebrigem Triumph über seine Feinde, zwölf Aufführungen in acht Tagen. Insgesamt 90.000 Zuschauer kamen, die Straßen- und Nachtshows nicht gerechnet.

Am zweiten Wochenende des Festivals suchte ein kluger Beamter des Bonner Innenministeriums das Gespräch mit mir: Ob das bundesdeutsche Zentrum des INTERNATIONALEN THEATERINSTITUTS das Festival nicht fortsetzen wollte. Der Bund würde, probeweise, ein Drittel der Kosten tragen. Ich sagte ja, ohne Ermächtigung durch Vorstand und Verein.

So kam es, daß so gut wie alle prägenden

Züge von THEATER DER WELT schon in Hamburg vorgezeichnet waren:

1) Autonomie der künstlerischen Leitung, der Programmgestaltung, auch gegenüber der Organisation ITI: Wir wollten ein Festival des Welttheaters, nicht der offiziellen Weltorganisation.

2) Keine »Repräsentation« von Erdteilen, Ländern, Sprachen, Ideologien – sondern bestes, erregendes neues Theater.

3) Abzuwehren war vor allem, mitten im Kalten Krieg, jede Delegation der Aufführungen von Staats wegen. (Auch die USA konnten sich kaum würdig vertreten fühlen durch das unsaubere Theater von protestbeseelten Straßentruppen, von Taubstummen, Clowns, Frauenimitatoren aus New York und San Francisco.) Die Auswahl war bestimmt von Thomas Petz' Weltneugier, Theaterkenntnis – und von seiner furcht- und zügellosen Liebe zu Genies und Spinnern.

4) Folglich: Keine Dominanz der Staatstheater. Stärker als sie erschienen (in diesem Moment der Krise des Ensemble-Theaters) die Freien Gruppen und das unangepaßte, oft maßlos sich exhibierende, verschwundene »Ein-Mann-Theater« von Dario Fo bis Jango Edwards. In ein Prinzip gefaßt: THEATER DER WELT lebt, von Saison zu Saison, nicht von der Stabilität, sondern von der Wandelbarkeit seiner Auswahl – bestenfalls ein Abbild des künstlerisch-gesellschaftlichen Augenblicks, eine Momentaufnahme des Welttheaters.

5) Jede Saison findet in einer anderen Theaterstadt der Bundesrepublik Deutschland statt. Auch hier extreme Wandelbarkeit als Ziel: Entdeckung von noch unbekanntem, möglichen Theaterräumen. (In Köln zeigten wir ein englisches Mysterienspiel in einer der herrlichsten, gerade erst restaurierten – zum Glück noch ungeweihten – romanischen Kirchen der Stadt; für Brooks MAHABHARATA wurde in Frankfurt das Bockenheimer Straßenbahndepot entdeckt, heute die Heimat des TAT.)

6) Ziel von THEATER DER WELT ist keine Bildungsveranstaltung – sondern (für zweieinhalb Wochen, die auch später das Übliche blieben) die überfallartige, verblüffende »Theatralisierung einer Stadt«.

7) Deshalb unternahm es keine der bisherigen Saisons, alle Aufführungen einer Idee, einem Motto unterzuordnen. Stattdessen suchten sie extreme Vielfalt, die sich erst in den Köpfen und Herzen der Zuschauer klären, zusammenfügen sollte. (In Hamburg '89 erlebte man, wie die enttäuschten Hoffnungen, die neuen

Verhärtungen am Kriegsende 1945 in Dodins russischen BRÜDERN UND SCHWESTERN, in Müllers DDR-deutschem LOHNDRÜCKER zusammengehörten mit dem sehr heutigen südafrikanischen Protest-Musical SARAFINA.)

8) Theater der Bundesrepublik Deutschland wurden ausgespart – außer, manchmal, in großen Retrospektiven jeweils einer theater- und bewußtseinprägenden Truppe: Peymanns Stuttgart in Hamburg '79, Pina Bauschs Wuppertal in Köln '81, nun Castorfs Volksbühne während des Festivals in Berlin '99.

9) Schließlich die Finanzierung: in der Regel zu je einem Drittel durch die Stadt, das Land, den Bund. Eine Ausnahme war möglich bei Stadtstaaten: bis zur hälftigen Beteiligung der Stadt und des Bundes.

Ein Wort noch über die Beziehung zwischen THEATER DER WELT und dem Zentrum Bundesrepublik Deutschland des ITI. Sie impliziert Vorteile und (bisher bewältigte) Gefahren:

A) Im Kalten Krieg konnten oft nur dank der UNESCO-beschirmten Organisation ITI Theaterleute aus den sozialistischen Ländern in die restliche Welt reisen.

B) Die bundesdeutsche Regierung brauchte für die Institutionalisierung von internationalen Festspielen einen institutionellen, zugleich gleichsam übernationalen Partner; so war das deutsche ITI für das Festival unentbehrlich.

C) Die Autonomie der künstlerischen Leitung (die von jedem Proporz freie Auswahl der eingeladenen Truppen und Aufführungen) führte oft zu Reibungen mit anderen nationalen ITI-Zentren, auch mit den Kulturpolitikern totalitärer Länder. Daß das deutsche Zentrum sich dabei jedesmal für die Unabhängigkeit der Leitung und Programmierung entschied (und sich darauf schlimmstenfalls auch ausreden konnte), machte das bisherige Gelingen des Festivals möglich.

Dies muß auch für die Zukunft gelten. Nochmals gesagt: THEATER DER WELT kann nach zwanzig Jahren sinnvoll nur weiterleben: nicht als Festival einer Weltorganisation des Theaters – sondern als ein Festival des Welttheaters. Ob das »Welttheater« dabei faßbar, erahnbar wird oder nicht, muß sich in jeder Spielzeit von THEATER DER WELT neu erweisen. Je größer die Freiheit und das Risiko derer, die in sechs Erdteilen nach dem erregend Neuen, nach Theater, das nicht entbehrlich ist, suchen – je größer wird die Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen: daß in einer normalen

Thomas Petz
Theater der Nationen
Hamburg '79
Theater der Welt Frankfurt '85

HAMBURG

Der Blick zurück ist nach 20 Jahren zwangsläufig unromantisch, ein wenig verschwommen, aber dann steigt aus dem Nebel doch ein klares Gebilde von Gedanken und Gefühlen.

Was war wichtig? Was hat sich durchgesetzt? Wo war die Überraschung?

Die wichtigste Entscheidung war, das Programm von THEATER DER NATIONEN in drei Rubriken zu unterteilen. Dies war provokant, verursachte Reibung, aber auch Gespräch. Also Staatstheater, freie Gruppen, Ein-Mensch-Theater. Mithin drei heftige, deftige, entschiedene, ja rüde Kategorien grell nebeneinander gestellt, gegeneinander gestellt. Dies ist vorher und nachher niemals mehr so polemisch, polarisierend geschehen. Es war vielleicht auch nicht mehr nötig.

Warum diese strikte, ja schroffe Einteilung? Was war? Theaterkrieg? Konflikt der Generationen, Theaterväter gegen Theateröhne? Nein, es war eigentlich undramatischer. Wir waren an einem Wendepunkt. Das Theater der freien Gruppen, auf die man damals noch milde liebevoll herablächelte, wie auf nette, etwas ungezogene Kinder, drängte in die Säle, in die Kulturprogramme und auch in die Feuilletons. Es war eine internationale Bewegung von großem Schwung, und Peter Brook, der 1972 in Paris seine freie Gruppe CIRT (später CICT), gegründet hatte, war der Schutzengel. Man nannte sich Freies Theater oder Independent Theatre oder auch Das Dritte Theater.

Als wir das Programm planten, wollten wir diese frische und deutliche Bewegung der Theaterkultur präsentieren, aber keiner hatte gedacht, daß die Sektion den Erfolg des Festivals ausmachen würde, wie es dann geschah.

THEATER DER NATIONEN politisch gesehen: Ein Programm der Konfrontation. Da standen in Hamburg die beiden Prachtbauten des Staatstheaters (DEUTSCHES SCHAUSPIELHAUS und THALIA-THEATER), wahre Tempel großer Schauspielkunst und für viele der Inbegriff des Theaters, die klassische moralische

Anstalt, Lieblingsort für Semestergenerationen von Theaterstudenten und ihren Lieblingsdiskurs über die Notwendigkeit der Einheit von Ort, Zeit und Handlung.

Weder Pip Simmons noch Lindsay Kemp, Marketa Kimbrell, Jango Edwards oder Dario Fo, die bejubelte Gäste des Festivals waren, hätten je verstanden, was Sinn und Ziel einer solchen Lessing-Debatte sein könnte. Andere Werte waren plötzlich wichtig: politische Relevanz, gesellschaftliche Wahrheit, aber auch Lust, Lust am Spielen und Lust am Erleben. Eine ganz andere Wertewelt stieg plötzlich auf, die Pina Bausch einmal in ein wunderbares tänzerisches Gleichnis gefaßt hat: »Es ist nicht wichtig, wie hoch man springt, sondern warum man springt.«

Und nun doch ein paar Erinnerungen an die glanzvollen Teile des Programms:

Gepflegtes Ensemblespiel bester Tradition vom BURGTHEATER, kraftvolles, gefühlsvolles Drama aus Rußland, die brillante und elegante Selbstsicherheit der ROYAL SHAKESPEARE COMPANY, bei deren Anblick man sich fragte, ob man denn überhaupt anders und besser Theater spielen könne, IPHIGENIE und FAUST aus Stuttgart vom dortigen Staatstheater. Lauter kolossale Säulen eines scheinbar unantastbaren, kaum bezweifelbaren Bühnenweihestaatschauspiels, in sich gefestigt und eben über alle Zweifel erhaben.

Da stand sie also, die große, erhabene Architektur eines Großen Welttheaters, mit ihren grandiosen Helden und holden Tragödiinnen und ihnen gegenüber die kleinen, freundlichen, fröhlichen Gesellen des Freien Theaters, die lieber arm und frei sein wollten, froh und hemmungslos und bereit, den festgezimmerten Raum des klassischen Theaters zu verlassen und am Allerheiligsten der klassischen Anstalt zu rühren: am Verhältnis des Theaters zur Wirklichkeit seiner Zeit.

Dies war wohl der bedeutendste ästhetische Diskurs dieser Tage, und er entstand an der Schnittstelle in der wundersamen Begegnung mit dem freien Völkchen: SQUAT aus New York, die SAN QUENTIN DRAMA GROUP aus Kalifornien, HET WERKTEATER aus Amsterdam, ODIN TEATRET, ELS JOGLARS aus Spanien, das NEW YORK STREET THEATRE CARAVAN.

Einmal Theater, das normalerweise in einem Loft an der 23. Straße in Manhattan spielte (und zum Teil davor); durch das Fenster

konnte man reinsehen und auch auf die Passanten draußen schauen, Theater, in dem Andy Warhol vor laufender Videokamera unter Verlesung eines Aufrufs von Ulrike Meinhof hingerichtet wurde, dann eine Theatergruppe, die als Gefängnisgruppe entstanden war, dann eine Komödiantensippe, zu deren Fans auch Mick Jagger gehörte, eine spanische Company, die unter General Franco täglich ihr Leben fürs Theater aufs Spiel setzte, eine holländische Gruppe, die statt Liebe, Edelmut und Hochgefühl lieber die Armut, das Sterben und die Vereinsamung des Menschen in der Gesellschaft zu ihrem Hauptthema gemacht hatte, dann ein New Yorker Straßentheater, das manchmal vormittags in der Bronx und nachmittags in Brooklyn spielte und die Durchsetzung der Menschenrechte zum eigenen Hauptthema machte.

Aber es ging ja noch rigoros. Die Radikalisierung des Vorgenannten war das Ein-Mensch-Theater. Dabei handelte es sich sozusagen um einen Aggregatzustand, den man normalerweise unter Kabarett, Jahrmarkt oder Zirkusclown abgehandelt hatte. Natürlich, so muß man im nachhinein bekennen, war auch das Ein-Mensch-Theater letztlich nur Theater und nicht mehr. Aber zu erinnern lohnt sich doch, was daran so faszinierte: die Kraft, den Fokus nur auf den Ein-Mensch auf der Bühne gerichtet, die Erkenntnis, daß ein umherstehendes Ensemble oft nur stört und Energien raubt, für einen Moment der Glaube, daß der Ein-Mensch die Maximalkraft des Theaters sei. Brückierung und Provokation. Aber in jedem Falle doch mehr, als nur eine lässig hingeworfene Behauptung: eine Herausforderung an alle Opulenz, die Reduzierung der Theaterwirkung auf eine einzige Person im Licht: sei es der Puppenspieler Winston Tong, der Asket Norman Taffel, der Fetischist Stuart Sherman mit seiner minimalistischen Totalreduktion, die Diva Craig Russel, der Wüstling Jango Edwards, oder der Meisterbuffo des neuen Theaters namens Dario Fo.

Auch hier ein breites Spektrum und doch immer der jeweilige auf der Bühne ganz allein und wir allein mit ihm: seine Kraft, sein Lächeln, sein kühnes Wort waren der Abend – er allein. Und unten saßen wir alle. Und wir sahen ihm einfach zu. Und nochmals die Frage: was war wichtig, was war passiert? War etwas passiert? Auch mit dem Abstand von zwanzig Jahren

ist es nicht schwierig, festzustellen, was wirklich passiert ist: die große Debatte war endlich losgetreten, die Frage nach Organisationsformen und der Vielfalt von Inhalten des Theaters war plötzlich offiziell zugelassen, Feuilletonisten erörterten die Frage schwungvoll und ohne Geringschätzung für die eine oder andere Seite. Der Diskurs, was denn das Theater eigentlich sei und was es solle, war neu eröffnet. Nicht mehr konnte Alan Howard als ROYAL SHAKESPEARES Coriolan einfach

Theater DER NATIONEN



Hamburg, 26. April - 13. Mai 1979

den Lorbeer nehmen und als Sieger von dannen schreiten, ohne daß ihm der wilde, chaotische Rüpel Jango Edwards in die Parade gesprungen wäre. Niemand bejubelte einfach zarte Heroinnen oder edelmütige Helden in trefflicher Pose. Diese Hoheit war vorbei.

Die Zuneigung, ja die Liebe des Publikums, galt den Freien. Der Wandel vollzog sich in wenigen Tagen. Die Freien hatten mehr Zuschauer als die Staatstheater, das Magazin STERN brachte eine riesige Farbreportage über Freie Gruppen, der NDR zeichnete gleich mehrere Stücke der Freien auf, Kritiker kamen abends ins Festivalzentrum, um die neuen Theater näher kennenzulernen und wollten abends nicht mehr nach Hause gehen. Es war geschehen:

Theater der Welt '85 Frankfurt

das Neue Theater war einfach da, nicht weniger wichtig als das Klassische, kaum weniger geachtet, aber mehr geliebt. Es war ein kleines Wunder, das man gerade in Deutschland, dem Hochland der Klassikerkultur, nicht für möglich gehalten hatte. Nach Theater der Nationen war in Theaterdeutschland nichts mehr wie zuvor.

FRANKFURT

Die Erinnerung an die Stadt Frankfurt als Gastgeber von THEATER DER WELT ist nicht sehr angenehm: eine Stadt, die ihr Theater nicht liebt und seinen Besuch mittlerweile kräftig scheut, Theaterleiter jagt und kippt, den Theatergeist eher austreibt als beschwört. Nur mit letzter Kraft und unter Anwendung stattlicher Androhungen konnte das Festival überhaupt noch stattfinden. Es gab reichlich Versuche, das Festival, das im Herbst stattfand, noch in der ersten Jahreshälfte zu kippen. Seit 1981 hatte die kulturelle Leitung der Stadt Frankfurt angeboten, das Festival unbedingt ausrichten zu wollen. Zunächst sollte dies 1984 stattfinden, dann wurde es Herbst 1985. Und spätestens ab Januar 1985 wurde häufig und gern öffentlich die Frage gestellt, ob man denn ein solches Festival in Frankfurt überhaupt brauche, da es doch um das kulturelle Leben der Stadt überaus prächtig bestellt sei. Und dies in einer Stadt, in der das Feuern und Heuern von Theaterleitern schon Tradition war. Kaum vorstellbar, daß diese Stadt neben Berlin noch 25, ja 10 Jahre zuvor (eigentlich schon seit dem ersten Nachkriegsjahrzehnt) die lebendigste Theaterstadt der Republik war. Es gibt kein Beispiel in Deutschland, daß eine Theaterstadt in wenigen Jahren so dahingestorben ist wie Frankfurt. Und hier sollte ein Festival des Welttheaters Aufnahme finden, vielleicht sogar Schwung und Begeisterung auslösen? Die Stadt hat dieses Festival letztlich nicht haben wollen und hat es auch nicht aufgenommen, hat es nicht einmal für ein paar Tage ins Herz geschlossen. Kühle Blasiertheit schlug uns entgegen, offene Ablehnung. Die Lehre für die Zukunft war auch klar – niemals mehr das Festival in einer Stadt veranstalten, die es nicht wirklich haben will.

Und nun, nach dem Atmosphärischen, zu dem, was man bei uns in strenger Lehre gerne das Inhaltliche nennt. Vorsätze und dramaturgische Leitlinien bilden zunächst das Gerüst für ein Programm und doch ist die spätere Wirkung eben dieses Programms oft weit entfernt von der Vision aus der Zeit der Planung.

Im Vorwort zum Frankfurter Programmheft für THEATER DER WELT kann man nachlesen, welche Gedanken uns bei der Programmplanung beschäftigten: die Bedrohung des Theaters durch die Neuen Medien, der Mangel an Kontinuität, die Zunahme von mitsommernächtlicher Effektheascherei.

Es sollte ein – ich bitte um Nachsicht für den freudlosen Ausdruck – Arbeitsfestival werden, bei dem man die Unbesiegbarkeit und den revolutionären Triumph des jeweiligen Theaterregisseurs durch mehrere, unterschiedliche Aufführungen dokumentieren wollte.

Trotzig wollten wir der schnelllebigen Welt zeigen, daß wichtige Theatermacher keine Eintagsfliegen sind, die zufällig mal eine wirkungsvolle Premiere präsentieren konnten, sondern unermüdliche Theaterarbeiter, die ihre Arbeit, ihre Kunst und ihr Handwerk ständig weiterentwickeln und unablässig der Avantgarde dienen.

Im Nachhinein hat sich diese These zum Programm nicht sehr bewährt. Was blieb, sind weniger die Erinnerungen an rührige, nicht aufzuhaltende Theaterleute, sondern es sind eher die Erinnerungen an das Überraschende und Unvorhersehbare.

Das Unvorhergesehene erzielte die größte Wirkung: junges Theater aus Belgien. Es war das erste Mal, daß wir in Deutschland die geballte Theaterkraft präsentiert haben, die in den achtziger Jahren in Belgien entstand, und die bis in die neunziger Jahre am Frankfurter TAT gepflegt und gefördert wurde und das Neue Theater Mitteleuropas

maßgeblich mitbeeinflusst hat. Jan Fabre, Jan Lauwers und das Theater von Anne Teresa De Keersmaeker wurden im Theaterland Europa zum Inbegriff der zeitgenössischen Avantgarde.

Unvergessen ihre bizarren Bilder, vorbei war alle lustvolle Fröhlichkeit, die man noch in Hamburg und Köln genossen hatte, statt dessen jetzt größtmögliche Strenge, jede Aufführung ein wagnisreicher, nach Endgültigkeit strebender Versuch, Erzählstrukturen und ihre Reste zu beseitigen, in den leeren Raum zu gehen und doch nicht ins Nichts zu fallen. Ungebrochen die Faszination, mitzerleben, wie dieses Theater zerbrechliche und komplizierte Bilder und Zeichen in kaum sichtbare Räume spannt und dabei dennoch Erfüllung zu erleben, wenn sich diese geheimnisvollen Zeichen zu einem sinnfälligen Ausdruck koordinieren. Überzeugend auch die Art, wie die belgischen Theaterkünstler das Theatergesetz aufbrechen, spurlos klassische Dramaturgien auflösen und dafür Künstler unterschiedlichster Sparten herbeirufen, von denen sie sich an- und weiterstoßen oder irritieren lassen.

Was wir in Hamburg bei THEATER DER NATIONEN, der Mutter aller Festivals, noch als Wunder erlebt haben, war in Frankfurt summa summarum schon blanke Selbstverständlichkeit. Die sogenannten Freien Gruppen waren ein nicht wegzudenkender Bestandteil des Festival-Programms und nicht mehr einfach das Nebenerwerbtheater der unkonventionellen, freundlichen bunten Leute. Die Aufführungen der vorgenannten Belgier und von Tadashi Suzuki hatten erstklassiges und

nachvollziehbares ästhetisches Format (wie selbst der gnadenlose Ästhetikspezialist Peter Iden zugeben mußte) und es war selbstverständlich, daß diese Aufführungen auf der großen Bühne des Schauspiels stattfanden und nicht in einem Werkstatt-Theater, Loft oder Theaterkeller.

Natürlich kann man auch heute noch schwelgen von dem Abenteuer MAHABARATA des Regisseurs Peter Brook. Sicher war es ein Werk, für das es keine Maßstäbe gibt. Vergleichbares ward vorher nicht gesehen und später auch nicht. Aber noch wichtiger als die Vorführung war die Eroberung des Ortes, an dem sie stattfand. Das BOCKENHEIMER DEPOT war eine verschmutzte alte Trambahn-Halle mit eingeschlagenen Fenstern, voller Dreck und toter Tauben. Ein Ort ausschließlicher Verlassenheit. Viele Kräfte, auch politische, mußten angestrengt werden, um das Depot zu öffnen und für Zuschauer zugänglich zu machen. Inzwischen ist es in Frankfurt als festes Theater etabliert.

Und so gehört es zu den wundersamen Geschichten des Festival-Theaters, daß THEATER DER WELT 1985 ausgerechnet der Stadt, die das Festival nicht haben wollte, ein unvergeßliches Denkmal hinterlassen hat und die Pflicht, diesen Ort zu pflegen und dem Theater zu erhalten. Irgend etwas bleibt eben immer.



Renate Klett

Das Schönste am Festival ist das Reisen –

einerseits. Andererseits: nichts ist schlimmer als das Reisen in der Schlußphase, ein besinnungsloses Hetzen von Land zu Land: Flughafentheaterhotelflughafen. Da kann es passieren – die Hotels sehen eh alle gleich aus und die Straßen oft auch –, daß man morgens aufwacht und nicht mehr weiß, wo man ist; einmal mußte ich sogar bei der Rezeption nachfragen, war peinlich.

Reisen muß sein, trotz aller Vernetzung, und schon das spricht für Festivals. Natürlich kann man ein Festival auch aus dem Katalog zusammensetzen und sich zu Hause Videos angucken – aber so sieht's dann auch aus. Die Hauptaufgabe des Festivaldirektors (im Folgenden FD genannt und aus Quotengründen weiblich gedacht) besteht viele Monate lang aus einer komplizierten, möglichst intelligenten und economy-trächtigen Reiseplanung. Es ist ja nicht so, wie Klein-Moritz Journalist sich das vorstellt, daß FD auf den Festivals der Kolleginnen fröhlich herumshoppt, und schon ist das eigene fertig. Folglich, so die Logik, müssen auch alle Festivals gleich aussehen – eine Behauptung, die durch schlichte Empirie zu widerlegen ist und durch häufiges Wiederholen nicht richtiger wird, eine Behauptung, die bezeichnenderweise nur durch den deutschen Blätterwald rauscht oder röchelt, nirgends sonst.

Natürlich fährt FD zu vielen Festivals, was nicht Glamour ist, sondern harte Arbeit: vier Vorstellungen pro Tag in vier verschiedenen Sprachen, jede Mahlzeit ein Arbeitsessen, jedes Gespräch ein Terminplan: Festivals sind immer auch Informationsbörsen. Aber viel wichtiger, viel schwieriger und viel spannender sind ja die Entdeckungsreisen, bei denen FD – aus Gründen der beruflichen Eifersucht am liebsten allein und geheim – durch unbekannte Theaterlandschaften streift, vagen Tips folgend oder einer noch vageren Intuition. Da hangelt sie sich dann von Kontakt zu Kontakt, versucht, die fremde Kultur zu begreifen und in Bezug zur eigenen zu setzen und hofft wie Nora auf »das Wunderbare«. Und manchmal, sehr selten, geschieht es.

Plötzlich findet sie einen Künstler, eine Gruppe, die großartig sind und vollkommen unbekannt. Sie fühlt sich wie Schliemann vor Troja, und genauso verhält sie sich: alles mein,

ich, ich hab's entdeckt. Doch FDs Eitelkeit wird oft zum Glücksfall für den Eingeladenen – schließlich ist das Debüt bei einem renommierten Festival, gut vorbereitet und präsentiert, ein glänzendes Sprungbrett.

Ich erinnere mich an meinen Besuch 1992 beim Festival in Grahamstown/Südafrika. Mandela war aus dem Gefängnis, das Land im Umbruch, und ich wollte herausfinden, wie sich das aufs Theater auswirkt. Ich war damals noch die einzige ausländische Beobachterin und sah Unmengen von Aufführungen, die allesamt interessant, aber nicht »exportierbar« waren. Grahamstown ist das größte südafrikanische Festival, alle Theaterleute und viele begeisterte Zuschauer kommen in die kleine idyllische Universitätsstadt. Die ist so klein und so idyllisch, daß es dort nicht einmal Taxis gibt. An meinem letzten Abend wollte ich noch zu einer Spätvorstellung auf dem Campus am anderen Ende der Stadt. Ich hatte genau 20 Minuten, um dorthin zu kommen: zu Fuß unmöglich. Also sprach ich Autofahrer an und hatte Glück.

Die Aufführung, die wir sahen, haute uns alle vom Stuhl. Ich lud sie auf der Stelle ein und präsentierte sie beim Münchner THEATER DER WELT »zum ersten Mal in Europa«. Es war *WOYZECK ON THE HIGHVELD* von William Kentridge und *HANDSPRING PUPPET COMPANY*, die in der Folge weltberühmt wurden. Was wäre geschehen, dachte ich oft, wenn ich damals diesen Lift nicht bekommen hätte? Natürlich hätte jemand anders die Aufführung entdeckt, klar, fragt sich nur, ob rechtzeitig, denn die Gruppe war zu dem Zeitpunkt in großen Finanzschwierigkeiten und stand kurz vor dem Aus. Auch solch banale Zufälle können Karrieren bestimmen.

So manche freie Gruppe, selbst der berühmteren Art, kann nur überleben, weil sie von Festivals und internationalen Spielstätten wie HEBBEL oder TAT koproduziert werden. Es ist ein offenes Geheimnis, daß die New Yorker WOOSTER GROUP jahrelang aus Europa finanziert wurde oder daß – gern zitiertes Beispiel für Beteiligungs-Hybris – *Lepages SEVEN STREAMS OF THE RIVER* OTA überhaupt nur entstehen konnte, weil es ein sattes Dutzend Koproduzenten gab. Ungewöhnliche Vorhaben erfordern ungewöhnliche Maßnahmen. Daß ein extravagantes Acht-Stunden-Projekt ziemlich viel Geld kostet und daß die, die es auftreiben, auch was davon haben wollen, kann ja so überraschend nicht sein. Was soll also die kleinliche Häme, nachzuzählen, wie

viele Festivals »Ota« dann im selben Sommer einladen?

Andererseits stimmt es natürlich, daß der Konkurrenzdruck der europäischen Festivals mitunter groteske Blüten treibt, wenn FDs den größten Schrott präsentieren, nur um hip zu sein, wenn sie sich gegenseitig die new names abjagen und das ius primae noctis. Da wiederholt sich im Internationalen, was man vom deutschen Kulturbetrieb kennt: Talentsuche als Mordwaffe. Ein Name taucht auf, wird erst geflüstert, dann gebrüllt, die Intendanten/FDs stehen Schlange: mach bei mir, komm zu mir, und der Geheimtip, benommen vom Tempo und der Schmeichelei, wittert die Chance und packt zu, leider zu oft. Je größer der Druck, desto flauer das Ergebnis; die Phantasie verdampft, das Talent erkaltet – meist genügen zwei Jahre. Nicht umsonst erinnert der Begriff »shooting star« an Feuerwerksraketen: die verglühen auch sehr schnell.

THEATER DER WELT ist das einzige große Theaterfestival der Welt, das wandert (nur ein so unpraktischer Mensch wie Ivan Nagel konnte sich das ausdenken). An jedem neuen Ort ein neuer Beginn – daß das schwierig ist, versteht jeder, aber was es wirklich bedeutet, weiß nur, wer es mitgemacht hat. Das ITI als Veranstalter vergibt das Festival an ein, mitunter auch zwei Theater in der gekürten Stadt, dessen Intendant dann jemanden sucht, der/die das Festival ausrichtet.

FD muß von Null beginnen, also ein Büro aufbauen, Netzwerke knüpfen, Spielstätten suchen, Mitarbeiter engagieren, oft auch ausbilden – kurz: die komplette Infrastruktur erst erstellen, die bei jedem anderen Festival schon vorhanden ist. Da die Direktoren ständig wechseln, kann keine/r über das eine Mal hinausplanen, auf Kontinuität setzen oder Erreichtes weiterführen. So ist es jedesmal eine Hit-or-Miss-Aktion, blank und ungeschützt, und man muß wohl ein bißchen verrückt sein, um sich darauf einzulassen. Von insgesamt acht Festivals wurden sechs von Frauen gemacht, nur zwei von Männern – warum wohl!

Als das erste THEATER DER WELT 1981 bei Jürgen Flimm in Köln stattfinden sollte, war ich dort als Dramaturgin engagiert und hatte gerade ein armes kleines Frauentheaterfestival organisiert, das als erstes seiner Art gewaltige publizistische Wellen schlug. Also lag es nahe, mich auch fürs große reiche Männerfestival zu verpflichten. Ich

wurde von der Dramaturgie freigestellt, fuhr rum, machte Vorschläge und ohne recht zu wissen, wie mir geschah, war ich plötzlich fürs Gesamtprogramm verantwortlich. Ohne Titel oder Gehalt eines Programmdirektors, versteht sich – den gab's gar nicht, dafür aber je einen Präsidenten, Künstlerischen Direktor, Geschäftsführenden Direktor, Generalsekretär sowie einen

Theater der Welt '81 Köln 12.-28. Juni

Exekutivausschuß, in dem wiederum dieselben Herren saßen zuzüglich Kulturdezernent und ITI-Präsident. Trotzdem fand das Festival statt.

Ivan Nagel hatte die Idee, stadtsspezifisch für Köln einen großen Theaterkarneval zu veranstalten und lud Jérôme Savary dafür ein. Der machte aus der Legende von der Heiligen Ursula unter dem schönen Titel DAS GEHEIMNIS DER ELFTAUSEND JUNGFRAUEN ein Riesenspektakel: 600 Mitwirkende, generalstabsmäßige Logistik, die ganze Innenstadt abgesperrt, eine halbe Million Zuschauer. Savary dirigierte die Menge mit einem Super-Megaphon und leistete sich einen Ausrutscher, der zu wochenlangen Diskussionen führte, als er, berauscht von den Massen, die ihm aus der Hand fraßen, ins Megaphon brüllte: »I feel like Hitler«.

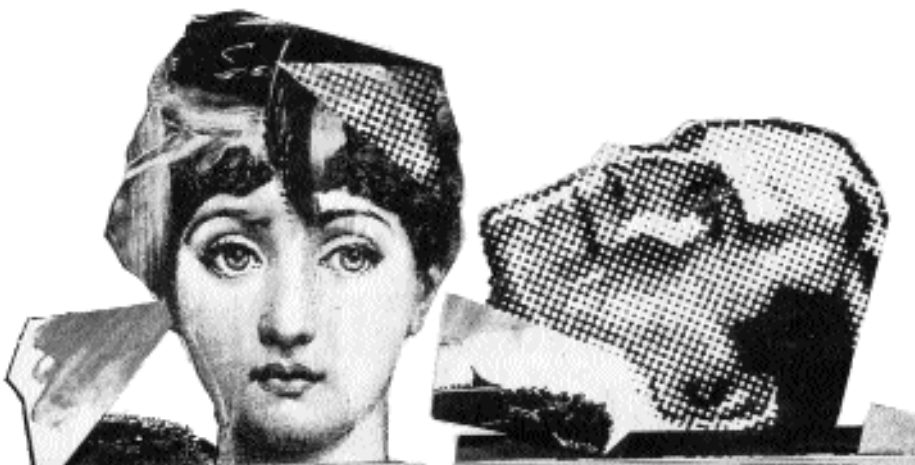
Eins war klar nach diesem Auftakt: jeder wußte, daß Festival war. Das Publikum strömte, selbst Unbekanntes füllte sich über Nacht wie die Performance einer jungen Künstlerin aus New York, die bei der Premiere in der Schlosserei noch halb leer, aber in den folgenden Vorstellungen rappellvoll war. Die Unbekannte hieß Laurie Anderson, und nach jeder Aufführung verkaufte sie eigenhändig ihre brandneue Single O SUPERMAN.

Ein anderer Beitrag aus New York erlaubte nur 18 Zuschauer. Der geniale Puppenspieler Robert Anton kam zum erstenmal nach Deutschland, und die es erlebten, denken heute noch daran. Für die meisten blieb es die einzige Begegnung, denn Anton, der nur selten auftrat, starb wenige Jahre später an Aids. Ungewöhnlich war auch das Gastspiel des NATIONAL THEATRE LONDON (damals noch nicht Royal) mit THE PASSION, einer modernen Version mittelalterlicher Mysterienspiele.



Ungewöhnlich, weil es eine besonders schöne Aufführung war (das Originalzitat eines Zuschauers »Es war sehr lustig, ich habe geweint« wurde unser Werbeslogan) und ungewöhnlich, weil wir sie in Groß St. Martin präsentieren konnten. Die berühmte Kirche war gerade renoviert worden und noch nicht wieder geweiht, deshalb erhielten wir die erzbischöfliche Erlaubnis, dort Theater zu spielen.

Nagel hatte beim Vorläufer-Festival THEATER DER NATIONEN in Hamburg als deutschen Beitrag ein Theater breit präsentiert, nämlich das STAATSTHEATER STUTTGART unter Peymann. Ähnliches sollte nun in Köln geschehen, und wir diskutierten stundenlang, welche Bühne infrage käme. Gegen erhebliche Widerstände konnte ich schließlich meinen Vorschlag WUPPERTALER TANZTHEATER durchsetzen. Pina Bausch war damals in Frankreich berühmter als in Deutschland und der Marathon mit sieben Stücken in sechzehn Tagen ein großes Risiko – schließlich ist Wuppertal nur 50 km von Köln entfernt –, aber er schlug ein wie eine Bombe. Dieses Phänomen läßt sich bei internationalen Festivals oft beobachten: je größer der geographische Radius, je ferner die Herkunftsländer, desto zielstrebig der Publikumsrun auf das, was aus der Nachbarschaft kommt, als ob das Vertraute im exotischen Rahmen besonders verlockend glitzerte. Die Stadt stand Kopf, Pina war die Königin des Festivals und wurde endlich auch in Deutschland so gefeiert wie überall



sonst (man vergißt ja gern, wie heftig sie in ihren Anfangsjahren befehdet wurde, wie lange es dauerte, bis ihre damals völlig ungewohnte Ästhetik sich hierzulande durchsetzte).

In Köln passierte etwas, was seither für mich

ein Maßstab ist: eine ganze Stadt ließ sich vom Festival verführen, die Theater wurden gestürmt, die Künstler vergöttert, Plakate geklaut, Eintrittskarten gefälscht – es war ein 16-Tage-Rausch, dem alle verfielen, selbst die, die nicht hingingen. Etwas davon läßt sich sogar in Fassbinders leider nicht sehr guter Festivaldokumentation THEATER IN TRANCE erkennen. In der Erinnerung, sicher

THEATER DER WELT 87
STUTT GART 16.-28. JUNI



nostalgisch verklärt, war es ein Taumel von Theater und Traum, zwei Wochen gesteigerte Lebenszeit.

Die Stadt Frankfurt erhielt den Zuschlag fürs nächste Festival, verschob es um zwei Jahre, von 83 auf 85.

1987 holte Ivan Nagel das Festival nach Stuttgart, wo er inzwischen Intendant war und ich die Dramaturgin, die wiederum freigestellt wurde, um Programm zu machen. Das große Problem dabei war, daß THEATER DER WELT in der internationalen Szene nicht mehr existierte. Köln hatte aufhorchen lassen, aber durch die lange Zwangspause danach war das neue Festival wieder aus dem Bewußtsein verschwunden. Dies auch deshalb, weil es keine feste Adresse, keinen festen Ansprechpartner gab; die wichtigen mailing lists führten TdW, wenn überhaupt, mit den veralteten Kölner oder Frankfurter Anschriften. Kontinuität aufzubauen und das Festival durchzusetzen war unter diesen Umständen nicht gerade einfach, und Sponsoren ließen sich für das Gespenst erst recht nicht ködern.

Stuttgart war weniger rauschhaft als Köln, das Publikum introvertierter und gefaßter, aber ebenso neugierig, mit wachen Reaktionen und großer Begeisterung. Die fleißigen Schwaben rannten unermüdlich von einer Vorstellung in die nächste und kamen sich endlich so weltstädtisch vor wie sie sich insgeheim schon immer fühlten. Alles war ausverkauft, ob Kayoko Shiraishi als Hekuba oder Jeanne Moreau als Magd Zerline.

Was für Köln der Theaterkarneval, war für die Ballettstadt Stuttgart eine Tanzreihe mit

ausschließlich modernen Kompanien, von Mark Morris bis ROSAS, präsentiert in einem ehemaligen Straßenbahndepot, das wir umbauten und das heute noch als THEATER IM DEPOT bespielt wird. Am aufsehenerregendsten waren zwei Deutschland-Debuts, eines aus den USA, eines aus der UdSSR. Peter Sellars kam mit einer COSI, die im Diner und einem AJAX, der im Pentagon spielte. Beide Aufführungen waren spektakulär und eine glänzende Eröffnung – Anatolij Wassiljew setzte mit CERCEAU den entsprechenden Schlußpunkt. Nie habe ich um ein Gastspiel so gekämpft wie um dieses. 81 in Köln wurde uns noch vorgeschrieben, was wir aus der Sowjetunion einzuladen hätten, und das Theater stellte unmißverständlich klar, daß es nur käme, wenn wir ihm den 1. Preis garantierten (daß wir gar keine Preise verliehen, machte sie äußerst mißtrauisch). Seither hatte sich vieles geändert und jetzt, in der frühen Phase der Perestroika, tobte ein heftiger Kampf zwischen den alten und neuen Kräften der Kulturbürokratie, ein Kampf, der von Außen völlig undurchschaubar war.

Bei meinem ersten Besuch in Moskau konnte ich das legendäre CERCEAU zwar nur auf Video sehen, lud es aber trotzdem ein. Wassiljews Theater galt jedoch nicht als repräsentativ genug, um die glorreiche Sowjetunion international zu vertreten. Also wurde mir höflich, aber nachdrücklich bedeutet, daß meine Wahl nur dadurch zu erklären sei, daß ich das wirklich gute sowjetische Theater nicht kenne. Ich wurde für eine Woche nach Riga eingeladen (Lettland war »dran« wegen des bevorstehenden Allunionsjubiläums), dort durch sämtliche Theater geschleift, von Funktionären hofiert, vom Dolmetscher überwacht (Wassiljew war auch in Riga, und wir planten ein konspiratives Treffen). Zurück in Moskau beharrte ich auf CERCEAU und bei jedem folgenden Besuch wieder. Es war ein zäher Kampf, zwei Schritte vor, drei zurück, und wir alle glaubten erst an das Gastspiel, als die Gruppe tatsächlich in Frankfurt auf dem Flughafen stand.

Die Zuschauer kamen aus halb Europa angereist und konnten nicht fassen, daß Wassiljew, der so oft eingeladen war, nun tatsächlich im Westen spielen durfte. Jede Aufführung wurde mit einem Meer von Blumen, Tränen und Vodka gefeiert. Auch der andere russische Beitrag war eine Off-Gruppe, Oleg Tabakows MOSKAUER STUDIO THEATER, und so wurde THEATER DER WELT 87 das erste große Festival, bei

dem sich die Sowjetunion von zwei Freien Gruppen vertreten ließ, was damals einer Sensation gleichkam.

Eine andere Lieblingsaufführung von mir



war Tamas Aschers DREI SCHWESTERN aus Budapest, hier zum erstmalig im Westen gezeigt und danach rund um den Globus reisend. Die Aufführung des KATONA JOZSEF-THEATERS gehört zu den großen Tschechow-Interpretationen unserer Zeit und läßt sich mit der von Peter Stein durchaus vergleichen: sie ist besser.

Von Stuttgart wanderte das Festival nach Hamburg, und ich wanderte mit. Zum erstmalig hatte ich autonom die Programmverantwortung und zusammen mit Jürgen Flimm die Künstlerische Leitung des Festivals. Hätte ich vorher gewußt, daß ich die beiden Festivals hintereinander mache, hätte ich natürlich viel effektiver, viel »normaler« arbeiten können, aber so war THEATER DER WELT nun einmal nicht konstruiert. Also gab es wieder nur ein knappes Jahr Vorbereitungszeit, diesmal immerhin mit noch frischen network-Kontakten.

Wie immer ging ich nicht von einem abstrakten Konzept aus oder von einem Thema, sondern fuhr herum, sah mir auf der ganzen Welt Vorstellungen an und plante aus der Übersicht; ein aufwendiges Verfahren, aber das einzig sinnvolle (pro Vorstellung, die ich einlud, gab es bestimmt 20, die ich ablehnte). Ein solches Festivalmosaik zusammenzubauen ist nicht so leicht wie es aussieht, denn die Aufführungen können ja nicht willkürlich aneinandergereiht werden, sie müssen sich auf intelligente Weise aufeinander beziehen.

Spannend wird ein Festival immer dann, wenn das Publikum die Möglichkeit hat, Analogien zu entdecken, mit eigenen Assoziationen formale oder inhaltliche Linien zu begleiten und dadurch etwas von der Welt und ihrer Kunst neu zu sehen.

Die Zusammenschau muß ja nicht gleich, was deutsche Gazetten so lieben, in einem plakativen Trend kulminieren, sie kann, viel bescheidener, viel aufregender, einfach den Blick erweitern. Deshalb haben mich nie oder nur vereinzelt die großen glänzenden Produkte interessiert, sondern eher das, was neu, roh, unvollkommen ist, Aufführun-



gen, die eine Dringlichkeit vermitteln, denen anzusehen ist, warum sie gemacht wurden. Natürlich hilft es, ein paar berühmte Namen als Lokomotiven einzusetzen, die die vielen Waggons voller Unbekannter ziehen. Ärgerlich ist es, wenn ein Festival nur aus Lokomotiven besteht und der Zug nicht angekoppelt wird, problematisch, wenn nur Waggons da sind und nichts, was sie ziehen kann.

Das Hamburg-Spezifische war das »Tor zur Welt«, symbolisiert durch die drei Partnerstädte Dresden, Leningrad und Shanghai. Das machte Sinn, weil zu dieser Zeit das weltweit spannendste Theater in den sozialistischen Ländern stattfand. Die Glasnost-Künstler waren wie im Rausch; selbst in der DDR, wo es Glasnost in der Politik nicht gab, fand sie im Theater heftig statt. Von heute zurückblickend war das Festivalprogramm im Juni 89 geradezu prophetisch: Eröffnung mit Lev Dodins BRÜDER UND SCHWESTERN vom MALY-THEATER Leningrad, einer 8-stündigen, bravourösen und erschütternden Auseinandersetzung mit dem Stalinismus der Kriegs- und Nachkriegsjahre – Abschluß mit LENNON, KONFUZIUS, JESUS vom VOLKSKUNSTTHEATER Shanghai, wo die drei zur Erde zurückgekehrten Helden sehr komisch mit Sozialismus und Kapitalismus abrechnen.

Im DDR-Teil gab es MÜLLERS LOHNDRÜCKER vom DEUTSCHEN THEATER Berlin und das DRESDNER SCHAUSPIEL mit Wolfgang Engels ideologiekritischer PENTHESILEA und der damals hochbrisanten ÜBERGANGSGESELLSCHAFT von Volker Braun, die in der Dresdner Aufführung von Irmgard Lange viel provokanter war als in der Berliner Version. Dazu ein Gastspiel – das erste in der BRD – der DDR-Kultgruppe ZINNOBER. Alle diese Aufführungen hatten eine Dringlichkeit, einen Atem und Furor, wie sie das West-Theater schon lange nicht mehr besaß. Niemand konnte damals ahnen, was vier Monate später geschehen würde, aber alle waren bewegt und ergriffen von diesen Aufführungen, die nächtelange Diskussionen über Kunst, Leben und Politik auslösten.

Die Chinesen durften wegen des Tiananmen-Massakers nicht mehr ausreisen. Wir baten das Publikum, die Karten nicht zurückzugeben und machten eine Benefizveranstaltung, bei der wir das Bühnenbild aufbauten – das war per Schiffsfracht gekommen, also vor der Krise losgeschickt und pünktlich eingetroffen –, die Aufführung anhand eines Videos beschrieben und chinesische Studenten aus Hamburg

einladen, über die Situation in ihrem Land zu berichten – die hatten so große Angst, daß sie alle maskiert auftraten. (Traurige Ironie des Schicksals: sieben Jahre später, beim geplanten China-Festival in München, wurde dieselbe Aufführung erneut eingeladen und durfte wieder nicht kommen, diesmal, weil nach politischen Querelen das gesamte Festival abgesagt wurde.)

Vergleicht man die Programme der europäischen Festivals des Jahres 1989, so fällt THEATER DER WELT in Hamburg als dasjenige auf, das den historischen Umwälzungen am deutlichsten Rechnung trug – hier hat sich die knappe Vorbereitungszeit und die Not des last minute-Zugriffs einmal ins Positive gewendet. Zehn Jahre später ernannte der berühmte Rezensent einer überregionalen Zeitung das Festival zum besten THEATER DER WELT, das es je gab, vergaß allerdings zu sagen, daß er es damals (als einziger) in Grund und Boden verrissen hatte.

Auch jenseits von Glasnost gab es eine Aufführung, die Furore machte: LA TRILOGIE DES DRAGONS des noch völlig unbekanntes Robert Lepage aus Quebec. Die drei Abende auf Kampnagel haben, nach eigener Aussage, für einige Zuschauer und Zuschauerinnen das Leben verändert. Sie waren der Beginn von Lepages rasanter, später auch gefährdeter Weltkarriere. Und dann war da noch SARAFINA!, die Deutschland-Premiere des Südafrika-Musicals, die geradezu hysterische Reaktionen hervorrief. Eine halbe Stunde lang kreischten Armani-Anzüge und Karan-Kostüme vor politisch korrekter Begeisterung – das Gastspiel wurde übers Festival hinaus verlängert und später noch zweimal eingeladen, was aber nicht gegen die wirklich mitreißende Aufführung spricht.

Hamburg mehr noch als Stuttgart war der Durchbruch für THEATER DER WELT – das Festival war nun eine feste Größe in Europa. Die nächste Edition fand 1991 in Essen statt, 93 wurde es nach München vergeben, aus Gründen der Parität zu erstemal an zwei Theater: die Kammerspiele/Stadt München und das Residenztheater/Freistaat Bayern. Die Intendanten Dorn und Beelitz, von denen jeder wußte, daß sie sich nicht grün waren, taten sich schwer mit dem Auftrag und suchten, gemeinsam mit ITI-Präsident Everding, einen »neutralen« Ausrichter; nach langem Hin und Her einigten sie sich auf mich.

München hatte, seiner Selbsteinschätzung als Nabel der Welt zum Trotz, ein gewaltiges



THEATER DER WELT 93 MÜNCHEN 12.-27.6.1993

Defizit an Internationalität, und es war klar, daß das Lokalspezifische hier nur eins sein konnte: Große Namen. Also setzte ich zum erstmalig auf Prominenz: drei sehr unterschiedliche, sehr berühmte Aufführungen als Karyatiden für das Tempeldach der vielen Unbekannten: Peter Brooks L'HOMME QUI, den wir koproduzierten, Luc Bondys JOHN GABRIEL BORKMAN mit Michel Piccoli und Giorgio Strehlers Neufassung seiner legendären BARUFFE CHIOZZOTTE von Goldoni.

Die Rechnung ging auf: München leuchtete und strömte. Zum Vorverkaufsbeginn gab es eine Warteschlange wie bei den Londoner Proms, und das Anfangsdutzend hatte, wie es sich gehört, vor der Kasse übernachtet – oh Internet, das solches obsolet macht, wie schade! Eine ganze Stadt war im Festivalfieber, in der U-Bahn, auf der Straße, im Supermarkt sprachen die Leute über Theater wie sonst über Fußball. Von allen Festivals, die ich gemacht habe, war München das spektakulärste und dasjenige, das am meisten zum »Event« wurde, was am genius loci lag. Das Schöne dabei war, daß die wahren Theaternarren, von denen es dort mehr gibt als in jeder anderen deutschen Großstadt, schneller waren als die Schickeria (dito). Als die aufwachte, war schon alles ausverkauft, und sie mußte sich mit dem begnügen, was sie eh am meisten interessiert: dem Après. Nacht für Nacht war das Festivalzelt im Alten Hof berstend voll, selbst Petrus war auf unserer Seite und schenkte uns nur laue Sommernächte.

Auf der Woge der Begeisterung schwammen auch die noch unbekanntesten KünstlerInnen zum Ruhm, von Bobby Baker bis Bia Lessa, vom inzwischen tragisch verstorbenen Thierry Salmon bis zu François Tanguy von RADEAU. Als größte Entdeckung wurde neben dem bereits erwähnten WOYZECK ON THE HIGHVELD aus Johannesburg das Londoner THEATRE DE COMPLICITE empfunden, das eine genial überdrehte Slapstick-Version der

ZIMTLÄDEN von Bruno Schulz zeigte. Dessen Regisseur Simon McBurney nannte später den Münchner Auftritt den eindrucksvollsten der damaligen Welttournee von STREET OF CROCODILES. Daß sich die Künstler wohlfühlen, ist sowieso das wichtigste bei jedem Festival, und mir persönlich war ihre Anerkennung stets wichtiger als die von Journalisten oder Politikern. Nach München wurde der TdW-Turnus von zwei auf drei Jahre verändert, ein Indiz für die kälteren Zeiten der Kunst. Dresden 96 und Berlin 99 hatten mit der sich verschärfenden finanziellen Krise zu kämpfen (trotzdem verfügt das Berliner Festival, dank ungewöhnlich vieler Sponsoren über das bisher größte Budget). Rückblickend erscheint es geradezu symbolisch, daß sich die Schließung des SCHILLERTHEATERS mit dem Ende des Münchner Festivals überschneidet, als sei es das Abschlußfest einer Ära gewesen.

»Das Theater tanzt, das Theater stirbt«, verkündete DIE ZEIT damals auf der Titelseite, und Benjamin Henrichs schrieb: »Zwei Wochen lang beging man in München das Festival THEATER DER WELT 93. Mit Staunen erlebte der Besucher, wie die steinalte, die immer wieder totgesagte Theaterkunst eine Stadt in ihren Bann zog. Wie die Leute ihre gemütlichen Fernseh-abende und ihre urigen Grillpartys vergaßen – und in die Stadt, in die Theaterhäuser strömten. Wie sich an den Theaterkassen herzerreißende Szenen abspielten: Ein Königreich für eine Karte! So lebt man glücklich dahin, Illyrien lag am Ufer der Isar. Dann kam die Nachricht aus Berlin.«

Nach dem Festival, wenn FD ins Große Schwarze Loch fällt, das Publikum erschöpft zusammensackt, die Kritiker mißmutig sind, weil sie Hymnen geschrieben haben, statt Verrisse, wenn alle feststellen, daß wieder Alltag ist – dann streicht man sich nachdenklich über die Stirn und fragt sich, was da mit einem eigentlich los war. Diese Verzauberung, diese Hingabe, dieses ganz altmodische, ganz direkte Erleben,



Börries von Liebermann

Theater der Welt – Essen 1991

Die Vergabe des Festivals an die Stadt Essen war eine große Überraschung, da bis dahin nur bekannte Metropolen der Bundesrepublik bedacht wurden, weder eine Stadt des Ruhrgebiets, schon gar nicht eine im Bereich Kultur eher unterentwickelte Stadt wie Essen. THEATER DER WELT war damit das erste Festival in Essen überhaupt und die Berufung der Stadt ist eindeutig Hans-Günther Heyme zu verdanken, der zu dieser Zeit das Schauspiel auch für die überregionale Presse interessant gemacht hatte. Das Ruhrgebiet, die größte Zusammenballung von Städten mit engen Verbindungen untereinander, mit einem potentiellen 4-Millionen-Publikum, war überraschend und eher außer der Reihe zur temporären Metropole des Welt-Theaters erkoren worden.

Heyme und ich haben uns sehr schnell verständigen können: Wir wollten kein zusammenhangloses Potpourri aus aller Welt veranstalten, die sogenannten Highlights der Welt versammeln, sondern erstmalig mit inhaltlichen Linien arbeiten. Die eingeladenen Aufführungen sollten kulturelle Hintergründe vermitteln und nicht als exotische Einzelbeispiele fremder Länder fungieren. Wenn möglich, wollten wir mindestens zwei Aufführungen aus einem Land zeigen, um ein tieferes Verständnis für die Theater-Kunst der verschiedenen Nationen zu ermöglichen.

Der Titel THEATER-WEGE IN DIE ZUKUNFT deutete die Richtung an, in der ich die Suche für das Festival-Programm betrieb: Es ging uns um engagiertes, offensives junges Theater, das die herkömmlichen Formen sprengt, das aufrüttelt, konfrontiert, gesellschaftliche Defizite thematisiert und Nachdenken provoziert. THEATER DER WELT war für uns auch ein Bildungsauftrag.

Um diesen scheinbar theoretischen Anspruch, der in Theaterkreisen natürlich weit verbreitet ist und für vieles benutzt wird, in die Realität umzusetzen, bildete ich inhaltliche Schwerpunkte, wie beispielsweise die Versammlung von Aufführungen an ungewöhnlichen Orten, mit neuen Elementen oder zu konfrontativen Inhalten. Schockierend war ZENIT aus dem heutigen Kroatien, das die Zuschauer die Judentrans-

porte in Eisenbahnwaggons erleben ließ. Überraschend war ROYAL DE LUXE mit der »wahren Geschichte Frankreichs«, wo eine von zwei Aufführungen von den Behörden verboten wurde wegen der nicht genehmigten aufsteigenden Montgolfiere. Und konfrontativ waren Shinjuku Ryozanpaku aus Tokio, die die Unterdrückung der Koreaner in Japan thematisierten.

Welt-Theater boten das THÉÂTRE DU SOLEIL aus Paris und das BURGTHEATER Wien, mit dem wir die erste Hommage an den kürzlich verstorbenen Dichter Thomas Bernhard realisieren konnten.

Weitere Themen waren der »Fall der Mauern«, das Theater Japans und Lateinamerikas, natürlich das damals sich entwickelnde Tanz-Theater und verschiedene Ko-Produktionen mit lokalen Veranstaltern.

Leitgedanke war vor allem, ein Programm anzubieten, das von den Staats- und Stadttheatern der Bundesrepublik nicht abgedeckt wurde und das neue Perspektiven anbot.

THEATER DER WELT in Essen war ein großer Publikumserfolg, von dem man noch heute spricht, vermutlich aber auch, weil es keinerlei Großveranstaltung dieser Art mehr in der Stadt gab.

Für Schauspiel und Oper war es eine Herausforderung, den üblichen Bühnenbetrieb zu verlassen und sich den Anforderungen der Theaterarbeit aus weit entfernten Ländern zu stellen. Erstmals war es gelungen, dem Festival weit über 1 Mio DM an Sponsorengeldern zuzuführen, was auch den Stellenwert des Festivals für die Wirtschaft der Region markierte.

Der Boden war für weit mehr Unterstützung bereit, scheiterte aber an einer banalen Anekdote:

Nach mehreren Verhandlungen mit dem Wirtschaftsführer eines großen Konzerns über ein Sponsoring von 200 TDM für das Gastspiel des THÉÂTRE DU SOLEIL erhielt ich folgende Mitteilung: Die Summe sei überhaupt kein Problem, aber das Gastspiel müsse in die Oper verlegt werden, da die Gäste des Unternehmens nicht in der Messehalle, in der das Gastspiel stattfinden mußte, angemessen bewirtet werden könnten.

Es ist immer wieder bedauerlich, zu erleben, daß Städte und Länder große finanzielle Anstrengungen unternehmen,

um ein solches Festival wie THEATER DER WELT auf die Beine zu stellen, aber keinerlei langfristige Konsequenzen aus dem temporären Kulturangebot ziehen. THEATER DER WELT bleibt offenbar immer eine Eintagsfliege ohne Einfluß auf die Kulturpolitik der Städte, in denen das Festival gastiert.

Noch schlimmer ist zu bewerten, daß weder das mitveranstaltende ITI, noch der Bühnenverein oder andere zentrale Institutionen trotz Empfehlungen und mancher Diskussion es jemals geschafft haben, dem Festival zu einer langfristigen Struktur zu verhelfen.

Jeder, der ein solches Festival gestaltet und wie in meinem Fall auch zusätzlich leitet, baut unzählige Kontakte und Verbindungen in der ganzen Welt auf, mit Theatermachern, mit Veranstaltern, mit Regierungsvertretern, Politikern, Sponsoren u.v.m. Diese Ressourcen werden bisher nicht zentral erfaßt, jeder neue Festivalmacher fängt wieder bei Null an.

THEATER DER WELT hat innerhalb des gesamten und weiter wachsenden Festivalgeschehens in Europa ein hervorragendes Profil und sollte als Versammlung vieler Inszenierungen aus der ganzen Welt in seiner Struktur nicht geändert werden. Es kann sich weiter öffnen in Richtung internationaler Kreationen, d.h. die Zusammenführung von ausländischen und lokalen Ensembles zu einem Arbeitsprojekt für das Festival. Nur wenn es auch Impulse vermitteln kann für die Theaterarbeit in einer Stadt und teilweise vom reinen



Hannah Hurtzig Dresden 1996

Im März 1995 begannen Dr. Görne und ich das Festival THEATER DER WELT in Dresden vorzubereiten. Die weltweite Kritik an internationalen Festivals und ihrem Krankheitsbild, der Festivalitis, hatte gerade wieder ihren jährlichen Höhepunkt erreicht, und auch in Dresden kam erstmal nur wenig Vorfreude auf.

Damals ging ich in Berlin öfter bei »Reichelt« einkaufen. Die Filiale in Charlottenburg war ein Supermarkt für gehobene Standards. An der Peripherie einer großen Gemüseabteilung, die versuchte, die Ware wie in einem italienischen Mercato zu präsentieren, gab es neben den oft noch in Plastiksäcken verkauften europäischen Toxinkartoffeln oder südamerikanischen Kurarekartoffeln neuerdings auch eine Holzkiste mit freiliegenden deutschen Biokartoffeln. Sorgfältige Gespräche waren da zu belauschen, zwischen feinsinnigen Kunden und Verkäufern, die sich als deren geduldige Tutoren und als kenntnisreiche Fürsprecher in Sachen biologisch-authentischen Kartoffelanbaus verstanden. Ähnlich besorgt beobachtete auch die Festivalkritik die mangelnde Qualität der angebotenen Produkte: daß sie keinen individuellen, regionalen, nationalen Geschmack mehr hatten, daß sie nicht Farbe, Temperament, Fremdartigkeit ihres Anbaugebietes mit nach Europa brachten, daß sie mit unseren Vorstellungen und Wünschen an ihr Herkunftsland nicht mehr identisch waren, – kurz gesagt den Etikettenschwindel in dieser Gemüseabteilung: daß auf den Festivalbühnen alles angeblich gleich aussah, irgendwie europäisch oder global, und daß noch dazu alle Festivalteilnehmer in fataler Übereinstimmung ein kastriertes Englisch sprachen. Daß also der als israelische Zwergtomate angekündigte Paradiesapfel nur wie eine holländisch gedunsene Wassertomate schmeckte.

Der junge chinesische Regisseur Mou Sen zeigte in Dresden die Premiere von *DAS HOSPITAL*. Seine Produktionen konnte man in China nicht sehen, er hatte keine Möglichkeit, dort aufzuführen. Die drei bisher entstandenen Stücke waren ausschließlich in Europa finanziert, und die Hälfte der Probenzeit fand in Brüssel, Paris, Lyon oder Dresden statt. Eine Etikettenschwindeldiskussion begleitete seine Touren; mißtrauisch wurde sein Theater beäugt, ob es denn trotz der

Aufenthalte in Europa »chinesisch genug« bliebe. Mou Sen hatte keinerlei Interessen an der klassischen chinesischen Theaterkultur, er arbeitete mit Künstlerfreunden und Bekannten, sein dokumentarischer Stil erinnerte an moderne Performancetechniken. In Interviews mußte er immer wieder beteuern, daß er keine Vorstellungen der New Yorker WOOSTER GROUP gesehen hätte, nein, auch kein Video. Und die einen beanstandeten die »unchinesische Formensprache«, die anderen nörgelten, daß es sich um eine 10 Jahre alte, falsch adaptierte Avantgarde handelte.

Es galt immer noch: die Moderne gehörte dem Westen. Kopieren, Zitieren und Klauen waren europäische Techniken, und die außereuropäischen Künstler sollten bei ihrem Leisten bleiben, der da heißen könnte: Identität von Inhalt und Form. Ein feinsinniger Ruf nach Authentizität wurde laut. Man forderte eine stärkere Kontrolle der Genußmittelqualität der Ware »Internationales Theater«: sie sollte einzigartig, auch authentischer, vielleicht sogar fremdländischer sein. Im Idealfall sollte so eine einzigartig-authentisch-fremdländische Theaterproduktion »in der Tradition ihres Herkunftslandes stehen« oder zumindestens ausreichend über diese Tradition reflektiert haben, um zu begründen, warum man sich von ihr entfernt habe. Diese Einzigartig-Authentisch-Fremdländische-Produktion mußte fähig sein, »über ihre Entstehungskultur Auskunft zu geben«, durfte ihr aber nicht zu kritiklos nahestehen, also »nicht folkloristisch oder separatistisch sein oder gar nationale Identitätsfragen abhandeln wollen«. Sie konnte zwar mit internationalen, selbst universellen Geldmitteln finanziert sein, sollte aber wenn möglich nirgendwo anders »als im Herkunftsland der Entstehungskultur geprobt« werden und sich dort »an ein authentisches Publikum gewendet haben«. Wenn nun dies alles zusammenkäme, dann könnte man wohl von einer gelungenen E-A-F-Produktion in unserem westlichen Sinn sprechen. Leider ziemlich unwahrscheinlich, daß wir sie dann noch als solche erkennen würden.

Peter Sellars hatte mit seinem *LOS ANGELES-FESTIVAL 1990* den Spagat probiert – und war der Volkstümelei, Folklore und des Nationalkitschs angeklagt worden. Die öffentliche Meinung reagierte wütend, zynisch und rabiät auf das Festival. Im *SPIEGEL* hieß es: »In den städtischen Parks

Theater der Welt in Dresden

tanzen bei brütender Nachmittagshitze kambodschanische Folklore-Truppen und Hula-Hula- Akrobatinnen aus Hawaii. Ein oft ahnungsloses Publikum bestaute die wilden Tanzriten australischer Aborigines und polynesischer Insulaner.«

Die brütende Hitze mochte eher ein Problem für den deutschen Journalisten gewesen sein als für die schlappe 38 Grad gewohnten Kambodschaner. Er kühlte sich an ein paar Stereotypen, die immer noch typisch sind für die Berichterstattung über außereuropäische Kulturen. Denn die Tanzriten der Aborigines waren nicht wild, sondern choreografiert. Die sogenannten Hula-Hula-Akrobatinnen gehörten zur Familie Pulani; sie unterrichteten an der Universität von Hawaii diesen komplizierten Tanz, der die Poesie der Vorfahren, aber auch haitianische Alltagssprache in formalisierte Bewegungen übersetzt, eine Art getanzer konkreter Poesie, getanzer Gedächtniskunst. Der Spiegel-Kommentar dagegen, indem er unsere blaßgewordene Erinnerung an die importierte Hula-Hula-Mode der 50er Jahre wieder auffrischen wollte, betrieb nur Tourismus.

Aber Sellars hatte ein untouristisches Publikum im Auge. Zwar fand er durchaus, daß Festivals nur noch Lebens- und Genußmittelmärkte höherer Ordnung seien, wußte aber auch, daß die meisten vor allem unter einem sträflich unterentwickelten Kunden- und Standortbewußtsein litten.

Im Gegensatz zum Charlottenburger »Reichelt« hatte zum Beispiel die Filiale in Moabit nur eine sehr kleine Ablage für Gemüse, von Abteilung kommt man da gar nicht mehr reden, dafür ein erstaunlich großes Angebot von Weinbrand, Korn und Bommerlunder. »Reichelt«-Moabit präsentierte sich im Stil einer überdimensionierten Schnapsbude. Und die Verkäufer patrouillierten zwischen den Regalen und wendeten sich mit nur wenigen strengen Worten an die Kunden. Aber: Ob das Angebot eines Supermarktes zwischen Biokartoffel und Fusel, zwischen Käuferberatung oder Käuferbeobachtung erfolgreich ist, entscheidet sich nach seinem jeweiligen Standort. Und in Los Angeles sprachen damals 65 Prozent der Bevölkerung spanisch, lebte die größte koreanische Bevölkerungsgruppe außerhalb Koreas, die größte japanische Bevölkerungsgruppe außerhalb Japans, die zweitgrößte jüdische außerhalb Israels, die größte indianischer Ureinwohner und so weiter. Sellars brachte die Kultur des Pazifik zurück nach L.A., die Kultur der Ureinwohner, der Aborigines, Eskimos, Koreaner, Haitianer;

und sie spielten dort vor den Einwanderern der zweiten und dritten Generation.

In Dresden gab es keine Eskimos oder Haitianer, sondern nur zwei verschiedene Kulturen, die allerdings halbwegs die gleiche Sprache sprachen. Das West-Festival war in der Stadt nicht bekannt, und die erste Frage lautete abwehrend: »Will man uns jetzt beibringen, was Welttheater ist?«

Wir begannen also mit einer Art Virus-Werbung, infiziert von der Anti-Design-Gruppe LSD aus Berlin. Das Bild des Festivals, sein Logo, war ein Urlaubsfoto des britischen Künstlers Martin Parr, das Urlaubsfoto einer weißen Pauschaltouristin in Ägypten: »unserereins in der Fremde«, das auch sofort und allgemein gehaßt wurde. Die CDU-Dresden erkannte in der Unbekannten die typische Ostlerin und machte eine Eingabe gegen das Motiv – wegen Diffamierung der Ostfrau.

Gleichzeitig tauchten überlebensgroße Fotografien von Bettina Flitner in der Stadt auf. Sie hatte Dresdner Bürger in der Einkaufsmeile angesprochen, sie in ihr improvisiertes Straßenfotostudio gelockt und mit einigen Requisiten in eine Art Dresdner Zorro verwandelt; die Bürger wurden gefragt, wen oder was sie in Dresden rächen wollten, und die Antworten waren unter den jeweiligen Portraits zu lesen. Hauptsächlich wurden westliche Politiker aufgespießt, unendlich langsam vergiftet, erstochen und ausgesetzt in ferne Wüsten; es waren durchweg martialische Antworten. Man erkannte, daß wir östlichem Rassismus ein öffentliches Forum gaben. Das Doppelproblem löste sich hier durch Akkumulation, dort durch Reduktion: Während die Fotos mit Grafittis und Kommentaren zugeschrieben wurden, fokussierte LSD die Ablehnung und zeigte auf in rascher Folge entstandenen Postkarten, Transparenten und Plakaten nur noch die Dame mit der Handtasche, ohne Pyramide, bis die Dresdner sie liebgewannen und ihr einen Namen gaben: Luise.

Luise und wir entschieden uns also für ein Festival mit ausgeprägtem Standortbewußtsein, das die theatralischen Verführungsstrategien der Siebziger benutzte: Stadtinszenierung, Alltagstheatralisierungen, open air shows und Straßentheater. Wir initiierten und produzierten insgesamt neun solcher Projekte, ein Drittel des Programms, an historisch wichtigen Zentren der Stadt.

In diesem Jahr war die ganze Stadt in heftiger Rekonstruktion, und das Festival eröffnete dazu neue Baustellen, die sich um-



standslos ins Stadtbild integrierten. Das Festivalzentrum auf den Elbwiesen wurde von der Dresdner Gruppe WATERLOO mit Holz der Güteklasse 3, in jedem Baumarkt erhältlich, zusammengehämmert: Hütten, Datschen, Lauben, Blockhäuser, Bretterbuden und Baracken. Täglich wurden Hütten abgerissen und neue gebaut: ein Holzdorf in Bewegung, das sein Erscheinungsbild täglich änderte. Das ganze erinnerte an eine Brokdorfer Hüttensiedlung auf der Flucht, oder an eine wandernde südamerikanische Favela. Ununterbrochener Regen, Sommerstürme, die Überflutung der Elbe und die Verschlammung dramatisierten das Projekt. Während der DDR-Zeit wurden der Zwinger und die SEMPEROPER in jahrelanger Arbeit sorgfältig restauriert, nach dem Mauerfall war die Dresdner Frauenkirche das große Wiederaufbau-Projekt. In den letzten Tagen des Zweiten Weltkriegs durch die Bombenangriffe der Engländer und Amerikaner bis auf die Ruine niedergebrannt, waren Trümmerhaufen, Schutt und Schotter rings um die Kirche liegengelassen. Jetzt, 1996, lagen 10.000 Originalsteine, aus den Trümmern geborgen, ordentlich auf Regalen gestapelt vor der Kirche und warteten darauf, in die Fassade originalgetreu eingefügt zu werden. Dabei war der Wiederaufbau heftig und widersprüchlich diskutiert worden. Weil das Trümmer- und Ruinenensemble an sich schon wie eine Kunst-Installation aussah, gab es Vorschläge, die Realität der Kriegsverwüstung einfach auszustellen, statt den Originalbau mit Millionenkosten wieder zu rekonstruieren.

Wir hatten die britische Gruppe STATION HOUSE OPERA eingeladen, in der Baustelle ein Architekturtheaterstück zu zeigen. Zwanzig Darsteller aus London und Dresden bauten mit 8000 Glasbetonsteinen eine acht Meter hohe Architektur, die im Laufe der zweistündigen Performance abgetragen, umgebaut, neu gestapelt, umgeschichtet wurde. Türme, Fassaden, Wände, Innenräume entstanden und verschwanden wieder, wie eine bewegliche Hypothese dessen, was man mit dem Material der Originalsteine hätte bauen können.

Eine halbe Stunde vom Zentrum Dresdens entfernt liegt die Ruine Hellerau. Anfang dieses Jahrhunderts lebten dort Musen, Handwerker, Bürger und Beamte in der ersten deutschen Gartenstadt, einer sozialen Utopie harmonischen Wohnens, Arbeitens und Feierns. Und Adolphe Appia

schuf mit dem Hellerauer Festspielhaus den ersten Bühneneinheitsraum, in dem Publikum und Bühne nicht mehr getrennt waren. Es war die Zeit der Wigmaniaks, Kreutzbergianer und Labanesen, der deutsche Ausdruckstanz nahm hier mit Jacques Dalcroze und seiner Schülerin Mary Wigman seinen Anfang, das »rhythmische Dorf« gelangte um 1910 in Künstlerkreisen zu Ruhm. Aber der Nationalsozialismus zerstörte das »Bayreuth der Beine«, Goebbels veranstaltete hier seine Reichstheatertage, die SS benutzte das Haus als Kaserne, und schließlich zog die Rote Armee ein und nagelte einen Basketballkorb in Adolphe Appias lyrische Architektur. Seit 1937 war das gesamte Gelände des Festspielhauses Hellerau der Öffentlichkeit nicht mehr zugänglich. Erst 1990 öffneten sich die Tore wieder, und seitdem versucht ein Verein Hellerau dort mit wenig Geld und viel Enthusiasmus ein künstlerisches Programm zu veranstalten. THEATER DER WELT zeigte im Festspielhaus mehrere eigene Produktionen. Der slowenische Regisseur Tomaz Pandur baute zum Beispiel für sein Spektakel BABYLON in Appias Einheitsraum, der die Erfindungen des Bauhauses, aber auch eines Albert Speer vorweggenommen hatte, einen zweiten Raum, einen gigantomantischen Zuschauerkäfig, und inszenierte darin, in merkwürdiger Spiegelung, die alte Idee des Gesamtkunstwerks, den Traum vom absoluten Theater, als ironisch postmodernen Mythenkitsch im Hollywoodstil.

Eine Installation von Christian Boltanski und Jean Kalman zog sich durch das gesamte Gebäude, über Treppen, Flure, bis in die Zimmer. Man ging durch den Modergeruch vertrockneter Blumen, die ausgestreut auf den Treppen lagen, durch eine dunkle, schreiend laute Windschleuse aus gewaltigen Ventilatoren, die wie alte Flugzeugpropeller aussahen, hinein in das gleißende Flutlicht einer Batterie Swoboda-Scheinwerfer. Während man diese drei Todesarten durchlief, den sentimentalsten Tod der welken Natur, den militärischen der Flugzeugpropeller und den weißen Tod des Atomblickes, bewegte man sich durch Hunderte, in allen Räumen sorgfältig aufgespannte, weiße, blütensaubere Laken. Ein Gedächtnistheater der Geschichte Helleraus. Aber über dem Portal des Festspielhauses, wo in der Rotunde dereinst das Ying-Yang-Zeichen geprangt hatte, später der rote Stern, hing jetzt eine große braune Damenhandtasche – die Tasche von

Luise. Und daß die Dresdner dann so zahlreich zu unserem Internationalen Gemüsefestival gekommen waren, lag wahrscheinlich vor allem daran, daß wir uns bei unserem Angebot an der Einkaufsliste von Luise orientiert hatten.



THEATER DER NATIONEN Hamburg, 26. April bis 13. Mai 1979

STAATSTHEATER

PEKING OPER

Kampf unter Wasser
Die Generalinnen
der Familie Yang



ROYAL SHAKESPEARE COMPANY, Stratford/London

Coriolanus

SCHAUSPIELHAUS HAMBURG

Blick zurück im Zorn
Hedda Gabler
Das Wintermärchen

MAXIM GORKI THEATER, Leningrad

Geschichte eines Pferdes
Der stille Don

THALIA THEATER HAMBURG

Bruchstücke I und II

STAATSTHEATER STUTT GART

Rotter
Iphigenie auf Tauris
Faust. Erster Teil
Faust. Zweiter Teil
Einer für alle, alle für einen
Elvis Presley Memorial
Ella

THEATRON TECHNIS, Athen

Der Frieden
König Ödipus

BURGTHEATER WIEN

Iphigenie auf Tauris

FREIE GRUPPEN

PEOPLE SHOW, London

No. 79

NUOVA COMPAGNIA DI CANTO POPOLARE, Neapel

Lieder und Szenen

INTERNATIONAL VISUAL THEATRE, Paris

()

LILITH, San Francisco

Sacrifices

SAN QUENTIN DRAMA WORKSHOP, San Francisco

The Wall is Mama

PIP SIMMONS, London

Woyzeck
We

YAKASHAGANA TROUPE, Indien

Abhimanyus Kampf

LINDSAY KEMP COMPANY, London

Flowers
Salome

SQUAT THEATRE, New York

Pig Child Fire!
Andy Warhol's Last Love

ODIN TEATRET, Holstebro/ Dänemark

The Book of Dances
Millionen-Marco
Come! And the Day will be ours

NEW YORK STREET THEATRE CARAVAN

The Hardtime Blues
Sacco and Vanzetti

ENSEMBLE MUSIQUE VIVANTE, Paris

Variété

COMPAGNIA TEATRE LA MASCHERA, Rom

Frühlingserwachen

ELS JOGLARS, Barcelona

M 7 Catalònia

RETOUR DE GULLIVER, Paris

Prends bien garde aux Zeppelins

HET WERKTEATER, AMSTERDAM

Wie der Tod

EIN-MENSCH-THEATER

Marcel Marceau, Paris

Neue Pantomimen

Jango Edwards, Amsterdam

Pensilpeeni Sirkus

Stuart Sherman, New York

The Tenth Spectacle – Portraits of Places

Winston Tong, San Francisco

Five Solo Pieces

Norman Taffel, New York

A Duse Chaillot

Bob Carroll, New York

The Salmon Story

Craig Russel, New York

Craig Russel in Concert

Dario Fo, Mailand

Mistero Buffo

Farid Chopel, Paris

Chopélia



THEATER DER WELT '81 Köln, 12 bis 28. Juni, 1981

ERÖFFNUNGSVERANSTALTUNG

Das Geheimnis der elftausend Jungfrauen
oder Tränen lügen nicht

HET WERKTEATER AMSTERDAM

Waldeslust

ELS COMEDIANTS, Barcelona

Sol Solet

THEATER DER SATIRE, Moskau

Die Dreigroschenoper
Die Wanze

Daniel Spoerri und eine Projektgruppe der Fachhochschule für Kunst, Köln

Promenade sentimentale
Eine Kölner Wallfahrt

SQUAT THEATRE, New York

Mr. Dead & Mrs. Free
Andy Warhol's Last Love

Wajang Kulit

Schattenspiel aus Java

Sanskrit-Theater Kutiyattam, Kerala/Kalamandalam

DIE TANZENDEN DERWISCHE, Mevlevi Ensemble, Istanbul

HESITATE & DEMONSTRATE, London

Do not disturb

THÉÂTRE DU CAMPAGNOL, Paris

Le bal

NATIONAL THEATRE LONDON

The Passion

CIRCUS RONCALLI, Köln

Die Reise zum Regenbogen
– Die verwandelnde Version –

Yoshi Oida, Tokio/Paris

Interrogations, Worte der Zen-Meister

Michael Aspinall, London/Rom

Arien und Lieder

CITIZENS' THEATRE, Glasgow

Chinchilla
The Massacre of Paris

**HET ETHERISCH STRIJKERENSEMBLE
PARISIANA, Gent****SOMBRA BLANCAS, Mexico-City**

Vacío
Minotastás y su familia

Sylvie Kumah & Saraba, Ghana/Gambia

What it is

Robert Anton, New York

Puppenspiel

**MAGAZZINI CRIMINALI PRODUCTIONS,
Florenz (früher Il Carrozone)**

Crollo Nervoso
Ebdomero

Laurie Anderson, New York

Selections from »United States I-IV«

VILLAGE GATE, New York

One mo' Time!

Radeis, Brüssel

I don't know the continent
was so beautiful

**Harry Kipper und Harry Kipper,
Kalifornien**

The Kipper Kids

**Edwina Lee Tyler & A Piece of the World,
New York****Winston Tong & Bruce Geduldig,
San Francisco**

Frankie & Johnnie. A true Story

WUPPERTALER TANZTHEATER

Sieben Stücke von Pina Bausch:
Blaubart / Café Müller / Kontakthof /
Keuschheitslegende / 1980 /
Bandoneon / Arien

**STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR
SCHAUSPIEL, Krakow**

Pieszo

Robert Wilson, New York

The Man in the Raincoat

Theatre Gérard Philipe, St. Denis

La bete dans la jungle

Farid Chopel & Ged Marlon

Les aviateurs

Peking Oper, Peking

Zwei Aufführungen

**THEATER DER WELT '85
Frankfurt, 20. Sept. - 6. Okt. 1985****Thomas Bernhard, Claus Peymann**

Der Theatermacher

STARY TEATR KRAKOW, Andrzej Wajda

Schuld und Sühne

Mike Figgis, London

Animals of the City

SUZUKI COMPANY OF TOGA, Japan

Klytaimnestra
Troerinnen
Drei Schwestern

ROSAS, Brüssel

Elena's Aria

EL TRICICLE, Barcelona

Exit

**Peter Brook & Jean-Claude Carrière,
Paris**

Mahabharata

FALSO MOVIMENTO, Neapel

Otello
Coltelli nel Cuore

LA CUADRA, Sevilla

Piel de Toro

Theodora Skipitares, New York

The Age of Invention

SQUAT THEATRE, New York

Dreamland Burns

Robert Wilson & David Byrne, New York

The Knee Plays

EPIGONENTEATER zlv, Antwerpen

Incident

Fred Curchack, San Francisco

Stuff as Dreams are Made on

ONDEKOZA, Japan

Nagasaki

Stuart Sherman, New York

Brecht and other Performances

**Reinhild Hoffmann,
TANZTHEATER BREMEN**

Callas
Föhn

**THE NEW YORK STREET THEATRE
CARAVAN, New York**

Gold

HET WERKTEATER, Amsterdam

Adio

Jan Fabre, projekt 3, Antwerpen

De Macht der theaterlijke Dwaasheden

LA GAIA SCIENZA, Rom

Il Ladro di Anime

THÉÂTRE DU CIEL NOIR, Liège

Je voulais encore dire quelque chose

Herbert Achternbusch

Gust

THÉÂTRE DE LA SPHÈRE, Paris

La Mémoire des Femmes

Nazim Hikmet, Amsterdam

Briefe an Taranta Babu

**THEATER DER WELT '87
Stuttgart, 16. - 28. Juni 1987****THEATER AUS DEN USA****Peter Sellars**

Così fan tutte
Ajax

Bobby McFerrin

Spontaneous Inventions

Robert Wilson

Alceste / Alkestis / Quartett

Pat Oleszko

The Soirée of O.

George Coates Performance Works

Actual Shó

THEATER AUS JAPAN**Kazuo Ohno**Waterlilies
Admiring La Argentina
The Dead Sea**Garyokai**

Gagaku / Bugaku

Miwa Akihiro

Lieder, Liebe, Leben

SUZUKI COMPANY OF TOGA

Die Troerinnen / Die Bakchen

TANZREIHE**Carlotta Ikeda, Japan**

Chiisako

**Michael Clark & Company,
Großbritannien**

Pure Pre-Scenes and Now Gods

Mark Morris Dance Group, USAGloria und andere Stücke
New Love Soud Waltzes und andere Stücke**ROSAS, Belgien**Bartók / Aantekeningen
Verkommenes Ufer Medeamaterial
Landschaft mit Argonauten**Sosta Palmizi, Italien**

Il Cortile

INTERNATIONALES PROGRAMM**COMPAGNIE JÉRÔME DESCHAMPS,
Frankreich**

C'est dimanche

GRIPS THEATERLinie 1
Eine linke Geschichte
Max und Milli**MOSKAUER STUDIOTHEATER,
UdSSR**Der verrückte Jourdain
Gotcha**THEATER AN DER TAGANKA,
Schule der dramatischen Kunst/
Studiotheater Wassiljew, UdSSR**

Cerceau

**GRUPO DE TEATRO MACUNAIMA,
Brasilien**

Die große Stunde des Augusto Matraga

**THE MARKET THEATRE mit
THE EARTH PLAYERS, Südafrika**

Bopha!

**THE MARKET THEATRE mit
VISISWE PLAYERS, Südafrika**

You strike the Woman, You strike the Rock

LA COMPAGNIA DEL COLLETTIVO, Italien

Anche punto siamo della notte

**LA NUOVA COMPAGNIA DI CANTO
POPULARE, Italien**Villanelle, Tarantelle e Moresche alla
Napolitana**Michael Aspinall, Italien**

Opernparodien

KATONA JÓSZEF THEATER, Ungarn

Drei Schwestern

**FESTIVAL D'AUTOMNE & THÉÂTRE
NATIONAL POPULAIRE de Villeurbanne,
Frankreich**Jeanne Moreau in: La récit de la servante
Zerline**THEATER DER WELT '89
Hamburg, 16. Juni - 2. Juli****MALY DRAMATITSCHESKIJ TEATR,
Leningrad**Brüder und Schwestern
Sterne am Morgenhimmel**DIVAS, Mexico City**

Das Liebeskonzil

**COMPAGNIE PATRICE BIGEL,
La Rumens/Paris**

Flagrant délit de mensonge

POTEMKIN PRODUCTIONS, London

Mrs. Vershinin

DEUTSCHES THEATER BERLIN/ DDR

Der Lohndrucker

VOLSKUNSTTHEATER SHANGHAI

Lennon, Konfuzius, Jesus

CIE. WIM VANDEKEYBUS, Brüssel

Les porteuses de mauvaises nouvelles

ANTHILL THEATRE, Melbourne

Kid's Stuff

**THEATER DES JUNGEN ZUSCHAUERS,
Moskau**

Hundeherz

**COMPAGNIA TEATRALE di Giorgio
Barberio Corsetti, Rom**

Descrizione di una battaglia

TEATRO DELL' ACQUA, Gargnano

Orme di Ariele

**KUNGLIGA DRAMATISKA TEATERN,
Stockholm**

Eines langen Tages Reise in die Nacht

STAATSSCHAUSPIEL DresdenDie Übergangsgesellschaft
Penthesilea**EL NUEVO GRUPO, Santiago**

La secreta obscenidad de cada día

GLORIA, LondonA Vision of Love Revealed in Sleep
Lady Audley's Secret**MÜNCHNER KAMMERSPIELE, München**

Pour Maman – Chanson francaises

SQUAD THEATRE, New York

Train to Eldorado

THÉÂTRE REPÈRE, Québec

La trilogie des dragons

ZINNOBER, Berlin/DDRSponsai - Erinnern. Ein Sommernachts-
traum**John Kelly, New York**

Pass the Blutwurst, Bitte

Comédie de Caen

P'tit Albert

Pieter-Dirk Uys, Kapstadt

Adapt or Dye

LAOKOON GROUPJeanne d'Arc / Einmarsch / Tantalus lächelt
h-Moll-Messe / Blaubart / Winter ade
Egmont-Trilogie**Ralf Ralf, London**

The Summit

**LINCOLN CENTER, New York/
COMMITTED ARTISTS, Johannesburg**

Sarafina! The Music of Liberation

Ringsgwandl, Garmisch-Partenkirchen

Trulla! Trulla!

DANSPRODUKTIE, Amsterdam

Dubbelspoor

**THEATER DER WELT ESSEN '91**

Essen, 27.6.-14.7. 1991

THEATER – WEGE IN DIE ZUKUNFT**Shinjuku Ryozanpaku, Japan**

The Legend of The Mermaid

DAISAN EROTICA, Japan

A Man named Macbeth

GORIPAE, Korea

Ohgu - Ritual des Todes

**THEATRE MLADINSKO/
RED PILOT, Jugoslawien**

Zenit

BREAD AND PUPPET THEATER, USA

Columbus - The New World Order

**DAS ALBANISCHE DRAMA-THEATER,
Jugoslawien**

Furka E Mistershme

ROYAL DE LUXE, Frankreich

Le Veritable Histoire de France

**THEATRE DE LA MARMAILLE, Kanada &
TEATRO DELL'ANGELO, Italien**

Terre Promise/Terra Promessa

**STAATLICHES DRAMA THEATER OMSK,
Sowjetunion**

Erniedrigte und Beleidigte

STUFFED PUPPET THEATRE, AustralienStudies in fantasy / The 7 deadly sins
Manipulator / Underdog / Room 5**THÉÂTRE DU SOLEIL, Frankreich**Les Atrides / Iphigénie à Aulis
Agamemnon / Les Choéphores**BURGTHEATER WIEN, Österreich**

Ritter, Dene, Voss

PORTRAIT THOMAS BERNHARD**BURGTHEATER WIEN, Österreich**Heldenplatz / Einfach kompliziert
BETON. Ein Selbstgelächter
In hora mortis**TANZTHEATER****JUMP START, Kanada**

Berlin Angels

METROS, SpanienQue paso con las Magdalenas
Sols a Soles**Laurie Booth &
Company, Großbritannien**

Spatial Decay II

Liat Dror & Nir Ben Gal, Israel

The Third Dance

SUMIE YONEI DANCE COMPANY, Japan

Sounds, Elck, Fragile Happiness

MEGADANCE, USA

Sechs Choreografien

**Wanda Golonka/GRUPPE
NEUER TANZ, Essen**

GeLaGE

**Urs Dietrich/FOLKWANG TANZSTUDIO,
Essen**

Sanguis

Susanne Linke, Essen

Solos

Christine Brunel, Essen

Das Erbe der Tiamat/Tanz-Musik-Bild

LATEINAMERIKA**TEATRO BUENDIA, Kuba**Las perlas de tu Boca
Un Elefante ocupa mucho Espacio**COMPANIA PAVLOVSKY, Argentinien**

Paso de Dos / Potestad

Denise Stoklos, Brasilien

Mary Stuart

GRUPO THEJA, VenezuelaAutorretrato de Artista
con Bowba y Pumpa**DER FALL DER MAUERN****SCHAUSPIEL ESSEN, BRD**

Moskauer Gold

GRIPS THEATER BERLIN, BRD

Auf der Mauer auf der Lauer

**MECKLENBURGISCHES STAATSTHEATER
SCHWERIN, BRD**

So haltet die Freude recht fest

CO-PRODUKTIONEN**ZECHÉ CARL ESSEN/ THEATER DER WELT
Ivan Stanev, Bulgarien**

Hermaphroditus

MOVIE - MENTO

Multimediales Spektakel

**THEATER DER WELT 93**

München, 12. - 27.6.1993

**CENTRE INTERNATIONAL DE CRÉATIONS
THÉÂTRALES, Paris**

L'homme qui

TEATRUL NATIONAL CRAIOVAKönig Ubu und Szenen aus Macbeth
Titus Andronicus**FOOTPAUL PRODUCTIONS,
Johannesburg**

Mooi Street Moves

Boobby Baker, London

Drawing on a Mother's Experience

RESIDENZTHEATER MÜNCHEN

Shakespeare Rapid Eye Movement

TEATR NA POKROVKE, Moskau

Drei Schwestern

**THE ANNETTE LEDAY/KELI COMPANY,
Kerala**

La Sensitive

**ODÉON-Théâtre de l'Europe,
Paris/THÉÂTRE VIDY, Lausanne**
John Gabriel Borkman

ULTIMA VEZ, Brüssel
Her body doesn't fit her soul

MÜNCHENER KAMMERSPIELE
Die Perser

LES DEUX MONDES, Montréal
The Tale of Teeka

**HANDSPRING PUPPET COMPANY,
Johannesburg**
Woyzeck on the Highveld

**THÉÂTRE DE COMPLICITÉ/
ROYAL NATIONAL THEATRE, London**
The Street of Crocodiles

THÉÂTRE DU RADEAU, Le Mans
Chant du bouc

**BLLS PRODUÇÕES ARTISTICAS,
Rio de Janeiro**
Orlando

THE WOOSTER GROUP, New York
Brace Up!
Fish Story

Georgette Dee & Terry Truck
Chanson total

Christa Berndt & Joachim Kuntzsch
Verstellung liegt mir nicht im Sinn ...

Sunnyi Melles & Franz Hummel
Tränensonate

Ralf Ralf, London
It's staring you right in the face

**SYZYGIE, Brüssel/DRAMA TEATRI SAN
GEMINIANO, Modena**
Des Passions

**PICCOLO TEATRO DI MILANO - TEATRO
D'EUROPA**
Le baruffe chiozzotte

THEATER DER WELT DRESDEN '96

14.-30. Juni



**SCHAUSPIELHAUS HAMBURG,
Deutschland**
Stunde Null oder die Kunst des Servierens.
Ein Gedenktraining für Führungskräfte

**STAATSSCHAUSPIEL DRESDEN,
Deutschland**
Und Pippa tanzt!

ROSAS, Belgien
Mozart/ Konzert-Arien, eine Regung von
Freuden

EX MACHINA, Kanada
Die sieben Ströme des Flusses Ota

SOCIÉTAS RAFFAELLO SANZIO, Italien
Orestie

Xi Ju Che Jian, China
Das Hospital

Eimuntas Nekrosius, Litauen
Drei Schwestern

TEATRO SOMBRERO VERDE, Chile
Die Rache

**DRAMA Slowenisches Nationaltheater
Maribor, Slowenien**
Babylon

NEUER TANZ, Deutschland
WÜST(e) xyz (Arbeitstitel)

**Christian Boltanski/Jean Kalman,
Frankreich**
Alltage/ Installation

Astrid Hadad, Mexiko
Heavy Nopal

TIGER LILLIES, Großbritannien
Ad nauseam

Helen und Yvonne, Niederlande
Die lebende Musikbox

op.eklekt, Japan
Blick nach Fernost

Christine Marneffe, Frankreich
Paul(a). (Un)geschminkte Wahrheiten

Bettina Flitner, Deutschland
Der Rächer von Dresden/Fotoinstallation

**Automatentheater Gonzales Canas,
Spanien/
WATERLOO PRODUCTIONS**
70 Tonnen Holz wollen wandern

**THEATERGROEP HOLLANDIA,
Niederlande**
Die Phönizierinnen

STATION HOUSE OPERA, Großbritannien
Dedesnn nn rrrrr

**Michel Reilhac/LES ARTS ÉTONNANTS,
Frankreich**
Le Bal Moderne

GRUPO GALPÃO, Brasilien
Romeo und Julia

**Jean-Pierre Larroche/Pascale Hanrot,
Frankreich**
Achill, regungslos mit großen Schritten

Herbert Fritsch
Die Tagebücher von Waclaw Nijinski

Martin Parr, Großbritannien
Small World/Fotografien

Rosalie, Deutschland
Bild.Bau.Stelle: (Workshop & Spektakel)