

# Das »Werkteater« von Amsterdam

Geschichte Inszenierungen Spieldynamik



**DUNBAR H. OGDEN**

# Das *Werkteater* von Amsterdam

GESCHICHTE  
INSZENIERUNGEN  
SPIELDYNAMIK

DUNBAR H. OGDEN

Mit einem Geleitwort  
von R. L. Erenstein

Übersetzt von Annegret Ogden  
und Dunbar H. Ogden  
zusammen mit Gabriele von Varga  
und Marion Zehnder

Vom Verfasser neu bearbeitet  
und mit einem Nachwort versehen

---

VERLAG KÖNIGSHAUSEN  
UND NEUMANN  
WÜRZBURG

Die Publikation wurde ermöglicht durch die finanzielle Unterstützung der  
*Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature*  
Amsterdam

Die Deutsche Bibliothek — CIP-Einheitsaufnahme

**Ogden, Dunbar H.:**

Das "Werkteater" von Amsterdam : Geschichte, Inszenierung,  
Spieldynamik / Dunbar H. Ogden. Mit einem Geleitw. von R.  
L. Erenstein. Übers. von Annegret Ogden ... Vom Verf. neu  
bearb. und mit einem Nachw. vers. — Würzburg : Königshausen  
und Neumann, 1993

Einheitssacht.: Performance dynamics and the Amsterdam Werkteater «dt.»  
ISBN 3-88479-834-0

Titel der englischen Originalausgabe:  
*Performance Dynamics and the Amsterdam Werkteater*;  
University of California Press (1987);  
Berkeley and Los Angeles, California  
Übersetzt von Annegret Ogden und Dunbar H. Ogden  
(zusammen mit Gabriele von Varga und Marion Zehnder)

Der Text des Stücks *Abendrot* in Kap. 3 sowie Auszüge davon in Anhang C  
wurden mit Erlaubnis der Coöperatieve Vereniging Het Werkteater,  
Spuistraat 2, 1012 TS Amsterdam, Niederlande  
© 1978 übersetzt.

© Dunbar H. Ogden  
Buchentwurf: Wolfgang Lederer  
Druck: Verlag Königshausen & Neumann GmbH  
Schriftsetzung: Wilsted & Taylor  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigen Papier  
Alle Rechte vorbehalten  
Auch die fotomechanische Vervielfältigung des Werkes  
oder von Teilen daraus (Fotokopie, Mikroskopie)  
bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags  
Printed in Germany

ISBN 3-88479-834-0

1993

*Für*  
*Alois M. Nagler*  
*zum achtzigsten Geburtstag*  
*seiner Tradition der Dokumentation*  
*zur Theatergeschichte verpflichtet*

---



# Inhalt

Verzeichnis der Abbildungen

xi

Zum Geleit  
von R. L. Erenstein

xiii

Vorwort

xvii

Zum Dank

xxi

## I

Leben und Werk  
des Werkteaters

1

Einleitung

1

2

Die Entwicklung von *Abendrot*  
Ein Bühnen-Logbuch  
des kollektiven Arbeitsprozesses (1973–1975)

23

vii

3

Die Aufführung  
von *Abendrot*

Text, Kommentare der Schauspieler  
und Anmerkungen

49

II

Essays zur  
Spieldynamik  
im Werkteater

4

Spielentwicklung  
Erfahrungen der Schauspieler

159

5

*Metamorphose*

Die Schauspieler und die Zuschauer

167

6

Erkennen

Erfahrungen der Zuschauer

187

**7**

Hauptmerkmale  
des Werkteaters  
Zusammenfassung  
204

**8**

Wegweiser für  
das Theater von Morgen  
220

Nachwort  
238

**Anhang A**

Schauspieler des Werkteaters  
und Chronologie der Produktionen  
(nach Spielzeiten)  
246

**Anhang B**

Teilnahme an internationalen Festivals  
und verliehene Preise  
278

**Anhang C**

Niederländischer Text der Rense-Helmert-Szene  
in *Abendrot*  
281

Index  
285





# Abbildungen

## Begleitend zu Kapitel 3, "Die Aufführung von *Abendrot*"

1. Herman Vinck und Joop Admiraal vor der Eröffnungsszene	48
2. Helmert Woudenberg singt in der "Bunter Abend"-Szene	52
3. Marja Kok und Joop Admiraal	94
4. "Druck das in der Zeitung," Herman Vinck zu Anna Kortेरink	114
5. Marja Kok verliert die Nachrichten	120

## Begleitend zu Kapitel 5, "Metamorphose"

6-21. Momente der Schlußszene von <i>Abendrot</i>	171-79
---	--------

## Begleitend zu Kapitel 6, "Erkennen"

22, 23. Zuschauer und Frank Groothof in <i>Waldeslust</i>	190
24. René Groothof in <i>Waldeslust</i>	195
25. Joop Admiraal in <i>Onkel Wanja</i> von Tschechow	195
26, 27. Joop Admiraal in <i>Du bist meine Mutter</i>	197
28, 29. Gerard Thoolen in <i>Ein schwüler Sommerabend</i>	200
30. Gerard Thoolen und Joop Admiraal in <i>Ein schwüler Sommerabend</i>	201

Begleitend zu Kapitel 7,  
 "Hauptmerkmale des Werkteaters"

31.	Marja Kok und Helmert Woudenberg in <i>Ein schwüler Sommerabend</i>	206
32.	Verfilmung von <i>Ein schwüler Sommerabend</i>	207
33.	Verfilmung von <i>Abendrot</i> für das Fernsehen	208
34, 35.	Touristen und Behinderte in <i>Waldeslust</i>	210
36.	Shireen Strooker und Zuschauer in <i>Wie der Tod</i>	216
37, 38.	Aufführung und Diskussion des <i>KLM-Projekts</i>	218

Begleitend zu Kapitel 8,  
 "Theater von Morgen"

39.	Schauspieler als Zuschauer in <i>Ein schwüler Sommerabend</i>	222
40.	Zelt für die Sommerproduktionen in Middelburg	223
41, 42.	Aufführung von <i>Guten Morgen, der Herr</i> in einem Bürogebäude in Amersfoort	224–25
43.	Kinder kommen auf die Bühne in der Aufführung von <i>Schlaf gut</i>	234
44.	Kinder machen zusammen mit den Schauspielern akrobatische Kunststücke nach der Aufführung von <i>Ganz normal</i>	234
45.	Rense Royaards spielt einen Mann von der Straße während einer Anti-Atomkraft-Demonstration in Amsterdam	235

## Zum Geleit

---

Gutes Theater ist Theater, das Grundbedingungen des menschlichen Seins zum Ausdruck bringt, so daß diese vom zeitgenössischen Publikum wiedererkannt werden können. Es verändert sich im Gleichschritt mit seiner Epoche und sucht nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten für seine Zeit. Es betont den Schauspieler als Repräsentanten des *homo ludens*, den Menschen als Spieler. Es untersucht grundsätzliche darstellerische Ausdrucksmöglichkeiten und versucht Zeit- und Kulturschranken zu überwinden. Wenn ihm ein solcher Durchbruch gelingt, provoziert es oftmals weitreichende Veränderungen in der Darstellungskunst, gleich jenen, die auf die Pionierarbeit von Stanislawski, Copeau, Artaud, Brecht und Grotowski folgten.

Wie dem europäischen Publikum schon seit anderthalb Jahrzehnten bekannt, ist all diesen Herausforderungen auf brillante Weise in der Arbeit des Amsterdamer Werkteaters entsprochen worden. Diese innovatorische Gruppe entstand 1969–70, als ein Dutzend bereits voll ausgebildeter Schauspieler in der Hoffnung zusammenkamen, ein Theater zu schaffen, das in ihren eigenen Lebenserfahrungen verwurzelt und Themen zeitgenössischer sozialer Realitäten gewidmet sein sollte. Nach einer bemerkenswert langen Zeit von fünfzehn gemeinsamen Jahren gingen die meisten der ursprünglichen Werkteaterschauspieler ihren eigenen Weg. Entweder wollten sie mit anderen Theaterleuten oder anderen Gruppen arbeiten, oder sie übertrugen ihre Arbeitsmethoden auf Film und Fernsehen sowie andere Formen der darstellenden Kunst. Dieses Buch behandelt ihre Anfangs-

Wachstums- und Reifezeit als ein organisches Ensemble. Durch kollektive Arbeit in umfangreichen Improvisationen—und ohne Produzenten, Regisseur oder Spieltext—vertieften sie sich in ein von der Gruppe ausgewähltes Thema und entwickelten daraus schrittweise eine in sich geschlossene szenische Komposition. Unter ihren Themen waren die Behandlung von Patienten in psychiatrischen Anstalten, menschliche Beziehungen in einem Altenheim und gesellschaftliche Tabus wie Alter und Sterben. Ihre Verarbeitung dieses Materials war bewußt nicht didaktisch, sondern es ging ihnen um die Darstellungsweise. In ihrer Aufführungspraxis lehnten sie Requisiten des Illusionstheaters wie Kostüme, Bühnenbilder und spezielle Lichteffekte ab. Sie fingen an, auf der Bühne ihre wirklichen Namen zu verwenden, ließen aber manchmal Frauenrollen von Männern spielen und umgekehrt. Sie verzichteten auf traditionelle Bühneneffekte, um allein durch ihr Schauspiel auf die Zuschauer zu wirken. Statt einen Mann oder eine Frau in einem Altenheim wie eine Rolle zu spielen, versuchten sie, die Verhaltensweise dieser Menschen sich selbst einzuverleiben und auf der Bühne auszuprobieren.

Wie kann man diese Art der Darstellung analysieren? Am Anfang hat man sich in der Analyse von Theater und Drama beinahe ausschließlich auf den dramatischen Text konzentriert. Dieser Ansatz war zweifellos gerechtfertigt, solange der Autor die wichtigste Komponente einer Inszenierung war und das einzige Ziel der Darsteller, die Ideen des Autors so deutlich wie möglich zum Ausdruck zu bringen. Aber, im Versuch, echtes *Schauspieler*-Theater zu verstehen—wie das im griechischen oder italienischen der Antike oder die Schaustellungen mittelalterlicher *joculatores* und die ersten Berufsspieler der *Commedia dell'arte*—darf man nicht alleine die Spieltexte betrachten. Vielmehr liegt ihre wahre Stärke versteckt in der stets vergänglichen Dynamik der gespielten Darbietung. Obgleich diese Tatsache seit vielen Jahren anerkannt ist, gibt es erst seit kurzem fruchtbare Methoden, um zu erforschen, was während einer Theateraufführung wirklich vorgeht.

Professor Ogden ist besonders qualifiziert, diese Arbeit vor-

anzutreiben. Seine Forschungsjahre in Deutschland, England, Italien und den Niederlanden sind Grundlage seiner fundierten Kenntnis des europäischen Theaters und dessen Wegbereiter. Seine praktische Erfahrung als Theaterhistoriker und Theaterkenner verleihen seiner Kenntnis der Schauspielkunst Einfühlungsvermögen und Autorität. Indem er hier die erste umfassende Studie des Werktheaters vorlegt, ist es ihm möglich, zwei separate Interessengruppen anzusprechen: diejenigen, die Theater studieren, und diejenigen, die Theater spielen.

Indem er den Platz des Werktheaters in der Bewegung des modernen Alternativtheaters definiert, stellt Professor Ogden die Suche nach gutem Theater überhaupt in einen theatergeschichtlichen Zusammenhang. Seine Analysen der Dynamik des Werktheaterspiels sind sowohl umfassend als konkret: er zeigt bestimmte Beispiele und Illustrationen aus dem gesamten theatralischen Oeuvre dieser Gruppe auf und ermöglicht die seltene *Ein-Sicht* in die Entwicklung und Aufführung eines ganzen Werktheaterstücks, *Abendrot*. Durch intime, detaillierte Interviews mit den Werktheaterspielern verfolgt Professor Ogden die Entwicklung dieses Stückes, um die Dynamik des Spieles und der Spieler zu erschließen.

Ich bin sicher, viele Leser werden Ehrlichkeit, Intelligenz und Ausdauer der Werktheaterspieler, die in diesem Buch oftmals selbst zu Wort kommen, bewundern. Aber vor allem Schauspieler sollten diesen neuen Einblick in ihr Handwerk mit seinem Reichtum an praktischen Beobachtungen wirkungsvollen Schauspielens zu schätzen wissen.

R. L. Erenstein  
Institut für Theaterwissenschaft  
Universität Amsterdam



## Vorwort

---

Meine erste persönliche Erfahrung mit dem Amsterdamer Werkteater machte ich beim Besuch einer Vorstellung im Herbst 1974. Ungefähr einhundertfünfzig Menschen, hauptsächlich junge Leute, drängten sich in einem Raum im ersten Stock eines umgebauten Fabrikgebäudes, nur spärlich mit hölzernen Sitzstufen und Klappstühlen möbliert. Es gab keine Bühne, und wir saßen in einem Halbkreis um eine freie Spielfläche, auf der lediglich vier Stühle standen. Dann kam eine Gruppe von Schauspielern und spielte eine Reihe weitläufig zusammenhängender Szenen in einer Nervenklinik: Zwei Ärzte streiten über psychiatrische Behandlungsmethoden und bringen dadurch einen Patienten völlig zur Verwirrung; ein Mitarbeiter der Klinik veranstaltet eine Party für die extrem introvertierten Patienten; sowie jedoch die Stimmung überschlägt, löst sein Vorgesetzter das fröhliche Beisammensein mit harscher Kritik auf, und die Patienten ziehen sich in Schweigen zurück; nach einem Anstaltsaufenthalt wegen Nervenzusammenbruchs kommt ein Mädchen nach Hause zurück und versucht wieder Teil der Familie zu werden, jedoch ohne Erfolg. Die Schauspieler trugen ihre Alltagskleidung—Pullover, Jeans, Turnschuhe—und verwendeten ihre wirklichen Namen. Nach der anderthalbstündigen Aufführung mischten sich die Schauspieler zu informellen Gesprächen bei Kaffee oder Bier unter das Publikum: um Fragen zu beantworten, sich nach Zuschauereindrücken zu erkundigen und ganz offen über sich und die Schwierigkeiten ihrer Arbeit zu sprechen.

Das Werkteater, wie ich es beschrieben habe, bestand von



1970 bis 1985. Ich habe mich auf diesen Teil seines Bestehens konzentriert, um, beginnend mit seiner Gründung im Jahr 1970, wichtige Grundsätze des Theaters im allgemeinen zu veranschaulichen. In der Spielzeit 1986–87 waren dann nur noch drei der ursprünglichen Gründungsmitglieder in einer ansonsten ziemlich neuen Gruppe von dreizehn Mitgliedern. Diese neue Gruppe benutzte weiterhin die von den Gründungsmitgliedern entwickelten Methoden; äußere sowie persönliche Umstände hatten sich jedoch grundlegend verändert. Die Veränderungen kamen plötzlich und wirkten radikal. Am Ende des Buches werde ich kurz darauf eingehen, wie die Mitglieder die Ideen des Werktheaters in einer anderen Theaterumgebung fortpflanzten.

Das Stück mit dem Titel *Zustände*<sup>1</sup>, das ich an jenem Abend 1974 sah, wurde auch vor Ärzten, Pflegepersonal und Patienten in Nervenkliniken aufgeführt. Andere Aufführungen fanden in Gefängnissen (*Verbrechen*), Sonderschulen, Krankenhäusern (*Wie der Tod* und *Man muß damit leben*) sowie Altersheimen (*Abendrot*) statt. Die Schauspieler führten ihre Zuschauer, oft während einer einzigen Aufführung, nicht allein in die düster-grauenhaften Gebiete des Leidens und des Todes, sondern entführten sie zugleich in den lustig-witzigen und ironischen Bereich der Komödie. Sie entwickelten Stücke—oder vielmehr Collagen, die aus einer Reihe von Szenen und kurzen Sketchen bestanden und durch ein gemeinsames Thema verbunden waren: die Rolle der Frau (*Es ist doch nur ein Mädchen*), Büroangestellte (*Guten Morgen, der Herr*), Homosexuelle (*Einer von denen*), Obdachlose (*Hallo Kumpel!*), Waisenhäuser (*Niemand zu Hause*), Strafgefangene (*Verbrechen*), Kranke in psychiatrischen Einrichtungen (*Zustände*) und Krankenhäusern (*Aufnahme*).

Während der Sommermonate verließ die Gruppe Amsterdam, um durch das Land zu reisen und unter einem Zirkuszelt auf Marktplätzen zu spielen. Morgens veranstalteten die Schauspieler eine akrobatische Show, an der die einheimischen Kinder teilnehmen konnten; nachmittags eine weitere Show für ältere

1. Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle im Buchtext verwendeten Titel für die Werktheaterstücke von den Übersetzern. Für die Originaltitel, meistens auf Niederländisch, siehe Anhang A.

Kinder; und am Abend dann die Aufführung eines derbkomischen Stücks für die gesamte Stadt. Ihre Possen—wie *Das Fest für Nico*, bei dem es sich um den Konflikt zwischen einem liberalen Sohn und seinen konservativen Eltern handelt, oder wie *Ein schwüler Sommerabend*, über die urkomische Enthüllung von Spannungen zwischen einem Komödiantenehepaar—stellen eine Art moderne Commedia dell'arte dar. Mit dem Schauspieler im Mittelpunkt hat das Werkteater über die Jahre ein weites Spektrum von Charakteren und Situationen behandelt, die, im Sinne Balzacs die gesamte *Comédie humaine* umfassen.

Die Spielweise, die ich bei meinem ersten Besuch des Werkteaters beobachtete, zeichnete sich nicht durch virtuoses Zurschaustellen von Sprache aus. Ich war daher überrascht, wie sehr die normale Alltagssprache der Schauspieler mich im Bann hielt. Man sah weder förmliche Gestik, noch raffinierte Choreographie: stattdessen ganz alltägliche Gebärden, die die inneren Stimmungen mit der verdichteten Kraft des Haiku zum Ausdruck brachten. Man unterschied nicht zwischen Haupt- und Nebenrollen; zwischen Stars und Nebendarstellern, und es gab keine "Charaktertypen." Dennoch wirkten diese durchschnittlich aussehenden Menschen auf mich mit atemberaubender Ausstrahlungskraft. Alles, was sie machten, beeindruckte mich, gerade weil es so einfach schien, so ungekünstelt und persönlich. Die Szenen waren auch aus dem Alltag genommen. Auch waren sie sehr persönlich und gleichzeitig allgemeingültig. Ich verließ das Theater voller Bewunderung und voller Fragen. Wie machten sie das? Wäre es möglich, das herauszufinden, damit auch andere Schauspieler davon lernen könnten? Ist dies hier ein Blick auf das Theater von morgen?

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis intensiver Beschäftigung mit diesen Fragen. Einige Ausführungen werden jeden Leser ansprechen, der an der Arbeit wegbereitender Künstler mehr als ein flüchtiges Interesse besitzt. Wie ich in Kapitel I darlegen werde, hat die Werkteatergruppe damals für das Theater Ähnliches erreicht, was Pioniere—wie Stanislawski, Copeau, Artaud, Brecht und Grotowski—in ihren individuellen Bemühungen um das Theater angestrebt hatten. Trotzdem sind die

hier aufgezeigten Grundsätze hauptsächlich für diejenigen gedacht, die entweder Theater machen oder studieren. Für sie habe ich mich in meiner Analyse um größtmögliche Genauigkeit in Dokumentation und Berichterstattung bemüht.

Obschon eine Abbildung in einem Buch nur annähernd vermitteln kann, was ein Schauspieler während des Spielens wirklich macht (die Filme des Werkteaters und auf Video aufgezeichnete Aufführungen kommen da der Sache schon näher), habe ich bestimmte Punkte meiner Ausführungen durch Photographien der Schauspieler bei der Arbeit zu verdeutlichen versucht. Kapitel 2 ist eine Insider-Beschreibung des Arbeitsprozesses des Werkteaters, Aufzeichnungen aus einem Logbuch, das über beinahe ein Jahr den Weg der Gruppe bei der Entwicklung ihres Stücks *Abendrot* begleitet hat. Kapitel 3 stellt den Text von *Abendrot* vor, niedergeschrieben und nach der Tonbandaufnahme einer Aufführung ins Deutsche übersetzt. Auf den dem Spieltext gegenüberliegenden Seiten kommen die Schauspieler selbst zu Wort. Sie beschreiben die inneren Reserven, auf die sie während bestimmter Momente der Aufführung zurückgriffen, und diskutieren die Antriebskräfte zum Spiel bestimmter Szenen.

In den Kapiteln 4 bis 6 stelle ich drei Schlüsselgrundsätze für die Stärke der Werkteaterspieler vor. Zuerst kam immer die *Spielentwicklung*, denn die kreative Arbeit der Schauspieler begann nicht wie üblich mit dem Textmanuskript eines Theaterstücks, sondern mit einem Prozeß, einer demokratischen und anspruchsvollen Form der Zusammenarbeit. Der zweite Grundsatz ist die *Metamorphose*, ein dynamischer Austausch auf drei Ebenen: zwischen den Schauspielern auf der Bühne, zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle, und zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer. Der dritte Grundsatz ist zugleich das Hauptziel dieser Art des Spielens, nämlich die Selbsterkenntnis des Zuschauers. Sie ereignet sich, wenn der Zuschauer ein Detail aus seinem eigenen Leben auf der Bühne entdeckt.

In Kapitel 7 stelle ich die entscheidenden Charakteristika aller Werkteaterproduktionen heraus. Der abschließende Aufsatz in Kapitel 8 deutet auf Wesenszüge des Werkteaters hin, die für das Theater von morgen richtungsweisend sein können.

## Zum Dank

---

In allen Phasen der Entstehung dieses Buches standen mir die Mitglieder des Werkteaters großzügig zur Seite. Mit jedem der vierzehn Schauspieler führte ich 1974–1975 zunächst ein dreistündiges Interview durch und später mit sechs von ihnen jeweils noch ein zweites dreistündiges Interview, dem die Kommentare zu *Abendrot* entnommen wurden. Jeder einzelne Schauspieler kam mir bei diesen Interviews, die alle auf Tonband aufgenommen wurden, offen, ehrlich und ausführlich entgegen.

Darüber hinaus ist der Werkteaterspieler Hans Man in't Veld mit mir durch den ganzen Text gegangen und hat die Arbeit am Manuskript bis zu Fertigstellung des Buches begleitet. Das geschäftsführende Komitee der Werkteaterspieler übernahm die allgemeine Kontrolle des Materials. Die einzelnen Schauspieler überprüften ihre im Buch zitierten Kommentare selbst.

Nachdem ich die Kapitel geschrieben hatte, war Shireen Strooker vom Werkteater ein halbes Jahr zu Besuch in Berkeley. Ihre Arbeit mit Studenten dort bestätigte und bestärkte die in diesem Buch erörterten Konzeptionen.

Weiterhin danke ich: Dr. Ben Albach, Professor Eric Alexander, Professor Cobi Bordewijk, Marian Buijs, Ernest Callenbach, Hans Croiset, Monique Elias, Marianne Erenstein, Bruce Gray, Jac Heijer, Professor Wiebe Hogendoorn, Professor Benjamin Hunningher, Professor Eric O. Johannesson, Jacques Klöters, Emmy Koobs, Ralf Långbacka, Eleanor Laurer, Wolfgang Lederer, Sam McDaniel, Ida Mager, Ulla Montgomery, Professor Paul Ogden, Professor John Peereboom, Professor Willy Pos,

Anita van Reede, Professor Robert Sarlós, Ilona Sauter, Professor Henri Schoenmakers, Professor Bernhard Scholz, Professor Johan Snapper, James Stinson, Henny de Swaan, Karin Vanderspek, Rose Vekony, Han Vije, Jan Visser, Professor Agaath Witteman, Dr. Sabrina Klein Yanosky und Hanneke Zeij.

Für die Photographien bin ich zu Dank verpflichtet: Catrien Ariëns (Abbildungen 31, 41, 42), Cas Enklaar (25), Bruce Gray (1–21), J. de Haas (44), KLM-Betriebszeitung *Wolkenridder* (37, 38), Wim Riemens (40), Niek Verschoor (36), Dagmar Voss (33), Werkteater (22, 24, 28, 30, 32, 45), L. P. F. Weymann (29), Charlot Wissing (23, 34, 35, 39, 43) und Ria van der Woude (26, 27).

Für die deutsche Ausgabe: Professor Christopher Balme, Dr. Helmut Singer; The Netherlands Institute for Advanced Study; The Foundation for the Production and Translation of Dutch Literature (finanzielle Unterstützung, Übersetzung des Werkteaterstückes *Abendrot*).

# I

## Leben und Werk des Werkteaters



# 1

## Einleitung

---

Das Werktheaterensemble wurde 1970 von einem Dutzend professioneller Schauspieler und Schauspielerinnen gegründet, die die unterschiedlichsten Schauspielgruppen verlassen hatten, um—wie sie es nannten—“auf eine neue Art und Weise zu arbeiten.” Am Anfang stand das Ausprobieren einer Reihe von Techniken, die ihrer eigenen Weiterentwicklung als Schauspieler sowie der Ausarbeitung einer Reihe von Projekten dienen sollten: selbstverfaßte Einakter, Kindertheater und Clownerien. Bei der Probeaufführung des ersten bedeutenden, von der gesamten Gruppe erarbeiteten Theaterstücks (*Zustände*) im Februar 1972 hatten sie dann zu ihren Grundkonzepten und eigenständigen Verfahrenstechniken gefunden.

Nach dem Grundsatz der Gruppe entwickelten die Ensemblemitglieder ihre Theaterstücke ohne Hilfe außenstehender Dramatiker oder Regisseure: sie konzentrierten sich auf die Schauspieler und maßen Bühnenbild und Kostümen nur relativ geringe Bedeutung bei. Während der Aufführungen suchten sie engen und direkten Kontakt mit ihrem Publikum. Obwohl die Stücke keine ausgesprochen politische Richtung anzeigten, sondern persönliche Geschichten erzählten, enthielten sie meistens eine ausgeprägte soziale Komponente. Ihr Theater in Amsterdam war ein renoviertes Fabrikgebäude. Sie spielten gleichzeitig auch in verschiedenen Schulen und öffentlichen Einrichtungen, und jeden Sommer reisten sie mit ihrer alljährlichen Zeltshow durch die Niederlande. Ungefähr seit 1978 begannen die Werktheater-



spieler Filme und Fernsehstücke zu machen. Über die Jahre führten sie im Durchschnitt neun oder zehn Projekte pro Spielzeit aus. (Eine Chronologie ihrer Produktionen findet sich in Anhang A; ihre Teilnahme an internationalen Festivals sowie die verschiedenen Preise, die sie erhalten haben, sind in Anhang B aufgeführt.) 1982 bestand die Gruppe aus dreizehn Mitgliedern, wovon neun auch Gründungsmitglieder waren; mit der Spielzeit 1984–85 kam die Nachwuchsgruppe Werkteater II unter Leitung von Shireen Strooker hinzu. Während der Spielzeit 1986–87 gehörten nur noch drei Gründungsmitglieder dem Werkteater an, und 1988 löste sich die Gruppe auf. Ich beschäftige mich im folgenden vor allem mit dem Werkteater von 1970 bis 1985.

Um zu beschreiben, was am Beitrag der Werkteaterschauspieler unverkennbar ist, ist es hilfreich, zunächst einen Blick auf die Theaterumgebung zu werfen, in der sie arbeiteten. In den siebziger Jahren bildeten sich in der Alternativtheaterbewegung zwei erkennbare Haupttrends heraus. Der erste Trend, den man visuelles Theater nennen kann, zeichnet sich durch die Dominanz des Spektakels aus. Man denkt an Robert Wilson, der eine Art *Gesamtkunstwerk* schafft; an die Ausdruckskraft riesiger Figuren in Peter Schumanns *Bread and Puppet Theater*; an die epischen Historien von Ariane Mnouchkine in Paris und Peter Stein in Berlin; an die gewaltsamen Grotesken des Squat Theaters, das von Budapest nach New York emigrierte; sowie an die Verbreitung unterschiedlichster Arten von Performance-Kunst in den Vereinigten Staaten und Europa.

Der zweite Trend kann mit der Bezeichnung "Schauspielertheater" erfaßt werden. In Europa konzentrierte sich Jerzy Grotowski auf sich selbst als Stückemacher und auf seinen Hauptdarsteller Ryszard Cieslak. Cieslak wurde dabei zu einer Art Alter-Ego Grotowskis. Dieser war der Kopf und Cieslak der Körper. In den Vereinigten Staaten betonten Richard Schechner und seine Performance Group ebenfalls Präsenz und Dynamik der Darsteller. In beiden Fällen herrschte die Tendenz vor, Theaterrituale oder theatralische Riten zu schaffen.

Peter Brook war Prophet und Praktiker beider Trends. In *Marat/Sade* brachte er körperliche Ausdruckskraft auf die Bühne, und in *Ein Sommernachtstraum* machte er ein Spektakel aus Zir-

kusspielen; später, in *Carmen*, befaßte er sich eingehend mit dem Leben des Menschen als Rollenspieler. In *Die Ik* brachte er einen anthropologischen Prozeß auf die Bühne. Er spornte nämlich seine Schauspieler an, ihre eigene Sprache zu erfinden und, wie es der afrikanische Stamm der Ik in Wirklichkeit erlebt hatte, herauszufinden, was aus menschlichen Beziehungen wird, wenn Menschen durch Hunger bis an den Rand des Todes getrieben werden.

Brooks Kurzversion von Bizets Oper *Carmen*, die in seinem Théâtre des Bouffes du Nord in Paris 1981–82 Premiere hatte, richtete die Aufmerksamkeit auf die Individualität der einzelnen Schauspieler. Sieben Personen spielten und sangen das Stück an jedem Aufführungsabend. Es wurde jedoch jede Rolle mit drei oder vier Schauspieler-Sängern mehrfachbesetzt, so daß ein Don José an drei aufeinanderfolgenden Abenden mit drei verschiedenen Carmens zusammenspielen konnte. Während der Proben betonte Brook die Persönlichkeitsunterschiede zwischen den Schauspielern, so daß die innere Dynamik eines Spielmoments ständig wechselte, je nachdem, wer gerade auf der Besetzungsliste stand. Auf diese Weise vermieden die Schauspieler den bei vielen Opernsängern und Opernsängerinnen nur allzu üblichen Subtext: "Ich bin eine Primadonna und führe für euch ein schwieriges Kunststück auf." Brook und seine Schauspieler ließen die Zuschauer menschliche Qualitäten spüren, die viel tiefer gingen.

Brooks *Carmen*-Produktion betonte nicht nur den Rollenspieler hinter der Rolle, was kennzeichnend für neues Theater von heute ist, sondern stellte zugleich eine Verbindung zwischen Zuschauern und Teamgeist her. Die Darsteller waren während der gesamten anderthalbstündigen Aufführung beinahe ohne Unterbrechung auf der sandgefüllten Bühne anwesend. Eleanor Blau beschrieb die Arbeitsweisen der Schauspieler für diese Produktion:

Und während sie singen, sind sie ständig in Bewegung—gehen, fallen hin, kämpfen—ein Kunststück, das Gruppenarbeit nicht nur zu Beginn der [New Yorker] Spielzeit erforderte, sondern auch während der dreiviertelstündigen Proben auf einem Teppich hinter der Bühne . . . vor jeder einzelnen Aufführung.

Neben Gymnastik schlossen die Proben Übungen zur Verbesserung der geistigen Beweglichkeit mit ein. So sitzen die Gruppenmitglieder zum Beispiel in einem Kreis und ahmen bestimmte Gesten reihum nach. Sagen wir mal, einer schnalzt mit den Fingern. Und, während alle anderen ihn nachahmen, langt sich ein anderer Spieler an die Stirn, und diese Geste kommt dazu, bis vielleicht ein halbes Dutzend Gesten von allen gleichzeitig ausgeführt werden.

“Das Ziel ist,” erläutert Emily Golden [eine der Carmens], “. . . emotionale und psychologische Präzision zu erreichen. Es geht eigentlich nicht um physische Koordination. Man entwickelt Konzentration. Es ist Peter Brooks Idee, daß jeder einzelne auf den anderen so gut eingespielt sein muß wie auf alle übrigen.”

Gerade diese auf der Bühne spürbare Teamarbeit fesselte die Zuschauer. Und weil darüber hinaus für jeden Schauspieler-Sänger nur eine beschränkte Anzahl von Bewegungen und Gesten festgelegt war, wurde während der Aufführungen ein beträchtlicher Teil improvisiert. Blau zitiert folgendes Beispiel: “Cynthia Clarey sagt, daß sie als Carmen nie genau weiß, ob Don José sofort aufstehen wird, um ihre Zigarre anzuzünden, oder ob er sich, nachdem er sie angezündet hat, umdreht und davongeht. ‘Wenn er davonginge,’ sagt sie, ‘dann müßte ich etwas tun, um seine Aufmerksamkeit zu erregen. Ihm Rauch ins Gesicht blasen zum Beispiel.’”<sup>1</sup>

Brooks *Carmen*-Produktion gehört auch mit zur Manifestation einer Renaissance aktiver und ausdauernder Zusammenarbeit zwischen Darstellern und Dramatikern. Anhand von Bizets traditionellem Material wurden Brook und seine Schauspieler zu neuen Theaterschreibern. Weitere Beispiele unterstreichen die internationale Reichweite dieses Trends. Aus der intensiven experimentellen Arbeit einer Schauspielergruppe heraus entwickelte Caryl Churchill in Großbritannien die Stücke *Cloud 9* und *Fen*. In den Vereinigten Staaten liessen sich Megan Terry und Jean-Claude van Itallie von der Arbeit der Schauspieler um Joseph Chaikin zu ihren gruppenentwickelten Stücken inspirieren. Richard Schechner und seine Performance Group taten sich mit verschiedenen Dramatikern zusammen. An der Westküste

1. Eleanor Blau, “How the Multiple Casts of ‘Carmen’ Came to Harmonize,” *New York Sunday Times*, 26. Februar 1984, H3, H6.

verwendete die San Francisco Mime Troupe diese Arbeitsweisen für den Aufbau der meisten ihrer Produktionen, und eine Gruppe, die sich A Traveling Jewish Theater nannte, entwickelte Stücke in Form von Collagen aus jüdischer Geschichte, religiösen Gebräuchen und Folklore. Amerikanische und europäische Zuschauer erlebten in dieser Zeit die mitreißenden Darstellungen der beiden südafrikanischen Schauspieler Percy Mtwa und Mbongeni Ngema in *Woza Albert!*, das von ihnen in Zusammenarbeit mit Barney Simon geschrieben worden war. Die vielleicht überzeugendste Illustration dieser neuen Bewegung des Stückemachens bietet die Arbeit des südafrikanischen Dramatikers Athol Fugard. In der Beschreibung der Entwicklung von *Orestes* schreibt er: "Die drei Schauspieler und ich verschwanden in einem Probenraum, und zehn Wochen später kamen wir wieder heraus und machten unsere erste 'Exposure.'" Dieses Ereignis veränderte sein Leben: "Dies ist eine der wichtigsten Erfahrungen, die ich im Theater gemacht habe." Für Fugard wurde die Entdeckung dieser Form zur "Brücke zwischen kleineren improvisatorischen Arbeiten" wie *The Coat* und "den ehrgeizigeren Projekten" *Sizwe Bansi ist tot* und *Master Harold . . . und die Boys*. "Schauspieler sind für mich so wertvoll wie eine Stradivari," sagt Fugard.<sup>2</sup>

## Das Werkteater und die Alternativtheaterbewegung

Die Techniken, die das Werkteater während seiner fünfzehn Jahre entwickelte, gaben dem Schauspieler das Theater und dem Schauspieler-Dramatiker das Bühnenrepertoire zurück. Im Vergleich zu den anderen Gruppen, die wir erwähnt haben, ging das Werkteater jedoch einen Schritt weiter und vertiefte sich über einen längeren Zeitraum in die Erforschung der Bedeutung des Schauspielers. Während all seiner Produktionen spielte ein bewußter Subtext eine große Rolle: "Wir, Schauspieler und Zu-

2. Russell Vandenbroucke, "Athol Fugard: The Director Collaborates with His Actors," *Theater* 14, no. 1 (Winter 1982): 38.

schauber, schmelzen beim Bühnen-/Theaterereignis zusammen.“ Filmregisseur Mark Rydell (*The River*) sagte: “Ich glaube, Menschen sind das eigentliche Drama und menschliche Beziehungen sind der echte Lebensstoff, aus dem das Leben beschaffen ist. . . . Die Verbundenheit mit einem anderen Menschen gibt Dir die Stärke, in einer grausamen Welt weiterzumachen.”<sup>3</sup> Er hätte genausogut über die Werkteatergruppe sprechen können, denn sie fand den elementaren menschlichen Kontakt zwischen Zuschauer und Schauspieler wieder.

Mehr als jede andere über Jahre bestehende Gruppe in Europa oder Amerika hob das Werkteater die persönlichen Qualitäten des Menschen im Schauspieler hervor: seine Präsenz, Charaktereigenschaften und Fähigkeiten, sein Verhältnis zu anderen, seine Einbildungs- und Einfühlungskraft. Im Gegensatz zu den vorher genannten Gruppen hatte das Werkteater keinen dominierenden Leiter, keinen Bühnenregisseur und keinen Theaterautor. Indem die Gruppe stattdessen für jedes Projekt einen bestimmten Schauspieler—den sie “Stimulator” nannte—als Leiter auswählte, wirkten die Schauspieler selbst als kollektive Dramatiker. Die Gruppe übernahm auf diese Weise die Verantwortung sowohl für das Stück als auch für die Aufführung.

Bei einem schriftlich fixierten Theaterstück beginnen die Schauspieler normalerweise mit dem Spieltext. Sie fangen damit an, Dialoge und Szenen zu studieren, und versuchen dann, Verbindungen zwischen sich selbst und der dramatischen Figur herzustellen. Die Entwicklung geht von außen nach innen. Die Werkteaterspieler machen es umgekehrt. Sie beginnen mit ihren eigenen Erfahrungen und ihren eigenen Vorstellungen und versuchen diese dann in Dialogen und Szenen dramatisch umzusetzen. Sie beginnen im Inneren, mit dem eigenen Ich, und bewegen sich dann, auf der Suche nach Form, nach außen. Dieser Prozeß ist, in der Sprache Stanislawskis, ihre “Tiefenarbeit.”

Tiefenarbeit verlangt von der gesamten Gruppe ein unerschütterliches Vertrauen in den einzelnen Schauspieler. Indem das Werkteater den Schauspieler ermächtigte, den Text zu

3. Mark Rydell zitiert nach Dan Yakir, “Story of Courage, Strength, Disaster,” in “Databook,” *San Francisco Sunday Examiner and Chronicle*, 15. Januar 1984, 34.

schaffen und die emotionale Stoßrichtung des Stücks festzulegen, betonte es den Wert des Menschen hinter dem Künstler. Dem Schauspieler so viel Gewicht beizumessen, schloß selbstverständlich ein Risiko ein: Man mußte nämlich davon ausgehen, daß der Künstler im Schauspieler fähig sei, über den Menschen hinauszuwachsen. Was die Werkteaterschauspieler jedoch von ihren Kollegen in den meisten Improvisationstheatern unterschied, war gerade ihre langjährige Ausbildung und ihre sorgfältige Vorbereitung, die es ihnen ermöglichte, die für ihren Arbeitsprozeß nötige Tiefenarbeit zu leisten. 1970 hatten die meisten der Werkteatergründungsmitglieder bereits eine professionelle Ausbildung hinter sich und persönliche Erfolge in bedeutenden niederländischen Ensembles zu verbuchen. Bei ihnen handelte es sich um schöpferisch tätige Profis, die bereit waren, etwas aufzugeben, um neue Wege der Zusammenarbeit zu finden. Ihr direktes Ziel war nicht einmal, vor einem Publikum zu spielen; ihre Absicht war hauptsächlich, ihre schauspielerischen Fähigkeiten und Möglichkeiten auszubauen. Nach ihrer Ansicht hatten sie die Tyrannei des Regisseurs und die Praxis der Rollenbesetzung satt und wollten sich ganz der Forschung, Probenarbeit und Rollenentwicklung widmen. Ihr Motiv war also nicht, Theaterstücke zu machen. Das Stückemachen war und blieb ein Prozeß, der sich aus ihren Experimenten ergab.

Organisatorisch arbeitete das Werkteater als ein demokratisches Kollektiv. Über alle Grundentscheidungen und Verfahrensweisen wurde von sämtlichen Mitgliedern abgestimmt, während die tagtäglichen Verwaltungsaufgaben von einer Troika und einer Verwaltungsangestellten erledigt wurden. Zwei Schauspieler aus dem Ensemble wechselten sich alle drei Monate in der Troika ab; einer gehörte ihr permanent an. Unter normalen Bedingungen probten sie täglich ungefähr fünf Stunden, entwickelten hauptsächlich improvisierte Szenen und machten Trainingsübungen wie Stimmbildung, Gymnastik, Zirkusakrobatik und Yoga. Übungen mit bestimmten Trainern wurden eingeflochten, um den speziellen Anforderungen eines neuen Stücks gerecht zu werden. Während der ersten zwei gemeinsamen Jahre konzentrierten sie sich auf ihr gemeinsames Arbeiten und

gaben nur wenige öffentliche Vorstellungen. 1974 bestand das vierzehnköpfige Ensemble noch aus elf ehemaligen Gründungsmitgliedern. Zu jener Zeit wurden ungefähr 70 Prozent der Aufwendungen des Werkteaters über Subventionen der niederländischen Regierung abgedeckt; 10 Prozent der Ausgaben wurden von der Stadt Amsterdam getragen. Spieleinnahmen—und später Einkünfte aus Film und Fernsehen—bildeten die restlichen 20 Prozent der Mittel im jährlichen Finanzhaushalt.

## Das Werkteater als ein Alternativtheater

Das Werkteater übernahm viele Techniken von den Innovatoren des Alternativtheaters; Erfahrung, Persönlichkeitsstrukturen und die Einstellung des Ensembles prägten jedoch den unverkennbaren Charakter der Gruppe. Dort, wo das Alternativtheater zum Beispiel zur Betonung visueller Effekte neigte und den Schauspieler mehr wegen seiner physischen als seiner psychologischen Präsenz einsetzte, betonte das Werkteater im Gegensatz dazu den sprachlichen Ausdruck. Ihr bewußt sparsamer Gebrauch von Sprache, normaler Umgangssprache, schuf oftmals eine Art minimalistischer Dichtung, und die Sprechtexte zu einigen ihrer Produktionen wurden sogar veröffentlicht—*Wie der Tod, Man muß damit leben, Abendrot* und *Du bist meine Mutter*.<sup>4</sup> Dagegen waren veröffentlichte Textfassungen der kollektiven Spielergebnisse anderer Theatergruppen, wie die Grotowskis zum Beispiel, damals selten. Zudem sind die Sprechtexte des Werkteaters das Ergebnis seiner Arbeitsprozesse, und nicht wie die Szenarios der Commedia oder Musikpartituren; ein geschriebener Werkteater-Spieltext existierte erst, wenn er nach

4. Daria Mohr, ed., *Het Werkteater, drie stukken* (Amsterdam: Van Gennep, 1979). Diese Sammlung enthält den niederländischen Text zu: *Wie der Tod, Man muß damit leben* und *Abendrot* (*Als de dood, Je moet er mee leven, Avondrood*). Der in der niederländischen Textsammlung abgedruckte Text von *Avondrood* (*Abendrot*) unterscheidet sich in einigen Einzelheiten vom in diesem Buch übersetzten Text, da der Text in der niederländischen Sammlung einer späteren Aufführung entstammt und zur Veröffentlichung überarbeitet wurde.

Joop Admiraal, *U bent mijn moeder* (Amsterdam: International Theater Bookshop, 1982). Deutsche Übersetzung, *Du bist meine Mutter*, übersetzt von Monika Thé (Amsterdam: International Theater Bookshop, 1983).

der Tonbandaufnahme einer öffentlichen Aufführung niedergeschrieben wurde. Selbstverständlich haben auch andere bedeutende Persönlichkeiten innerhalb der Alternativtheaterbewegung—Dario Fo in Italien, Athol Fugard in Südafrika und Robert Wilson in den Vereinigten Staaten—den sprachlichen Ausdruck betont. Doch handelt es sich dabei um individuelle Stückeschreiber, wohingegen das Werkteater als kollektives Stückemacher-Team agierte.

Als weiteres Charakteristikum betonte das Werkteater die Präsenz des Individuums auf der Bühne und forschte nach der Erkenntnis des inneren Ichs. Außerdem bemühte es sich um direkten Kontakt zum Publikum. Der Darsteller galt nicht als symbolisches Element innerhalb einer Choreographie oder als isolierter Körper, als bloßes Gesicht, bloße Stimme oder Maske. Hier zeigte sich die traditionelle Herkunft der Werkteaterschauspieler, denn die meisten hatten eine formale Ausbildung an der Amsterdamer Schauspielschule.<sup>5</sup> Diese Schauspielschule benutzte den psychologischen Ansatz Stanislawskis als Grundlage zu Rollenarbeit und Szenenstudium, verlangte jedoch zugleich eine gründliche Ausbildung in den traditionellen Fächern wie Stimmbildung, Sprachtraining und Bewegung. Als die Werkteaterschauspieler 1969–70 erstmals zusammenkamen, standen sie unter dem Einfluß von Theatermachern wie Joseph Chaikin vom Open Theater, der mit improvisatorischen Strukturen als Instrument kollektiven Schaffens experimentierte und der die Präsenz des Schauspielers in klarer Abgrenzung zur dramatischen Figur betonte. Darüber hinaus hatte eine der Werkteaterschauspielerinnen, Yolande Bertsch, eine frühere Ausbildung bei Grotowski in Polen hinter sich, und sie stellte ihren Kollegen Grotowskis "persönliche Konzerte" vor—eine individuelle Präsentiere-dich-selbst-Übung, die zur grundlegenden Arbeitsmethode für die gesamte Gruppe werden sollte: ein oder mehrere Ensemblemitglieder entwickelten eine persönliche Szene, die dann mit anderen Szenen kombi-

5. Die Ausnahmen zu dieser Regel waren drei Ensemblemitglieder: einer hatte Gesang am Amsterdamer Musikonservatorium studiert, einer war an der Amsterdamer Kabarettsschule ausgebildet und einer kam von einer Designschule in Belgien.



niert und schließlich für die öffentliche Darbietung bearbeitet wurde.

Die Werkteaterstücke, gewöhnlich in Form einer Szenencollage, enthielten jeweils spontan erkennbare persönliche Geschichten. Die Schauspieler hatten weder Interesse an ausgefallenen akrobatischen oder körperlichen Darstellungen per se, wie die in *Dionysus in 69* der Performance Group, noch an Multimedia-Ereignissen, wie sie das Squat Theater auf die Bühne gebracht hatte. In ihren Sommerzeltshows setzten sie zwar Akrobatik und oft viele Lichteffekte und Musik ein, doch im wesentlichen portraitierten sie Menschen, wie ihre Zuschauer sie kannten.

Da im Zentrum der Werkteaterstücke immer eine identifizierbare menschliche Geschichte stand, achtete man bei den Aufführungen auf perfekte Beherrschung der Körpertechnik. Yolande Bertsch hatte auch bei dem französischen Mimen Etienne Decroux studiert, und Peter Faber hatte seine Karriere als Clown und Solo-Mime schon als Teenager begonnen. Beide brachten ein ausgeprägtes Gefühl für Körpersprache und -disziplin in das Werkteater mit ein. Über die Jahre führten die Ensemblemitglieder ihr Training ein- oder zweimal wöchentlich mit zwei Zirkusakrobaten durch, teils, um ein paar einfache akrobatische Kunststücke in ihre Aufführungen mitaufzunehmen, hauptsächlich jedoch, um physische Kondition, Teamarbeit, Balance und Timing zu verbessern. Sie machten einige dieser Übungen zum Bestandteil ihrer Sommerkomödien und Kinderstücke.

Spätestens seit den sechziger Jahren zeigte die Alternativtheaterbewegung das Bestreben, politisches Theater zu schaffen.<sup>6</sup> Während der frühen siebziger Jahre, auf dem Höhepunkt der Vietnam-Proteste, wurde dem Werkteater von anderen jun-

6. Die San Francisco Mime Troupe entstammt diesem Impuls ebenso wie El Teatro Campesino, die beide von der Commedia dell'arte inspirierte Techniken verwenden. In Stoke-on-Trent in England leisteten Peter Cheeseman und der Autor Peter Terson Pionierarbeit für das auf regionalen Quellen basierende Musical-Dokumentarspiel. In Europa reflektieren Dario Fos Theaterstücke und Aufführungsstil die offene Aktion mehrerer Gruppen, in Richtung sozialer und politischer Veränderungen aufzuwiegeln. Für die meisten Bemühungen in diese Richtung dient Brecht auch weiterhin als Prophet und Modell.

gen Gruppen oft der Vorwurf gemacht, nicht politisch genug zu sein. Das Werkteater machte jedoch auch Straßentheater, zum Beispiel eine Satire, mit der es 1972 zu den Olympischen Spielen nach München ging; und durch ihre gesamte Schaffenszeit hindurch pointierten die Werkteaterleute ihr Hauptwerk mit kurzen kritischen Stücken über die Situation in Chile, den Vietnamkrieg und die atomare Aufrüstung. Im Gegensatz zu traditionellen politischen Aktivisten glaubten sie jedoch, daß alles Politische letztendlich im Persönlichen verankert sei—daß man, um langfristige soziale Veränderungen herbeizuführen, dem menschlichen Wesen auf den Grund gehen müsse. Diese Grundhaltung fand Ausdruck im ersten großen Projekt des gesamten Werkteaterensembles, *Zustände* (aufgeführt 1972–75), das Situationen in einer psychiatrischen Anstalt darstellt. Beeinflußt durch die Lektüre psychologischer Werke von Jan Foudraïne und R. D. Laing begann die Gruppe sich damit zu beschäftigen, wie Menschen miteinander kommunizieren, und sich zu fragen, warum manche Menschen als “normal” und andere als “abnormal” bezeichnet werden. Nachdem sie einige Szenen entwickelt und öffentlich in ihrem Amsterdamer Theater aufgeführt hatten, wurde das Werkteater von einer Gruppe psychiatrischer Pfleger eingeladen, ein paar Aufführungen für Patienten und Personal in psychiatrischen Einrichtungen zu organisieren. Trotz ihrer anfänglichen Zweifel—sie waren lediglich Schauspieler, so sagten sie, und ganz sicher keine Sozialreformer, und zudem wußten sie nichts über die Arbeit in solchen Einrichtungen—traten sie schließlich in einigen dieser Anstalten als Gäste auf. Bei dieser Gelegenheit dienten sie als Katalysator für Diskussionen und in ein paar Fällen sogar als Anlaß zu wirklichen Reformen. Diese zufällige Erfahrung wurde für sie zu einem Eckpfeiler ihrer Spielstruktur nicht zuletzt deshalb, weil sie dabei so viel über Ehrlichkeit und Anpassungsfähigkeit im Spielen gelernt hatten.

Aufgrund ihrer politischen Motivation mieden alternative Theatergruppen im allgemeinen traditionelle Theater und Theaterräume. Als Luca Ronconi 1969 Ariostos *Orlando Furioso* auf den Straßen verschiedener italienischer Städte zur Auf-

führung brachte, gab er dem weitverbreiteten Wunsch nach, eine Theaterproduktion mit der Live-Atmosphäre einer nicht-theatralischen Umgebung zu verbinden und eine Theatersituation mit einem mobilen Publikum herzustellen. In Polen hat Grotowski eine besondere Spielumgebung für jede seiner Produktionen hergestellt. In seinem *Doktor Faustus* zum Beispiel versammelten sich die Zuschauer als Gäste um einen riesigen Tisch, der als Hauptspielraum diente. Außerdem machten Environmental-Theater-Projekte vielseitige Beziehungen zwischen Akteuren und Publikum möglich. Darüber hinaus wurden bei den Happenings normale Aktivitäten, wie sie an einem bestimmten Ort—zum Beispiel an einer belebten Straßenecke—vorkommen, als wesentliche Elemente in der Aufführung oder sogar als Hauptthema verwendet.

Auch das Werkteater beabsichtigte, die Zuschauer auf bestimmte Weise in die Aufführung einzubeziehen. Als reguläres Theaterhaus und Spielraum diente eine umgebaute Fabrikhalle in Amsterdam, in der 150 bis 200 Stühle die informelle Spielfläche teilweise umstellten. Dieser neutrale Rahmen begünstigte den direkten Augenkontakt und eine sehr offene Beziehung zwischen Akteur und Zuschauer, eine Dynamik, die ganz dem persönlich menschlichen Charakter der gespielten Szenen entsprach. Environmental Theater und das Phänomen der Happenings zu jener Zeit sensibilisierten das Werkteater für das Aufführungsumgebung—die spannungsreiche Atmosphäre, die entstehen kann, wenn Spieler und Zuschauer in einer bestimmten Umgebung aufeinandertreffen. Dank der Praxis, in Anstalten und auf öffentlichen Plätzen zu spielen und mit der Sommerzeltkomödie auf Tournee zu gehen, konnte sich das Werkteaterensemble ständig auf sehr flexible Art und Weise auf neue Spielumgebungen einstellen. In einer Anstalt diskutierten sie mit ihren Zuschauern, und in einem Zelt lachten und scherzten sie mit ihnen.

Die Spieldynamik des Werkteaters regte zudem zur spontanen Identifizierung mit den Darstellern an, nicht zuletzt durch psychologisch basierte Figuren in einer unkomplizierten, jedem

verständlichen Handlung. Die Stücke bestanden gewöhnlich aus einer Szenenmontage, einem Geflecht aus kleinen Geschichten oder einer Folge kurzer Einakter. In *Waldeslust* zum Beispiel werden komische Episoden in einer Touristengruppe mit den ergreifenden Szenen einer Gruppe behinderter Kinder und ihrer Lehrer konfrontiert. Die beiden Gruppen treffen nie aufeinander. Das Nebeneinander der Szenen genügt zur gegenseitigen Aufhellung. Der Sinn wird ohne weiteren Kommentar klar. Für die damalige Alternativtheaterbewegung war solches Plotting ungewöhnlich. Es unterschied sich zum Beispiel vom kaleidoskopischen Zur-Schau-Stellen von Ereignissen, wie es bei anderen Ensembles, wie etwa des Living Theater zu sehen war. Die kaleidoskopische Szenenstruktur entstammt größtenteils dem Theater des Absurden und hat ihre Vorbilder in Alfred Jarry und Dada.

Ein Großteil der Alternativtheaterbewegung produzierte autobiographische Arbeiten. So brachte zum Beispiel Richard Foreman mit seinen primär visuellen Effekten seine eigene private Welt zum Ausdruck, und das Squat Theater veranschaulichte mit Hilfe seiner Multimediashows persönliche Phantasmen der elf Erwachsenen und fünf Kinder. Auch das Werkteater verwendete autobiographisches Material, jedoch auf eine etwas andere Art und Weise: Jeder Schauspieler versuchte seine persönlichen Erfahrungen mit dem Innenleben der Figur, die er gerade darstellte, zu vereinbaren und durch bestimmte Situationen zu verdeutlichen. In *Abendrot*, einem Stück über eine Gruppe alter Leute in einem Altersheim, ging es den Werkteaterspielern nicht darum, alte Leute nachzuahmen oder das Leben im Altersheim zu spielen. Sie brachten vielmehr ihre eigenen Gefühle über das Altern zum Ausdruck. Natürlich gingen viele Situationen und Figuren in *Abendrot* auf persönliche Erfahrungen mit alten Menschen zurück. Die innere Einstellung der Bühnenfiguren stammte jedoch ganz aus dem individuellen Charakter der Schauspieler, die sich auf diese Art ihrer eigenen Gefühle über das Altern bewußt wurden.

Diese Einstellung ist das Besondere an *Abendrot* und am

Werkteater. Die Technik der Werkteaterspieler ermöglichte es ihnen, zur allgemein gültigen Bedeutung des Alterns vorzudringen, und indem sie sich auf der Bühne mit ihren eigenen Emotionen auseinandersetzten, veranlaßten sie ihre Zuschauer, gleich welchen Alters, zum Mitempfinden und Miterkennen.

## Das Werkteater als ein Künstlertheater

Der finnische Regisseur Ralf Långbacka eröffnet in seinem Essay "Über die Grundvoraussetzungen eines Künstlertheaters" eine wichtige Perspektive für die Charakteristika des Werkteaters und dessen Platz innerhalb des Theaters des zwanzigsten Jahrhunderts. Aus den vergangenen neunzig Jahren Theatergeschichte greift Långbacka sechs Theater und deren Leiter heraus: Konstantin Stanislawski und Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko und das Moskauer Künstlertheater; Bertolt Brecht und das Berliner Ensemble; Giorgio Strehler und Paolo Grassi und das Piccolo Teatro di Milano; Otomar Krejča und das Divadlo za Branou (Theater am Tor) in Prag; Juri Ljubimow und das Taganka-Theater in Moskau; sowie Peter Stein und die Schaubühne am Halleschen Ufer in West-Berlin. Aus der Analyse dieser sechs Theater entwickelt Långbacka acht Prinzipien eines Künstlertheaters nach seinem Verständnis. Darüber hinaus analysiert er die Arbeit verschiedener anderer Gruppen, vor allem Joan Littlewood und den Theater Workshop; Roger Planchon und das Théâtre de Villeurbanne; Jean Vilar und das Théâtre National Populaire; Peter Brook und sein Pariser Ensemble; sowie Ariane Mnouchkine und das Théâtre du Soleil in Paris.

Långbacka konzentriert sich auf diese sechs Gruppen, weil sie seiner Definition des Künstlertheaters entsprechen:

Kunst bedeutet in diesem Zusammenhang nicht einfach Qualität; vielmehr beziehe ich mich damit auf einen Theatertypus wie das Moskauer Künstlertheater, der eine Erneuerung des Theaters bewirkte und der zu seiner Zeit und an seinem Ort in einer Weise operierte, die dem

Theater eine Bedeutung gab, die über einen Ort professioneller Unterhaltung hinaus ging.<sup>7</sup>

Er stellt das Künstlertheater dem, wie er es nennt, institutionalisierten Theater gegenüber: Ein Theater, das unter Ideenmangel und einer gewissen geistigen Armut leidet und das zudem oftmals unverhältnismäßig hohe Geldsummen verschlingt. Kleine Theater entziehen sich keineswegs dieser Definition. In der Tat versuchen viele, institutionalisierter zu werden als ihre institutionalisierte Konkurrenz. Nach Långbackas Ansicht steht das institutionalisierte Theater am einen Ende der Skala und das Künstlertheater am anderen, und zwischen den beiden Extremen gibt es viele Möglichkeiten, effektiv zu wirken.

Långbacka sieht die folgenden acht gemeinsamen Prinzipien in den sechs Künstlertheatern verwirklicht:

1. Ein Künstlertheater erfordert eine Gruppe von Menschen mit gemeinsamen Zielen; die Gruppe organisiert sich um eine Person oder um Personen, die die Prinzipien der Gruppe zum Ausdruck bringen können.

2. Ein Künstlertheater entsteht aus Opposition zu einem alten, erstarrten Theater und bricht mit dessen Ideologie, Spielstilen und Produktionsmethoden.

3. Ein Künstlertheater versucht ein neues Publikum zu erreichen oder aber die Struktur seines Publikums zu verändern und eine neue Theatererfahrung zu vermitteln.

4. Ein Künstlertheater hat ein klar abgegrenztes und selektives Repertoire, das auf ästhetischer Konsistenz und Integrität aufbaut und innerhalb dessen sich die einzelnen Produktionen ergänzen. (Keine Smorgasbord-Theatersaison mehr!)

5. Ein Künstlertheater sucht nach neuen künstlerischen Arbeitsmethoden: Methoden, die völlig unterschiedliche im Theater ausgeführte Arbeiten und sämtliche am Theater beschäftigte Personen mit einschließen. Oftmals werden diese Methoden aus einer Ideologie heraus entwickelt und bleiben innerhalb eines Prozesses ständiger Erneuerung und Veränderung erhalten.

6. Ein Künstlertheater hat eine äußere und innere Organisationsform, die maximale künstlerische Ergebnisse anstrebt. Der Zweck die-

7. Ralf Långbacka, "Om förutsättningarna för en konstnärlig teater," in *Bland annat om Brecht, texter om teater* (Stockholm: P. A. Norstedt och Söners Förlag, 1982), 279–310.

ser Organisationsform ist weniger die Erhaltung einer Institution als vielmehr die Förderung und Unterstützung des künstlerischen Schaffens.

7. Ein Künstlertheater verlangt großen persönlichen sowie kollektiven Einsatz. Im Konflikt zwischen künstlerischen Anforderungen und sozialen Verpflichtungen (wie zum Beispiel Forderungen von Gewerkschaften) müssen den künstlerischen Belangen Vorrechte eingeräumt werden.

8. Ein Künstlertheater hat mehr im Sinn als seine bloße Existenz. Ein Künstlertheater bleibt nur so lange Künstlertheater, wie es ihm gelingt, sich selbst zu erneuern und sein Verhältnis zur politischen und sozialen Realität, aus der heraus es entstand, vital zu erhalten und zu verbessern.

Das Werkteater weicht offensichtlich von einigen der Prinzipien Långbackas ab. Die Ensemblemitglieder arbeiteten als ein echtes Kollektiv und nicht als eine von einer zentralen Leitfigur abhängige Gruppe. Dies führte dazu, daß die Dynamik ihrer persönlichen Interaktionen und was davon auf der Bühne sichtbar wurde, anders sein konnte als die von Schauspielern, die einem einzelnen starken Gruppenleiter folgen. Drei Bedingungen waren beim Werkteater deshalb anders: erstens wurde über Richtlinien kollektiv entschieden, und zweitens wechselte die Projektleitung mit jedem Projekt. Drittens waren die Ensemblemitglieder nicht nur Schauspieler, sondern zugleich Stückemacher. In anderen Worten, alles was sie taten, ging vom Darsteller aus, ganz gleich, ob es um Entscheidungen über Spieltechniken oder um Auffassungsfragen ging.

Wie die Mitglieder des von Långbacka definierten Künstlertheaters gründeten die Werkteaterspieler ihr Ensemble aus Opposition gegen ein Theater, das sie für veraltet und wirkungslos hielten. Es ging ihnen darum, neue Arbeitsweisen zu entdecken. Unter dem Dutzend von Schauspielern, die nach den Monaten des Aufbaus beim Werkteater blieben, galt die Bedeutung des Schauspielers als wichtigstes Prinzip. Und die Entscheidung zur demokratischen Arbeitsweise wurde relativ schnell getroffen. Trotz der erforderlichen hohen Ansprüche an Zeit und Energie der Schauspieler wichen sie davon auch später nicht ab. Im Gegensatz zu den Mitarbeitern an Långbackas sechs Künst-

lertheatern hatten die Werkteaterschauspieler zunächst nicht öffentliche Produktionen im Sinn. Während ihrer ersten beiden gemeinsamen Jahre suchten und fanden sie einige einfache Darbietungsformen und schließlich auch ein neues Publikum für solche Aufführungen. Trotz gelegentlichen Drucks von einzelnen Gruppenmitgliedern, auch andere Dramatiker auf die Bühne zu bringen, stellten sie ihr Repertoire während der ersten zehn Jahre ausschließlich aus 'selbst-gemachten' Stücken zusammen. In diesem Prozeß entdeckten sie ihre Formel zur Weiterentwicklung: Abwechslung in der Projektdauer, den Projekttypen, in der Kombination der Schauspieler und Zeitdauer der Projekt- oder Stückentwicklung. Durch Abwechslung blieb die Gruppe kreativ und erhöhte sich die Ausdruckskraft der einzelnen Schauspieler, die sich durch Persönlichkeit und Interessen beträchtlich voneinander unterschieden. Ein Blick auf die Liste ihrer Projekte—Komödie, Tragödie, Farce, Zeltshows und Kindertheater—mag den Anschein erwecken, es handle sich um Smorgasbord-Theater: ein bißchen von allem für jeden Geschmack. Das Werkteater beabsichtigte jedoch das Gegenteil. Die ästhetische Konsistenz und Integrität seiner Stücke und die sorgfältige Abstimmung der Stücke aufeinander innerhalb des Repertoires entsprachen den ästhetischen Wunschkonzeptionen der Schauspieler-Dramatiker.

Das Werkteater folgte Långbackas achtem Prinzip, dem Bestreben nach Erneuerung und Wandel, indem es bestimmte Gruppen als Zuschauer in sein Theater einlud und außerdem nach neuem Publikum an den verschiedensten Orten suchte: auf öffentlichen Plätzen, in Gefängnissen, Schulen und Gemeindezentren. Die Gruppenmitglieder erkannten sehr bald, daß sich ihre Überzeugungskraft als Schauspieler größtenteils aus ihrem sozialen Anliegen ergab, aber auch aus der sozialen Struktur oder Umgebung, in der sie spielten. Während ihrer letzten Jahre produzierten sie einige Theaterstücke nach Textvorlagen und machten Film- und Fernseharbeit, einzelne Mitglieder führten Ein-Personen-Stücke auf und arbeiteten an Projekten außerhalb des Werkteaters. Aber selbst während sie diese neuen Ziele verfolgten, blieben sie ihrer ursprünglichen Überzeu-



ging treu, den künstlerischen Prozeß über das institutionelle Überleben zu stellen. Und sie riskierten weiterhin, mit der sozialen und politischen Welt, in der sie lebten, aktiven Kontakt aufrechtzuerhalten.<sup>8</sup>

## Improvisation und Spielentwicklung am Werkteater

Die Begriffe Improvisation und Gruppenimprovisation wurden oft dazu benutzt, einen Aufführungsstil zu beschreiben, bei dem Schauspieler vor einem Publikum Dialoge und Szenen erfinden. So bitten zum Beispiel Kabarettisten ihre Zuschauer, einen Namen, Ort oder Slogan zu nennen, um dann—möglicherweise nach einer kurzen Besprechung—einen Sketch mit den verlangten Elementen zu spielen. Einem breiten Publikum in Amerika wurde dieser Stil durch die Sketche von Mike Nichols und Elaine May bekannt, als sie ab Herbst 1959 unter Paul Sills am Second City in Chicago arbeiteten. Zur gleichen Zeit verkündigte Paul Sills' Mutter Viola Spolin mit ihrem Buch *Improvisation für das Theater* das Credo der Theater-Spiele ("theater games") an amerikanischen Universitäten. Leiter von Schauspielgruppen und Regisseure verwendeten Improvisationstechniken bald zu verschiedenen Zwecken: um Schauspieler von Hemmungen zu befreien, um ihnen zu helfen, eine emotionale Verbindung persönlicher zu erfahren oder um sie neue gestische oder stimmliche Möglichkeiten während der Proben entdecken zu lassen.<sup>9</sup>

Seit der Eröffnung des Chat Noir im Pariser Montmartre 1881 waren solche Techniken zwar im Kabarett ein Begriff, doch

8. Längbackas Prinzipien dienen auch dazu, auf die Gefahren hinzuweisen, mit denen jedes Künstlertheater konfrontiert ist. Wir wissen, daß auch am Moskauer Künstlertheater schließlich eine Erstarrung einsetzte und daß ein erfolgreiches Künstlertheater ganz natürlich mit der Zeit dazu neigt, mehr den Charakter institutionalisierten Theaters anzunehmen. Die Antwort des Werkteaters auf diese Herausforderung sowie die Gefahren für die Schauspieler und Gruppen, die die besonderen Werkteatermethoden als Modell für ihre eigene Entwicklung übernehmen wollen, werden in Kapitel 8 kurz beschrieben.

9. Viola Spolin, *Improvisation for the Theater* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1963).

waren Stanislawski und das Moskauer Künstlertheater die eigentlichen Pioniere der Improvisation bei der Inszenierung eines Theaterstücks—vor allem bei Dramen von Tschechow. Stanislawski half seinen Schauspielern, persönliche psychologische Bezüge zu den Figuren und Situationen, die sie spielen sollten, zu finden. Als Jerzy Grotowski sich 1959 mit einer Artaud-Ausgabe in der Hand daran machte, sein Theaterlabor in Opole (Polen) zu gründen, definierte er Theater als das, "was zwischen Zuschauer und Schauspieler passiert."<sup>10</sup> Verwendete er Dramentexte, so arrangierte er diese völlig neu. Als Fundament für seine Produktionen dienten ihm mentale und körperliche Übungen. Richard Schechner und Joseph Chaikin verwendeten Improvisationstechniken zur Entwicklung all ihrer nichttextlichen Produktionen und fügten in die öffentlichen Aufführungen Passagen ein, die auf Improvisation beruhten.

Trotz der Verwendung von Improvisation während der Ausarbeitung ihrer Stücke zeigten die allabendlich stattfindenden Werkteateraufführungen selbst nur wenig Veränderung. Der Großteil der Improvisationsarbeit hatte vorher stattgefunden. Die Methode des Werktheaters verlief analog zu jener des Modern Jazz Quartets. In einer solchen Gruppe kommen die Musiker zusammen, um eine bestimmte Melodie, entweder altbekannt oder neu komponiert, auszuprobieren. Erst wenn sich aus dem anfänglichen Improvisieren eine stabile Struktur ergeben hat, wird das Stück aufgeführt. Dabei bleiben abgemachte Stellen zur freien Improvisation. Wer improvisiert und wie er es tut, hängt von der Stimmung der Instrumentalisten und dem Kontakt mit ihren Zuschauern ab. Einige ihrer Augenblicksschöpfungen werden dann zum festen Bestandteil zukünftiger Aufführungen.

Das Werkteater machte auf die gleiche Art und Weise Theaterstücke. Die Schauspieler entwickelten Figuren und Situationen aus dem Spiel mit ihren eigenen Erfahrungen, Träumen und Phantasien. Zur Entwicklung eines größeren neuen Stücks benötigten sie normalerweise ungefähr ein Jahr. Als die Gruppe 1970 zusammenkam, mußten die zwölf Schauspieler lernen, auf

10. Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre* (Kopenhagen: Odin Teatres Forlag, 1968), 32.

demokratische Weise miteinander umzugehen. Im Gegensatz zum Moskauer Künstlertheater hatten sie keinen bestimmenden Leiter. Jeder von ihnen hatte sich schon vorher gegen die traditionelle Autorität eines Produzenten und Regisseurs aufgelehnt. Bevor die Gruppe überhaupt damit anfangen konnte, vor einem Publikum zu spielen, mußte jeder Schauspieler neu lernen, mit seinem Ego und zugleich mit dem Ego anderer umzugehen. Die Gruppenmitglieder entdeckten, daß gerade dieser Prozeß—mit all seinen Auseinandersetzungen, Spannungen und Kämpfen—das Zusammenspiel förderte.

Die Werkteaterspieler verwendeten Improvisation auch als Mittel zur Problemlösung, als Weg, sich mit sich selbst und miteinander auseinanderzusetzen. Ihre Motive unterscheiden sich jedoch von den in den siebziger Jahren so populären Therapiegruppen zur Selbsthilfe. Bei ihnen handelte es sich um Künstler, reife Menschen, die alle traditionellen Spieltechniken beherrschten und die ein gemeinsames Ziel verband. Es ging ihnen auch nicht um ein Psychodrama, das allein auf die Freisetzung persönlicher Gefühle abzielt. Die geistigen Wurzeln ihrer Improvisationspraxis können eher auf Jacob Levy Moreno und dessen "Ich-Du-Konzept" zurückgeführt werden.<sup>11</sup> Um die Dynamik des Werkteaters zu verstehen, sollte man keine Vergleiche zur Gruppentherapie ziehen, sondern an Theaterreformer wie Moreno und Stanislawski denken. Robert Sarlós schrieb über Morenos Theorien: "Morenos Gospel—denn er betrachtete es als nichts Geringeres—basiert auf drei Annahmen: erstens, daß Spontaneität/Kreativität 'eine Triebkraft menschlichen Fortschritts' ist, zweitens, daß 'Glaube an die guten Absichten unserer Mitmenschen' notwendig ist, und drittens, daß auf diesen beiden Axiomen 'eine dynamische Gemeinschaft' basieren kann."<sup>12</sup>

Während der Anfangsjahre des Ensembles erfuhren die

11. Moreno, der das aus dem Jahre 1921 stammende Wiener Stegreiftheater als Impromptu Theater in New York 1931 wiederbelebte, hatte Wirkung auf das American Group Theater sowie auf die Kreativitätstheorien von Neva Boyd und Viola Spolin, die vom Federal Theater verwendet wurden (1935–39).
12. Robert Sarlós, *Jig Cook and the Provincetown Players* (Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 1982), 56.

Werkteaterspieler, daß gemeinsame Spielentwicklung dem einzelnen Schauspieler eine große Bürde auferlegen kann: Verantwortung nicht nur für seine eigene Spielweise, sondern gleichzeitig für die Entstehung des gesamten Stücks. Um diese Bürde zu erleichtern, ohne gleich zu Textvorlagen und zu Regisseuren Zuflucht zu nehmen, entschlossen sie sich, die Hauptverantwortung für den Aufbau eines Stückes einem "Stimulator" zu übertragen. Dabei handelte es sich um einen Mitspieler, der jeweils zur Leitung eines Projekts vom ganzen Ensemble ausgewählt wurde. Während der Arbeit als Stimulator trat der Schauspieler weiterhin in anderen Projekten auf, die sich teils im Probenstadium oder bereits im Repertoire befanden. Die Aufgabe des Stimulators war es, das Spiel der einzelnen zu einem szenischen Ganzen zu formen, das heißt, ihnen durch Kritik, Zuspruch oder Diskussion zu helfen, ihre rein persönlichen Motive in eine Bühnenrolle umzugestalten und der dramatischen Struktur und Thematik des Stückes anzupassen.<sup>13</sup> Insofern sich die Schauspieler beim Einsatz ihrer Gefühle zum Aufbau einer *Rolle* helfen ließen, ähnelten sie sicher einer traditionellen Gruppe. Sie gingen aber darüber hinaus, denn sie benützten ihre eigenen Gefühle, um auf der Bühne eine lebendige "Gestalt" zu schaffen.

Zudem diente nicht nur persönliche Erfahrung als Rohmaterial des Ensembles. Sie ergänzten sie mit dem Studium einschlägiger Literatur zum Thema der Stücke. Zur Entwicklung von *Abendrot* zum Beispiel, das vom Altern und Sterben in unserer gegenwärtigen Gesellschaft handelt, studierten sie diesbezügliche Arbeiten von Elisabeth Kübler-Ross, Margaret Mead und Jacoba van Velde. Zur Produktion von *Verbrechen* lasen sie die Arbeiten eines Rechtsprofessors aus Den Haag und sprachen schließlich mit ihm über die Entwicklung des Stückes. Sowohl vor als auch während der öffentlichen Aufführungen spielte das Werkteater *Verbrechen* in Gefängnissen und einer Polizeiakademie, wo sie das Stück mit einem "professionellen" Publikum

13. Wie wir aus dem Logbuch zur Entwicklung von *Abendrot* ersehen werden, machte ein Stimulator mehr, als während der Probenmonate formend in die Improvisationen einzugreifen. Er oder sie leitete zugleich den Arbeitsprozeß, wobei der für zwölf oder mehr Stunden ausreichende Stoff in eine anderthalbstündige Aufführung zusammengefaßt und gestrafft werden mußte.

diskutieren konnten. In gewisser Weise waren die Bücher, Fachleute und Erfahrungen mit Schulen und öffentlichen Einrichtungen für das Ensemble, was Bizets Oper für Peter Brook und seine alternierende Schauspielgruppe gewesen war. Für jedes ihrer Stücke griffen die Schauspieler sowohl auf interne als auch externe Quellen zurück.

In ihrem Buch *Improvisation* stellen John Hodgson und Ernest Richards fest, daß die zum guten Schauspiel benötigten Eigenschaften "auch die Eigenschaften sind, die zu einem erfüllten Leben notwendig sind."<sup>14</sup> Michael MacOwan, Prinzipal der Londoner Akademie für Musik und dramatische Kunst, bezeichnet diese Eigenschaften als waches Bewußtsein, Sensitivität, Freiheit und "das Selbstvertrauen, das aus dem Wissen kommt, daß ein jeder von uns ein einzigartiges Individuum ist, das eine wertvolle Rolle spielt, wenn wir nur genug wir selbst werden können, um diese Rolle zu sehen und zu akzeptieren."

Die Werkteaterspieler strebten nach diesen Eigenschaften und versuchten sie zu verkörpern. Mit mehr Erfolg als jede andere professionelle Gruppe damals in Europa oder Amerika entwickelten sie eine Arbeitsweise, die es dem Schauspieler ermöglichte, sein eigener Dramatiker zu sein. In den folgenden Kapiteln werden die Grundbedingungen für diesen Erfolg weiter erörtert.

14. John Hodgson und Ernest Richards, *Improvisation* (London: Methuen, 1966), 11 und ix.

# 2

## Die Entwicklung von *Abendrot*

### Ein Bühnen-Logbuch des kollektiven Arbeitsprozesses (1973–1975)

---

Der folgende Bericht über die Entwicklung von *Abendrot* scheint mir aus mehreren Gründen wichtig. Er ermöglicht einen seltenen Blick hinter die Kulissen des kreativen Arbeitsprozesses und läßt erkennen, wie ein Theaterstück vom Werkteater entwickelt wurde. Er zeigt die Arbeitstechniken, die für das Werkteater zur Norm geworden waren, detailliert auf und weist darauf hin, wie diese Methoden das Werkteater von anderen Theatern unterscheiden. Und schließlich ermöglicht dieser Blick hinter die Kulissen eine tiefere Einsicht in die Genealogie späterer Werkteaterproduktionen: *Man muß damit leben* (1977–79), *Wie der Tod* (1977–79), *Aufnahme* (1979–80) und *Du bist meine Mutter* (1981–86).

Das Logbuch ist zum größten Teil die Arbeit von Marian Buijs, 1973 und 1974 Praktikantin am Werkteater, wo sie anderthalb Jahre damit verbrachte, ihre Beobachtungen aufzuzeichnen und mit den an der Entwicklung von *Abendrot* beteiligten Schauspielern zu sprechen. Unter ihrer Mithilfe übersetzte ich zunächst ihre Aufzeichnungen aus dem Niederländischen und fügte Material aus eigenen Interviews mit den Schauspielern bei, wie auch Verbesserungen und Kommentare von Shireen Strooker, die für *Abendrot* als "Stimulator" der Gruppe fungierte. 1985 arbeitete ich mit Marian Buijs die hier vorliegende Fassung aus, um sie den Anforderungen dieses Buches anzupassen.

Im September 1973, nach Abschluß des Sommerzelttheaterprogramms, besprach die Gruppe ihre Pläne für die kommende Spielzeit und entschied, bis Mitte Dezember nach folgendem Plan zu arbeiten: Drei kleine Gruppen sollten für die ersten sechs Wochen zusammenarbeiten; für die verbleibenden sechs Wochen würden sich die Teilnehmer auf drei neu zusammenzustellende Gruppen verteilen. Sollten sich diese Sitzungen als produktiv erweisen, würden bis Weihnachten sechs Projekte zur Verfügung stehen. Von Mitte Januar bis Mitte Mai 1974 würde die gesamte Gruppe dann ein gemeinsames Projekt in Angriff nehmen.

Alle Teilnehmer plädierten dafür, daß Shireen Strooker die Aufgabe des Stimulators für das gemeinsame Projekt übernehmen sollte. Die Funktion des Stimulators, wie sie aus dem *Jahresbericht* des Werkteaters 1971–72 (S. 89) hervorgeht, war die folgende:

Der Stimulator regt den kreativen Prozeß anderer an, indem er Trainingssitzungen und Übungen arrangiert, Anweisungen gibt und Verbesserungsvorschläge macht. Er ist hauptsächlich damit beschäftigt, den Schauspielern zu helfen, ihren eigenen kreativen Prozeß in Gang zu setzen, sei es einzeln oder in Gruppen. Er überwacht den regelmäßigen Fortschritt der Arbeit, indem er Zeit- und Arbeitspläne aufstellt. Der Stimulator kann auf jedem Gebiet um Unterstützung bitten und auch die Aufgabe des Stimulators selbst an eine andere Person weitergeben. Der Unterschied zwischen einem Regisseur und einem Stimulator beruht darauf, daß der Regisseur normalerweise mit einem klaren Konzept, mit einer spezifischen Sicht des Stückes beginnt, während der Stimulator eher bei der gemeinsamen Entwicklung einer Gesamtvision assistiert.

Aus verschiedenen Gründen bildeten die Schauspieler des Werkteaters kleine Gruppen: Zum einen, um an einem bestimmten Thema oder mit einem bestimmten Schauspieler (bzw. Schauspielern) oder zum anderen, um mit einer bestimmten Person als "Stimulator" zu arbeiten. Von Mitte September bis Ende Oktober 1973 erarbeitete jede der folgenden drei kleinen Gruppen ein eigenes Projekt:

1. Hans Man in't Veld, Herman Vinck und Peter Faber (Stimulator) entwickelten ein Projekt für Kinder. Sie begannen mit der Idee "Kinderängste" und bauten diese über Improvisationen zu *Brillen und Zahnspangen* (*Brillen en beugels*) aus, erstmals aufgeführt im Amsterdamer Theater am 19. Dezember 1973. Sie spielten dieses Stück danach auch in Schulen.

2. Rense Royaards, Gerard Thoolen, Helmert Woudenberg und Frank Groothof (Gastspieler zu jener Zeit, aber Mitglied der Gruppe nach 1974) nahmen ein Märchen von Kolakowski als Ausgangspunkt für Improvisationen und persönliche Interpretationen. Das Ergebnis war *Bande* (*Bende*), das sie erstmals zusammen mit *Brillen und Zahnspangen* am 19. Dezember 1973 aufführten.

3. Joop Admiraal, Yolande Bertsch, Marja Kok und Daria Mohr arbeiteten zusammen mit Shireen Strooker als "Stimulator." Sie gingen von keinem vorgegebenen Thema aus, sondern versuchten durch Improvisationen etwas ganz aus sich selbst heraus zu schaffen. Wie sich herausstellen sollte, wurde das, was dabei herauskam, zur Grundlage eines späteren gemeinsamen Projekts der gesamten Gruppe.

Die Sitzungen für Training, Improvisationen und Proben fanden normalerweise fünfmal pro Woche statt, von zehn bis vierzehn Uhr, mit einer Mittagspause. Jeden Freitagabend spielten die Mitglieder in ihrem Amsterdamer Theater und während der Woche in verschiedenen Institutionen (Schulen, Heimen, Gefängnissen) und auch für bestimmte Berufsgruppen. Auf diese Weise konnte die Zahl der wöchentlichen Aufführungen zwischen zwei und sechs schwanken, je nachdem, wieviel Zeit und Aufwand die Anfahrt zu den Veranstaltungsorten kostete.

Wenigstens ein Nachmittag oder Abend pro Woche war für ein gemeinsames Treffen aller Schauspieler (zwölf an der Zahl als *Abendrot* entwickelt wurde) reserviert. Für diese Zusammenkünfte, bei denen Entscheidungen getroffen wurden, galt folgender Grundsatz: jeder Schauspieler hatte das gleiche Stimmrecht bei allen Entscheidungen der Gruppe. Außer einer Sekre-



tärin beschäftigte man kein Personal für Verwaltung und Management. Um die Fülle der organisatorischen Aufgaben zu erleichtern, arbeitete die Gruppe mit einem dreiköpfigen Verwaltungsausschuß. Diesem gehörten zwei Schauspieler an, die turnusmäßig für eine jeweils dreimonatige Zeitspanne ausgewechselt wurden, sowie Hans Man in't Veld als drittes ständiges Mitglied.

### Die erste *Abendrot*-Gruppe

Für die dritte der kleinen Gruppen gab Shireen persönliche "Anweisungen," um den kreativen Prozeß der Schauspieler in Gang zu setzen. Später gaben sich die Schauspieler auch gegenseitig entsprechende Hinweise und machten Vorschläge für Übungen. All diese Anweisungen und Vorschläge waren sehr persönlich, sowohl für den, der sie gab als auch für den, der sie empfing. Ein Spieler suchte oft nach etwas, was er den anderen noch nie hatte spielen sehen. Alle waren darauf aus, Klischees zu durchbrechen und gegenseitig neue schöpferische Kräfte zu fördern und zum Durchbruch zu bringen.

Diese individuellen Anregungen waren den "Konzerten" ähnlich, die in der Anfangsphase des Werkteaters von Yolande abgehalten worden waren. Es handelte sich dabei um "Übungen," die sie während einer sechsmonatigen Zusammenarbeit mit Grotowski gelernt hatte. Marja kommentierte: "Ich fühlte mich in das erste Jahr des Werkteaters zurückversetzt." Der Jahresbericht des Werkteaters für 1971–72 erläutert diese Übungen:

Während des ersten Jahres des Werkteaters hielten wir alle zwei Monate eine Reihe von "Konzerten" ab. Der Begriff stammt von Grotowski. Die Idee ist folgende: Jeder Einzelne bereitet selbständig etwas vor, was er den anderen zeigen möchte und was der Bloßlegung eines Teils seines Inneren entspricht. Man kann so zum Beispiel etwas zeigen, was einen persönlich sehr beschäftigt oder bedrängt: man kann sein Photoalbum mitbringen, über Jugenderinnerungen sprechen oder etwas machen, was man schon immer mal ausprobieren wollte—ein Lied, einen Tanz, einen Monolog usw. Der Sinn der Übung ist, einander echt empfundene Geständnisse über sich selbst zu machen.

Es folgen einige der Anregungen oder Anweisungen, die sie miteinander austauschten. Shireen zu Joop, Yolande, Marja und Daria: "Ihr trefft euch wieder, wenn ihr am Sterben seid." Und: "Ihr kommt auf einen Planeten, wo die Bewohner noch nie ein menschliches Wesen gesehen haben. Ihr müßt ihnen zeigen, was ein Mensch ist."

Yolande zu Joop: "Du bist ein Zauberer, der sein Comeback versucht, aber dein Zauberstück mißlingt." Diese Anweisung steht in direktem Zusammenhang mit etwas, das Joop selbst hatte spielen wollen—"einen fiesen alten Kerl." Joop sagte: "Ich habe so eine Figur einmal im Fernsehen gemacht, in einem Stück von Johnny Speight. Sowas wollte ich noch einmal machen."

Yolande zu Marja: "Du bist eine verrückte alte Frau. Du gehst zehn Schritte und erzählst eine Geschichte. Du gehst zwanzig Schritte und erzählst noch eine Geschichte aus deiner Jugend." Die Frau, die Marja jetzt in *Abendrot* spielt, entwickelte sich aus dieser Anregung. Joop äußerte sich dazu: "Sie war eine eigenartige kleine Frau. Ihr Charakter zeigt sich, wenn sie sagt, sie zerdrücke so gerne Weidenkätzchen zwischen ihren Fingern."

Joop zu Daria: "Spiel' eine Primadonna, die hysterisch und exaltiert eine Arie singt." Das regte Daria zur Szene "Bunter Abend" in *Abendrot* an.

Natürlich waren nicht alle Übungen erfolgreich, und die Inspiration ließ auch mal nach. Aber im allgemeinen hatten die Schauspieler das Gefühl, sehr intensiv und produktiv zu arbeiten. Shireen wurde immer empfänglicher für neue Ideen, und schließlich wurde jeder energisch in die Übungen miteinbezogen. Nach einigen Wochen fiel den Schauspielern auf, daß das Thema "Altern" und "Sich mit dem Altern auseinandersetzen" alle Mitglieder der kleinen Gruppe inspiriert hatte. Shireen wählte daraufhin eine Reihe von Szenen zu diesem Thema aus, so daß die Schauspieler ihr Experimentieren einschränken konnten.

Anderthalb Jahre später sagte Shireen: "Wenn ich das Gefühl hatte, etwas 'wirklich Wesentliches' in der Reaktion eines Schau-

spielers auf eine Anweisung hin zu entdecken, etwas Essentielles für die Rolle oder das gesamte Stück, dann versuchte ich dieses Wesentliche wiederum in Worte zu fassen und als neue Anregung weiterzugeben. Wann immer wir das Wesentliche erst einmal in Worte gefaßt hatten, konnten wir weitermachen. So würde ich zum Beispiel sagen: "Stell' dir vor, nicht du spielst, sondern jemand, der tot ist, spielt durch dich und deinen Körper." Sie fügte hinzu: "Heutzutage sind die spirituellen Seiten des Lebens sehr eingeschränkt und begrenzt. Materiellen Dingen wird so viel Bedeutung beigemessen, daß nichts übrig zu bleiben scheint, wenn du erst mal alt bist. In Wirklichkeit könnte da jedoch noch sehr viel übrigbleiben, weil nämlich die spirituellen Aspekte wichtiger genommen würden. So etwas möchte ich zeigen."

Nach der ersten sechswöchigen Arbeitsphase kam ein ernstes Problem auf. Herman, Helmert und Peter übernahmen Rollen beim Film. Sie unterbrachen so die Arbeit in ihren jeweiligen Arbeitsgruppen und überließen Rense und Frank ihrem Schicksal. Rense und Frank beschlossen daher, sich dem *Abendrot*-Projekt anzuschließen, was jedoch zu jenem Zeitpunkt keine sehr glückliche Entscheidung war. Als Neulinge wußten sie nicht recht, ob sie etwas Neues machen oder aber sich den bereits entwickelten Mustern anpassen sollten. Aus ihrer Zusammenarbeit mit Shireens Gruppe ging schließlich die Entwicklung einer neuen Szene hervor, eine Weihnachtsfeier in einem Altersheim, die an das bereits vorhandene Material angehängt wurde. Die Szene stand jedoch nur in sehr losem Zusammenhang mit den übrigen, so daß es bis kurz vor der ersten geschlossenen Vorstellung ernsthafte Diskussionen gab, ob die Szene überhaupt gespielt werden solle. Letztlich entschied die Gruppe, die Szene doch beizubehalten.

### Die erste Aufführung von *Abendrot*

Die folgende Szenencollage, Prototyp oder auch erste experimentelle Fassung von *Abendrot*, wurde am 18. Dezember 1973 vor einem Publikum, bestehend aus Freunden und Bekannten

der Ensemblemitglieder, gespielt. Die Szenen waren kurz zuvor den anderen Werkteaterspielern präsentiert worden.

1. Menschen sitzen auf Stühlen in einer Reihe; ein Wecker steht in der Nähe; sie warten auf etwas.

2. Jemand kommt und holt die Leute ab, einen nach dem anderen.

3. Marja erzählt eine Geschichte aus ihrer Jugend, während sie einen Puppenwagen vor sich herschiebt.

4. Bewohner eines Altersheims versammeln sich.

5. Joop und Marja gehen gemeinsam weg, scheinbar, um sexuellen Verkehr miteinander zu haben; doch stattdessen defäkieren sie miteinander.

6. Als Direktorin des Altersheims macht Daria einen Tisch schmutzig, um dann jeden der Heimbewohner dafür verantwortlich zu machen.

7. Joop hält einen langen Monolog, in dem er einen Speisedienst, der "Exkremente serviert," empfiehlt.

8. Daria spielt eine Selbstmordszene aus einer imaginären romantischen Oper.

9. Als Nachtclubsängerin singt Yolande ein Lied über die Freuden der Liebe. Sie trägt kurze Hosen und goldene Strümpfe. Danach gibt sie ein Interview.

10. Joop versucht ein Comeback als Zauberer, aber keiner seiner Zaubertricks gelingt.

11. Marja unterhält alle mit ihren Witzen, obwohl sie selbst sehr hohes Fieber hat.

12. Marja und Yolande helfen sich gegenseitig beim Schminken für die Besucherstunde.

13. Alle nehmen an einem Essen teil.

14. Mit einem Fetisch befriedigt Yolande ihre Sehnsucht nach Liebe.

15. Daria und Joop halten eine Séance ab.

16. Die Gruppe führt einen Revue-Song über das Ende des Lebens auf.

17. Die alten Leute feiern den Weihnachtsabend zusammen, indem sie ein Weihnachtsspiel aufführen.

Die Zuschauer wie auch die Ensemblemitglieder selbst reagierten auf die Aufführung mit Begeisterung. Rense sagte dazu: "Es gelang, uns über viel Stereotypes hinwegzusetzen. Theaterkonventionen wurden ganz unkonventionell eingesetzt." Helmer gefiel die Aufführung wegen ihrer "Freiheit und Ausdruckskraft." Er hatte den Eindruck, es sei gelungen, die "persönlichen Erfahrungen der Schauspieler unterschwellig sichtbar zu machen." Herman jedoch, der das allgemein positive Echo nicht teilen mochte, widersprach heftig: "Schrecklich. Ich finde, dies ist ein Rückschritt ins Theatralische, den ich einfach nicht ertragen kann. Oberflächlich und überflüssig."

Abgesehen von der individuellen Arbeit der Schauspieler an ihren Rollen war sicher so ein Rückschritt ins Theatralische spürbar. Zum ersten Mal in seiner Geschichte hatte das Werkteater Kostüme und spezielle Lichteffekte eingesetzt. Dies gab einigen Schauspielern, wie Herman, das Gefühl, eine Schranke zwischen Spielern und Zuschauern zu errichten, die direkte Kommunikation unmöglich machte und daher das Spiel oberflächlich erscheinen ließ. Im Februar 1974 äußerte sich Daria zu dieser Theatralik, die, wie sie meinte, dem Inhalt der Szenen entspräche. "Man kann bei heller allgemeiner Bühnenbeleuchtung keine Séance abhalten. Um so mehr genossen wir das Gefühl, etwas Verbotenes zu tun. Das steigerte die Intensität des Spiels."

Größtenteils waren die Schauspieler der Meinung, die Kommunikation zwischen Spieler und Zuschauer in *Abendrot* beruhe nicht auf dem "Spielen der Rollen," sondern vielmehr auf dem Eintauchen der Schauspieler in die von ihnen geschaffenen Rollen. Die Energie zur Interaktion mit dem Zuschauer solle nicht vom Schauspieler als Individuum kommen (wie das noch in *Zustände* der Fall gewesen war), sondern allein von den Rollen selbst. Trotz allem konnten sie sich nicht darauf einigen, wie eine Bühnenfigur am besten zu entwickeln sei. Zudem waren die Meinungen geteilt, ob das Werkteater weitere Aufführungen im verhältnismäßig theatralischen Stil von *Abendrot* herausbringen

sollte. Am Ende war die erste *Abendrot*-Version vom 18. Dezember 1973 eine thematisch und assoziativ lose Verbindung von Einzelszenen, und die Schauspieler waren von der generell positiven Reaktion des Publikums überrascht.

### *Abendrot* und das gesamte Ensemble

Am 14. Januar 1974 entschloß sich das gesamte Ensemble, das *Abendrot*-Projekt mit Shireen als Stimulator wiederaufzunehmen. Die Schauspieler einigten sich dabei auf folgende Grundsätze: (1) Das Thema muß sich organisch aus der Gruppe heraus entwickeln. (2) Die Übungen zur Förderung der schöpferischen Phantasie sollen von den kleinen Gruppen auf das gesamte Ensemble übertragen werden. (3) Um jeden Preis muß Raum bleiben für individuelle Auswahl, Entscheidung und Entwicklung. Shireen und verschiedene Gruppenmitglieder führten informelle Gespräche, in denen sich persönliche Wünsche und Meinungen artikulierten. Auf diesem Weg sammelte Shireen Material, das sie in ihren Anweisungen verwenden konnte.

Die Schauspieler waren sich nicht sicher, ob die Entwicklung eines in sich geschlossenen Stücks überhaupt ohne ein vorhandenes konkretes Thema möglich sei. Sie waren jedoch fest entschlossen, auf jeden Fall an ihrem Grundsatz festzuhalten, nur aus dem Fundus ihrer eigenen persönlichen Lebenserfahrungen zu schöpfen. Bereits während ihrer Arbeit an *Zustände* hatten die Schauspieler erfahren, daß ein Gruppenprojekt nicht unbedingt die ständige Zusammenarbeit aller Ensemblemitglieder erforderte. Sie wußten aber auch, daß sie einen gemeinsamen Arbeitsplan aufstellen konnten. Insgesamt gab es häufig zum Teil widersprüchliche Erwartungen. Die Schauspieler der ersten *Abendrot*-Gruppe wollten nicht aufgeben, was sie in ihrer kleinen Gruppe entwickelt hatten, und auch Shireen, jetzt Stimulator für das gesamte Ensemble, wollte mit den Techniken, die sie dort erarbeitet hatten, weitermachen. Andere aber wollten mit etwas Neuem ganz von vorn anfangen, statt sich an bereits vorhandene Arbeitsprozesse anzupassen und schon ausgeformte

Ideen übernehmen zu müssen. Es gelang jedoch, dieses Problem zu überwinden und eine Atmosphäre zu schaffen, in der jeder unter den gleichen Voraussetzungen zu arbeiten beginnen konnte. Während der nun folgenden Arbeitsphase löste sich das Problem dann auch von selbst, so daß es niemals mehr besprochen werden mußte.

Während ihrer ersten beiden gemeinsamen Arbeitswochen, vom 15.–26. Januar 1974, gingen die einzelnen Schauspieler auf unterschiedliche Ideen ein. Joop wollte eine Szene entwickeln, die Pflege und Sorge um einen Sterbenden zum Thema hatte.<sup>1</sup> Mit Yolande und zwei Praktikanten arbeitete er an dieser Szene. Im Verlauf der Improvisationen bildeten sich schließlich zwei Teile heraus. Im ersten Teil berichtet ein Arzt der Familie von der unheilbaren Krankheit des Patienten. Im zweiten Teil besucht die Familie den Patienten. Trotz intensiver Anstrengungen begann die Szene bald auseinanderzufallen. Einer der Praktikanten schrieb sogar den Text auf, und die Gruppe arbeitete mit dieser Spielvorlage weiter. Die Szene wurde zwar beim ersten Abendworkshop noch aufgeführt, dann jedoch fallengelassen, weil sie thematisch zu sehr von dem abwich, was von der übrigen Gruppe entwickelt worden war. Joop schlug vor, die Figur des unheilbar Kranken zu verwenden, um mit der Hälfte des Ensembles ein Projekt zu entwickeln, das schließlich für Aufführungen in Krankenhäusern genutzt werden könnte. Der Vorschlag wurde jedoch abgelehnt, da er zu dem ursprünglichen Ziel, ein gemeinsames Gruppenprojekt zu erarbeiten, in Widerspruch stand. Einen Monat später sagte Yolande: "Irgendwas war verrückt an dieser Szene; sie kam bei den übrigen Schauspielern immer viel besser an als beim Publikum."

Rense wollte mit Peter an einer Szene über Liebe arbeiten. Aus ihren Improvisationen ging als Thema "eine frustrierte Beziehung" hervor: Zwei Jahre lang teilen zwei Männer ein Büro und hegen eine unausgesprochene Zuneigung füreinander. So

1. Aus diesem Keim erwuchs im Werkteater fünf Jahre später die spielfilm lange Filmproduktion *Aufnahme*. Im Dezember 1974, elf Monate nachdem das gesamte Ensemble die Arbeit an *Abendrot* begonnen hatte, wurde Joop von den Proben freigestellt, um sich um seinen krebserkrankten, sterbenden Vater zu kümmern.

bald zunächst zufällige Gesten in dieser Szene hervorgehoben werden, wird die wahre Bedeutung der Beziehung plötzlich offensichtlich. Schließlich wurde die Szene im Rahmen mehrerer Workshops präsentiert. Weil der Zusammenhang dieser Szene mit den übrigen Szenen dem Publikum jedoch unklar blieb, wurde das Wechselspiel zwischen den beiden Männern immer mehr gekürzt. Alles, was davon in der *Abendrot*-Endfassung übrigbleibt, sind ein paar Berührungen, während Peter und Rense zusammen singen, und ein Kuß.

Herman wollte zusammen mit Marja eine Szene entwickeln. Shireen gab ihnen als Anweisung: "Ihr seid zwei Engel an einem Grab"—und die beiden entwickelten über Improvisationen daraus eine Szene. Zwei Engel schauen auf die Erde hinab und fangen an, Ereignisse zu manipulieren. Mit kindlicher Neugier beobachten sie, wie Menschen sterben, mit spielerischer Freude lassen sie kleine Dinge geschehen, die jedoch weitreichende Folgen haben. So versucht zum Beispiel eine Frau, sich mit Gas umzubringen, doch ein Hund wird auf den Geruch aufmerksam und vereitelt durch sein Gebell den Selbstmordversuch beinahe; die beiden Engel führen den Hund jedoch auf eine andere Fährte, und die Frau kann ihren Plan ausführen. Die Szene wurde bei einem Abendworkshop gespielt, dann aber fallengelassen.

Shireen ließ auch das Ensemble als Ganzes an Improvisationen arbeiten. Die Schauspieler griffen auf eine Methode zurück, die sie schon zu einem früheren Zeitpunkt angewandt hatten. Durch das Los wurde entschieden, wer sich für einen Mitspieler einen Namen, eine Eigenschaft, eine Art sich zu kleiden oder eine Aktivität ausdenken sollte. Zu Anfang war die Gruppe noch zweigeteilt; beide Gruppen konzentrierten sich jedoch auf Dinge, die im Aufenthaltsraum eines Altersheims passieren könnten. Die eine Hälfte des Ensembles arbeitete an einer Situation, in der die alten Leute auf ihr Frühstück warten. Sie sind noch müde; während eines Sturms in der Nacht ist eine Fensterscheibe zerbrochen. Diese Improvisation wurde "der Sturm" genannt. In der Szene, die von der anderen Gruppe erarbeitet wurde, stirbt ein Witwer einsam und elend im Aufent-



haltsraum, ohne daß irgend jemand von ihm Notiz nimmt. Nach dem ersten Schock über die Entdeckung des Toten beginnen die anderen heimlich, sich seiner persönlichen Dinge anzueignen. Später wurde die Szene als "die Osdorf-Szene" bekannt und benannt nach dem Namen, den Helmert, der den Witwer spielte, seiner Figur gegeben hatte.

In diesen Improvisationen keimten bereits die Ideen zu Figuren, die später Gestalt annehmen sollten. Während die Schauspieler eine Reihe von Charakterentwürfen vor ihren Kollegen erprobten und deren Reaktion prüften, kristallisierten sich Erkenntnisse heraus, die spezifisch mit "altern" assoziiert werden konnten—charakteristische Emotionen sowie typische Bewegungsarten. Die Unterschiede unter den Schauspielern innerhalb der Gruppe wurden als Stimulanz empfunden. Wer mit der eigenen Rollenentwicklung schon weiter fortgeschritten war, konnte die anderen unterstützen und inspirieren. Es kam jedoch auch vor, daß ein Schauspieler, der eine bestimmte Improvisation schon relativ weit entwickelt hatte, die anderen durch seine Darstellung eher einschüchterte und hemmte als förderte.

Nach zwei Wochen schlug Shireen einen neuen Ansatz vor. Um einen hohen Grad an Spontaneität zu erreichen, beauftragte sie kleine Gruppen, in einer Morgensitzung etwas vorzubereiten, was sie dann am nächsten Tag den anderen zeigen sollten. Die folgenden beiden Szenen resultieren aus dieser Arbeit. Helmert und Marja, die sich über eine Kontaktanzeige kennengelernt haben, treffen sich, um herauszufinden, ob sie einen gemeinsamen Urlaub verbringen möchten, und, wenn ja, unter welchen Bedingungen. Daria und Jaap (ein Gastspieler) spielen eine Frankenstein-ähnliche Szene, in der ein Vaudeville-Künstler mit starkem deutschen Akzent mit einer sprechenden Puppe auftritt. Die Puppe wird langsam zum Leben erweckt und erweist sich als das Opfer eines Lagerarztes in einem Konzentrationslager, der mit dem Vaudeville-Künstler identisch zu sein scheint.

Niemand hatte von diesen Übungen einen direkten Beitrag zum Gesamtprojekt erwartet. Sie waren allein dazu gedacht, die Schauspieler zu neuen Ideen anzuregen. Nachdem Shireen die

ersten Resultate gesehen hatte, entschied sie, statt darüber zu diskutieren, weitere drei Runden spontaner Szenenentwicklung ohne jegliche Kritik durchzuführen. Die darauffolgenden Übungen förderten eine Unmenge an Rohmaterial zutage. Shireen sagte: "Wenn wir spontane Ideen nicht diskutieren, regen sie unbewußt zu immer neuen Ideen an. Verfrühte Diskussionen können dazu führen, daß sich die Schauspieler ihres Spiels zu sehr bewußt werden. Gerade davon wollen wir uns jedoch befreien, damit wir neue Tiefen und Kräfte entdecken können. Wir wollen nicht von der Angst beherrscht sein, daß nichts dabei herauskommen könnte. Wir brauchen das gemeinsame Wagnis, uns auf das unsichere Neue einzulassen, ohne an das Endresultat zu denken."

Offensichtlich wollte Shireen die in den kleinen Gruppen entwickelten Praktiken fortsetzen; doch erwies es sich als schwierig, diese unbeschränkte Entfaltung "ohne Gedanken an das Resultat" in einer großen Gruppe beizubehalten. Am Tag nach Abschluß der spontanen Szenenentwicklungen beklagte sich die Gruppe über ein Ausufern von unzusammenhängenden Szenen und äußerte Befürchtungen, jegliches Gefühl für die Einheit des Projekts zu verlieren. Die Erarbeitung von Szenen, die nicht in das Gesamtprojekt paßten, wie die Büroscene mit Rense und Peter, schien reine Zeit- und Kräfteverschwendung, eine Vergeudung wertvoller Energie. Das Vergrößern der Gruppe hatte die Probleme noch verstärkt. Viele Schauspieler bestanden darauf, daß von nun an sämtliche neuen Ideen nur Material enthalten sollten, das thematisch in die Gesamtproduktion integriert werden konnte.

Daraufhin bezogen sich Shireens Anweisungen direkt auf die Figuren, die die Schauspieler innerhalb der Gruppenimprovisation gerade entwickelten, wie zum Beispiel in den "Sturm"- und "Osdorf"-Szenen. Wie sie sagte, wollte sie den Schauspielern helfen, Impulse aus Lebensmomenten dieser alten Leute abzuleiten. Zwei der Improvisationen, die sich aus diesen neuen Anregungen entwickelten, waren: (1) Herman schreibt einen Brief an seinen Vater Helmert, in dem er ihn um finanzielle Unterstützung bittet. Er kommt jedoch nicht weit, denn die bei-

den treffen sich und überhäufen sich gegenseitig mit Vorwürfen. (2) Daria und Marja sind zwei alte Frauen, die sich gegenseitig Liebesromane vorlesen. Sie identifizieren sich mit den fiktiven Charakteren und versuchen schließlich, sich gegenseitig mit ihren eigenen imaginären Liebesabenteuern zu übertrumpfen.

Anfang Februar glaubte Shireen, daß beinahe das gesamte bisher entwickelte Material des Ensembles dazu dienen könnte, die einzelnen Charaktere unter den alten Leuten auszuformen. Die beiden Gruppen kamen nun zusammen, und die Improvisationen der Gesamtgruppe konzentrierten sich auf die Besucherstunde im Altersheim, wo die Gefühle der alten Menschen und ihr Lebensrhythmus mit der Vitalität der Jungen kontrastiert werden konnten—so in einem Sketch, in dem zwei der Alten ein junges Paar treffen und sich als Babysitter anbieten. Auf diese Weise erschienen die Realitäten des "Altseins" in einem breiteren sozialen Zusammenhang.

Shireen überflutete nun die Gruppe mit neuen Anweisungen für kurze Sketche. So gab sie an einem Morgen den Schauspielern eine halbe Stunde, um eine Improvisation mit Musik auszuarbeiten. Um nur ein Beispiel anzuführen: Gerard kommt herein, tropfnaß in ein Badetuch gehüllt; er singt ein Lied, in dem er erzählt, daß er sich gerade in einem Kanal habe ertränken wollen, trotz seines Elends aber froh sei, daß ihn jemand herausgefischt habe. Das Stück, wie viele andere, wurde später verworfen. Shireen war sehr impulsiv, spontan und dabei immer optimistisch. Sie schien überall gleichzeitig zu sein, gab Hinweise, machte neue Vorschläge, führte informelle persönliche Gespräche, suchte nach Wegen, individuellen Wünschen gerecht zu werden, und brachte Festgefahrenes wieder in Gang.

Während die Schauspieler sich auf diese Weise durch den Februar arbeiteten, fingen sie gleichzeitig damit an, nach Informationen und Hintergrundmaterial in Büchern zu suchen. So benutzten sie unter anderem *Interviews mit Sterbenden* von Elisabeth Kübler-Ross, *Mann und Weib, das Verhältnis der Geschlechter in einer sich wandelnden Welt* von Margaret Mead und *De grote zaal, een blad in de wind* von Jacoba van Velde. Es

ging ihnen dabei nicht um detaillierte Fakten, sondern sie versuchten, sich noch intensiver in die Atmosphäre und Umgebung eines Altersheims hineinzudenken. Der effektivste Weg, dieses Lesematerial zu verarbeiten, war das "Straßeninterview." In einem fiktiven Interview wurde eine Figur von einem anderen Schauspieler als "Reporter" über ihr Leben in Vergangenheit und Gegenwart befragt; manchmal unterbrach sie ein echter Passant, um seine eigene Meinung über alte Menschen zu äußern—gewöhnlich weitverbreitete soziale Klischees und Vorurteile gegen Alte. Der Schauspieler mußte üben, sich doppelt zu konzentrieren—zum einen auf sich selbst, zum anderen auf seine Umgebung. Auf die spontanen Unterbrechungen durch Passanten konnte der Schauspieler sehr subjektiv mit eigenen Ansichten reagieren, während das allgemeine Interview ihn dazu veranlaßte, der von ihm gespielten Figur mehr auf den Grund zu gehen.

Ende Februar hatte sich so viel Rohmaterial angesammelt, daß das Ensemble das Bedürfnis hatte, es in einem Abendworkshop öffentlich zu präsentieren. Diese Workshop-Vorführungen, schon während der letzten beiden Spielzeiten ein integraler Bestandteil im Leben der Schauspieler, boten zwei große Vorteile. Erstens konnte die Erfahrung mit dem Publikum den Darstellern helfen, eine klarere Konstruktion des eigenen Materials zu finden. Trotz der informellen Atmosphäre erlebten die Schauspieler die Workshops als wesentlich größere Anspannung als die Proben, denn hier mußten sie ihre Einzeldarstellungen zusätzlich in eine Gesamtproduktion einbringen. Die Anwesenheit der Zuschauer verlangte größere Klarheit, so daß daraus oft ein strafbarer Zusammenhalt der Einzelszenen resultierte. Es kam in der Tat vor, daß ziemlich verworrene Passagen neue Farbe bekamen und plötzlich exakt in das Mosaik paßten. Zweitens, indem die Gruppe außerdem den ständigen Wechsel von Aktion und Reaktion zwischen Zuschauer und Schauspieler miteinbezog, entdeckte sie Wege, die Darstellung grundlegend zu verbessern. Auf diese Weise spielten auch die Zuschauer eine Rolle im Prozeß der Spielentwicklung.

## Die Abendworkshops

Am 27. Februar 1974 versandte das Werkteater die folgende Einladung, vor allem an Institutionen und Einzelpersonen, die mit alten Menschen zu tun haben:

Wir arbeiten nun beinahe täglich an einem neuen Projekt mit Shireen Strooker als Stimulator. Das Stück hat zwar noch keinen Titel, aber es handelt von Menschen in ihrer letzten Lebensphase, die zwar keinen Einfluß mehr auf die großen Dinge dieser Welt haben, die aber dennoch Wünsche und Hoffnungen haben und Angefangenes vollenden wollen.

An diesem Projekt sind das gesamte Werkteater-Ensemble sowie Jaap Hoogstra und Jytte Justesen (ein Praktikantin) als Gastspieler beteiligt.

Im März und April wollen wir mit Zuschauern eine Reihe von Morgen- und Abendworkshops einrichten. Wir werden bereits entwickeltes Material vorstellen und hoffen auf große Resonanz sowie neue Inspirationen und Informationen von Seiten der Zuschauer. Die Daten sind der 5., 19., 20. und 27. März und eventuell Freitag morgens, falls dies von Sondergruppen (Schülern, Berufstätigen, Alten usw.) gewünscht werden sollte.

Mit freundlichen Grüßen  
Das Werkteater

Beim ersten Abendworkshop spielte die Gruppe eine Folge von Einzelszenen, unter anderem auch die Szene mit einem unheilbar kranken Kind; die "Osdorf"-Szene, in der ein Witwer stirbt; das Prahlen von Marja und Daria mit Liebesabenteuern; und die Straßeninterviews. Nach der Aufführung unterhielten sich die Schauspieler wie gewöhnlich mit ihrem Publikum.

Am 7. März 1974, zwei Tage nach dem ersten Abendworkshop teilte Shireen die Schauspieler in Zweiergruppen ein und beauftragte jedes Paar, spezifische Vorschläge zu einer geschlossenen Szenenkonstruktion zu machen. Die Schauspieler brachten die folgenden Vorschläge ein:

- Der Haupthandlungsort ist der Aufenthaltsraum in einem Altersheim.
- Über verschiedene Transformationen werden wir Zeuge der Vergangenheit der alten Leute, ihrer einzigartigen Lebensgeschichten.
- Wie im mittelalterlichen Moralitätenspiel erfahren wir das Leben als eine Reise, bei der die Kommunikation mit anderen von zentraler Bedeutung ist. Sobald die Figuren sich dessen bewußt werden, haben sie plötzlich sehr viel zu sagen und können sich auf ihr "letztes Abendmahl" vorbereiten.
- Die Spielfläche wird dazu verwendet, tableaux vivants zu präsentieren, die aus persönlichen Assoziationen zu Alter und Altsein hervorgehen.
- Die Lebensreise wird symbolisiert durch das Märchen vom Rotkäppchen. Rotkäppchen ist der junge Mensch, der ständig von der Gesellschaft (dem Wolf) beeinflußt und abgelenkt wird, während er sich auf das Alter (die Großmutter) zubewegt.
- Das gesamte Stück spielt in einem Wartezimmer. Über Assoziationen werden wir uns der wirklichen Menschlichkeit bewußt. Während die alten Leute von den Schmerzen, Sorgen und Nöten der anderen hören, werden sie von ihren eigenen Problemen und Schwierigkeiten abgelenkt und vielleicht sogar befreit.
- Die Spielfläche hat zwei Podien: eines für die Jungen und eines für die Alten. Jede Gruppe hat ihr eigenes Thema und während des Spiels reagieren sie aufeinander.

Wie zu erwarten in Anbetracht der Vielfalt des bereits vorhandenen Materials war das Zusammenfügen und die Vereinheitlichung nicht leicht. Ja es erwies sich als besonders schwierig, ein einheitliches Prinzip zu finden, vor allem deshalb, weil die Schauspieler fürchteten, daß jeglicher Kompromiß die Strukturen schwächen würde. Problematisch war auch, wie man die Verlassenheit und psychische Isolation der alten Menschen darstellen sollte. Die ersten Versuche, menschliche Beziehungen darzustellen, gerieten ungeschickt und erschienen gezwungen.

Helmert schlug vor, einen Bühnentext auf der Grundlage der bereits existierenden Figuren zu schreiben. Seine Idee wurde jedoch wieder verworfen. Peter meinte, durch intensives Rollenstudium der Einzelfiguren solle schließlich jeder Schauspieler das Spielen persönlich zum Ausdruck bringen; auf diese Weise könne jeder Spieler seine eigene Handlung passend zu seiner individuellen Rolle entwickeln. Die Gruppe entschied schließlich, die folgende Woche vom 11.–15. März nicht für Gruppenarbeit zu verwenden, sondern stattdessen intensives und individuelles Rollenstudium zu betreiben. Shireen war bereit, auch Sonderproben zu arrangieren, sollte ein Schauspieler es für nötig halten, ein zentrales Stück im Leben seiner Figur mit einem anderen Schauspieler durchzuspielen. Sie betonte nochmals, daß es nicht um mehr Einfälle gehe, sondern darum, bereits vorhandenes Material zu vertiefen.

Manchmal jedoch kann diese Tiefenarbeit dem Schauspieler die Lust zur Weiterarbeit lähmen und sogar den Glauben an die schauspielerischen Fähigkeiten erschüttern. Genau das geschah zu diesem Zeitpunkt. Die Vitalität fehlte auf einmal, und Frustration machte den Schauspielern zu schaffen. Das Projekt hatte seinen Tiefpunkt erreicht. Nur das Wissen, daß sie am nächsten Abend im Rahmen eines Workshops wieder vor dem Publikum spielen würden, half ihnen aus ihrer Sackgasse heraus.

Am Abend des 19. März 1974 wurden die Besucher des in der Kattengatstrasse liegenden Amsterdamer Theaters mit einer Reihe von tableaux vivants empfangen, durch die sie allmählich über verschiedene Flächen und Gänge zur eigentlichen Aufführung gelenkt wurden. Die Schauspieler beschränkten sich nicht allein auf die Spielfläche. Die Handlung begann mit einem Lied aus *Bande*, einem Karnevalsspiel mittelalterlichen Ursprungs, das von drei Blinden gesungen wurde. Marian Buijs beschreibt das Spielgeschehen jenes Abends wie folgt:

“Drei Blinde sind wir,” ein wunderschönes dreistimmiges Lied überrascht alle Zuschauer, die gerade erst ihre Mäntel im Untergeschoß des Kattengat abgelegt haben. Die Toilettentür geht auf, und da kommen sie herein, jeder mit einer schwarzen Brille und einem weißen Stock. Sie halten sich aneinander fest, Hilfe suchend in der sie umgebenden,

sehenden Welt. Auf der Treppe (die zum Aufführungsraum im Obergeschoß führt), treffen sie eine gebrechliche alte Frau in dunkelbraunem Kleid und Hut. Sie schleift einen Müllsack die Stufen hinauf. Nur wenige Zuschauer bieten ihr Hilfe an. Natürlich ist sie nicht wirklich alt. Die Zuschauer lachen verwirrt, weil sie nicht wissen, wie sie sich verhalten sollen. Oben sitzt auf einem kleinen Podium hinter der Bar eine fünfzigjährige Witwe, die einen Freund sucht; das jedenfalls steht auf dem Schild vor ihr. Die Zuschauer nehmen ihre Plätze inmitten einer Aufführungsfläche mit zwei Tischen ein. An jedem Tisch sitzen zwei Männer. Einer der Männer spielt mit ein paar Perlen; ein anderer starrt auf ein Photo. Während ihrer Aktivitäten werden sie zunehmend älter. Auf diese Weise bereiteten sie das Publikum auf das Hauptthema der nächsten Szenen vor.<sup>2</sup>

Nach vier Abendworkshops erweiterten die Schauspieler den Stückanfang durch ein Lied über das Ende des Lebens. Dieses Lied, aus der Aufführung der ersten *Abendrot*-Version, deutet das, was später kommt, an. Der frühere Vorschlag, mit zwei Podien zu arbeiten, wurde aufgegeben zugunsten eines kleinen Podiums, das ungefähr ein auf zwei Meter groß und eine Stufe hoch war. Es stand etwas nach hinten im Spielraum, in der Mitte, direkt vor einer langen, gegen die Rückwand gestellten Sitzstufe. Auf der Sitzstufe waren hintereinander Stühle von links nach rechts aufgereiht, auf denen die Schauspieler Platz nahmen, wenn sie nicht gerade auf dem Podium bzw. der übrigen Spielfläche agierten. Diese Reihenordnung war ebenfalls von der ersten *Abendrot*-Version übernommen worden. Neun Leute saßen, einer hinter dem anderen, wie in einem Zug. Nach dem Lied kamen zwei junge Leute, ein Sohn und eine Tochter, um zwei der Sitzenden in ein Altersheim zu bringen. Die nun folgenden Eltern-Kind-Dialoge wurden simultan gesprochen und rhythmisch aufeinander abgestimmt, was von den Sprechern ein hohes Maß an Präzision verlangte.

Inspiriert von dem niederländischen Fernsehstück "Vater Abraham," beschlossen die Schauspieler, an das Handlungsende eine Feier anzuschließen, bei der jeder bzw. jede Alte den anderen etwas vorführen würde, und zwar je nachdem was ihm

2. Marian Hoffland-Buijs, "U lijkt wel een ouwe appel opa," *Toneel teatraal* 95, no. 6/7 (Juni-Juli 1974): 21-23.



oder ihr persönlich wichtig erschien. Die Szene sollte jedem ermöglichen, der Gruppe explizit etwas Wichtiges über sich selbst mitzuteilen. Die "Bunter Abend"-Szene wurde zum erstenmal innerhalb eines Morgenworkshops für junge berufstätige Frauen am 4. April ausprobiert und im folgenden beibehalten und weiter ausgebaut.

Während der Schauspielerdiskussion im Anschluß an den Workshop vom 4. April kam Marja auf die Idee zu zeigen, daß Sterben etwas Schönes sein könne, wenn es als völliges Sichgehen-lassen im Beisein eines geliebten Menschen erfahren würde. Mit Zustimmung der Gruppe entwickelte sie die folgende Szene mit Yolande. Im Aufenthaltsraum eines Altersheims findet Marja, eine etwas verwirte Frau, Yolande in einem Stuhl. Marja spürt, daß Yolande krank oder vielleicht schon sterbend ist, setzt sich zu ihr, tröstet sie und hilft ihr, indem sie ihr das Haar kämmt und ihr beim Erbrechen zur Seite steht. Yolande stirbt langsam; erst sträubt sie sich noch etwas, doch dann gibt sie sich Marja preis und wird von ihr in einer Umarmung weggetragen. Als die Szene erstmalig vor den übrigen Ensemblemitgliedern gespielt wurde, zog sie alle in den Bann, und man einigte sich schließlich darauf, sie zur Schlußszene des Stückes zu machen.

In den Abendworkshops neigten die Schauspieler aufgrund ihrer Unsicherheit manchmal dazu, ihre Figuren zu sehr durch körperliche Gebrechen zu charakterisieren, was zu Karikaturen führte. Oder statt zu spielen, erklärten sie die Handlung. Während einer Besprechung betonte Shireen daher auch nochmals, daß es nicht darauf ankäme, alte Menschen darzustellen, sondern daß die Schauspieler selbst herausfinden sollten, was es für sie persönlich bedeutet, alt zu sein, und daß diese Erkenntnis dann auf der Bühne zum Ausdruck gebracht werden sollte.

In ihren Bemühungen, die Workshop-Zuschauer zu erreichen, waren die Schauspieler bereit, bis zum Äußersten zu gehen. Sie wollten freie Kommunikation um jeden Preis. Ihr Publikum schien jedoch vordisponiert, etwas Anderes zu erwarten. Anscheinend rechneten die Zuschauer damit, daß die Schauspieler ihre eigene Kritik am Umgang der Gesellschaft mit

alten Menschen bestärkten. Vor Beginn des dritten Abendworkshops versuchte Shireen falsche Erwartungen zu zerstreuen, indem sie erläuterte, daß die Aufführung sich nicht primär mit den sozialen Problemen des Alters und Alterns auseinandersetze, sondern daß es hier vielmehr um das persönliche Erleben des Altseins gehe. Trotz Shireens Vorbehalt und der Darstellungskraft der Schauspieler, gerieten die Gespräche zwischen Werkteaterspielern und Publikum nach der Aufführung allzu schnell auf eine unpersönlich-abstrakte Ebene. Die meisten Zuschauer trugen ihre subjektiven Reaktionen sofort in Diskussionen über Gesellschaftsstrukturen, die sie für veränderungsreif hielten. Die Gruppe mußte erfahren, wie schwierig es sein kann, spontane Reaktionen von einem Publikum zu bekommen, das auf einer intellektuellen Verarbeitung besteht.

Das Werkteater begann einzusehen, was spätere Erfahrungen noch bestärken sollten: Spontane Reaktionen kommen leichter von Zuschauern, die selbst nur selten ins Theater gehen. Diese Leute vermitteln Schauspielern oftmals detaillierte Informationen und Erfahrungen, die dann in Aufführungen mit eingebaut werden können. Rense meinte: "In einer Diskussion triffst du manchmal auf jemanden, der dir ganz persönlich begegnet, der keine komplizierten Schranken aufbaut, jemand, der dir einfach etwas über sich erzählt. Und daraus lernst du dann für dich und deine Arbeit."

Andererseits gab es bei den Zuschauern doch etliche, die verstanden, worum es den Schauspielern wirklich ging. Sie sahen, daß die Schauspieler selbst relativ jung waren, was auch auf der Bühne immer klar und sichtbar blieb. Diese Zuschauer verstanden das große Anliegen der Schauspieler, grundsätzliche menschliche Erfahrungen einzufangen—Vereinsamung, Einsamkeit, Verlust, Machtlosigkeit, aber auch Sehnsucht nach menschlicher Nähe in Gespräch und Spiel, Freundschaft und Liebe. Diese Reaktion wirkte sehr bestärkend, denn sie entsprach dem ursprünglichen Ziel des Werkteaters, über die Darstellung alter Menschen hinaus dem Zuschauer ein verstärktes Bewußtsein für allgemeinmenschliche Erfahrungen zu vermitteln.

Die Schauspieler selbst reagierten auf die Abendworkshops

auf individuell sehr unterschiedliche Weise. Einige mochten sie lieber als die private Probenarbeit; anderen wiederum ging es gerade umgekehrt. Allen jedoch nahmen sie die Angst vor der Präsentation eines fertigen Stücks. Keiner fürchtete mehr das Chaos. Jeder war bestrebt, die Produktion durch Ausprobieren neuer Ideen ständig zu verbessern. Ein Problem lag zum Beispiel in der Unfähigkeit der Zuschauer, die Reminiszenzen der alten Leute und ihre Rückfälle in jugendliche Gefühle zu verstehen. Zunächst versuchten die Schauspieler, diese Jugenderinnerungen der alten Leute in eine Atmosphäre des Tagträumens nach dem Mittagessen zu versetzen, was jedoch nicht den erwünschten Erfolg brachte. Dann wurde den Darstellern bewußt, daß Rense und Helmert während der Rezitation ihrer miteinander verflochtenen Monologe und emotionalen Reaktion zueinander auf ihre persönlichen Kindheitserinnerungen zurückgriffen, und im Akt des Sprechens sogar selbst wieder zu Kindern wurden. Als Rense während seiner Erinnerungsszene einmal versuchte, auf Helmerts Schoß zu sitzen, wurde die innere Verwandlung von alt zu jung plötzlich für jeden sichtbar und wies somit den anderen Spielern den Weg, mit ihren Rollen ähnlich zu verfahren.

Während der Besprechung des Abendworkshops vom 10. April 1974 erkannten Shireen und einige Schauspieler, daß sich im Laufe der Spielentwicklung eine zyklische Form ergeben hatte: Das Leben des Stücks erwacht an einem Morgen, mit Hoffnung; es schreitet über den Tag hin fort; und während der Abend und die Schlußfeier immer näher rücken, macht sich eine Atmosphäre breit, die vom Tod geprägt ist und zugleich Hinweise auf Geburt und Leben in sich trägt. Sobald sie sich darüber bewußt wurden, arbeitete die Gruppe fortan an einer Straffung der Szenen, um sich auf das wesentliche Thema zu konzentrieren und um die Einzelszenen zu einem harmonischen Ganzen zusammenzufügen.

Die Abendworkshops hatten von den Schauspielern nicht nur individuellen Einsatz, sondern gleichzeitig auch individuelle Verantwortung für das Ganze verlangt. Die Zeit der Unsicherheit, in der jeder Schauspieler auf sich selbst und daher umso intensiver auf Selbsterkenntnis angewiesen war, dauerte unge-

wöhnlich lang. Am Ende jedoch fanden die Schauspieler erneutes Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten und in die der anderen Mitglieder der Gruppe. Shireen kommentierte: "Es war ein schwieriger Prozeß, und wir haben eine qualvolle Zeit mitgemacht. Doch es hat sich gelohnt. Die Schauspieler haben für sich sehr viel an Tiefe gewonnen und viel Stereotypes überwunden. Vielleicht hätte das gleiche Resultat auch in einer weitaus kürzeren Zeit erreicht werden können, aber ich bin mir nicht sicher, ob die einzelnen Schauspieler dabei so viel für sich profitiert hätten."

Am 19. April 1974 veröffentlichte das Werkteater folgende Ankündigung in seinem monatlichen Mitteilungsblatt: "Wir haben ein neues Projekt entwickelt, das wir vorläufig *Abendrot* nennen werden. Die Aufführungsdaten sind der 3., 10., 15. und 17. Mai. Ein Tag mit geschlossenen Proben wird jeder Abendaufführung vorangehen. Die Fertigstellung des Projekts wird im September erfolgen. Danach soll es so oft wie möglich gespielt werden."

### *Abendrot* als Aufführung

Wie im April geplant, wurde die Gestaltung von *Abendrot* nach der Sommerpause und den Zelttheateraufführungen abgeschlossen. Die Arbeit an der jährlich stattfindenden Zelttheaterproduktion hatte am 25. April begonnen, eine Woche vor den letzten Workshop-Aufführungen von *Abendrot*. Am 18. September 1974 nahmen die Schauspieler die Proben für *Abendrot* wieder auf. Während einer zehntägigen Schaffensperiode gelang es ihnen, ein Rohkonzept zu entwerfen und für das Stück eine vorläufige Struktur auszuarbeiten, die den Spielern trotz des unfertigen Stadiums Sicherheit gab.

Allmählich bildete jeder Schauspieler eine charakteristische Figur heraus, die während der Aufführung weiter entwickelt werden sollte. Persönliche Jugendreminiszenzen wurden gerafft oder ganz weggelassen. Die Themen wurden stattdessen dazu verwendet, den gegenwärtigen Bewußtseinszustand der alten Leute zu erhellen, die dadurch an Einheit und Anschaulichkeit

gewannen. Ein Beispiel ist Gerard Thoolens Umgang mit den Erinnerungen seiner Figur, Van Geffen. Van Geffen, ein freundlicher aber einfältiger Mann, der zeitlebens allein gelebt hatte, erfährt von seinem Arzt, daß er von nun an alles essen dürfe. Einerseits ist er begeistert, doch andererseits befürchtet er, dies könnte bedeuten, daß er bald sterben würde, ganz gleichgültig, was er esse. Zum ersten Mal nach zwanzig Jahren strikter Diät ißt er ein Schinkenbrötchen. Dabei spricht er unaufhörlich von seinen Erinnerungen an die gute alte Zeit am gemeinsamen Mittagstisch. In Wirklichkeit jedoch sitzt er allein, weil die ominöse Anweisung seines Arztes alle anderen Mitbewohner, und auch Frau Walewska, von seinem Tisch vertrieben hat. In dieser Situation erinnert er sich an die heiteren und unbeschwerten Zeiten am elterlichen Mittagstisch. Alles erzählt er der längst abwesenden Frau Walewska, die ihn, wie er sagt, an eine Jugendliebe erinnert, obgleich "niemals was draus wurde."

Einige Schauspieler sagten sogar, sie hätten damals das Gefühl gehabt, sich in ihre Gestalten zu verwandeln, so tief und intuitiv wurden ihre Spielaktionen und -reaktionen. Diese Aussagen zeugen, daß sie nun immer mehr ihre persönlichen Gefühle und Ansichten in ihr Spiel integrierten. Dieses Einbringen persönlicher Emotionen konnte am Beispiel von Renses Figur beobachtet werden. Einmal, als eine Schülerin das Altersheim besucht und einen der alten Männer nach einem Stück Lebensweisheit fragt, will Rense etwas besonders Klangvolles zitieren, kann sich jedoch an den Wortlaut nicht erinnern. Später beim "Bunten Abend" hält Rense eine begeisterte Rede über die Bedeutung von Brueghels "Fall des Ikarus." Weil das Gemälde für Rense selbst eine tiefe Bedeutung hat, gewann die Rede seiner Bühnenfigur echte Überzeugungskraft und wirkte als weise Erfahrung eines alten Mannes.

Während die Tiefenarbeit weiter voranschritt, verlangten die Schauspieler nach noch strafferer Form. Einige anekdotische Elemente wurden fallengelassen, ebenso schließlich das Eröffnungslied der drei Blinden. Da ihr Publikum inzwischen von den paar Dutzend am ersten Abendworkshop auf über hundert angewachsen war, verzichteten sie am Ende auch auf die tableaux vivants, die die ersten kleinen Zuschauergruppen gesehen hat-

ten. Noch immer herrschten Unstimmigkeiten über Qualität und Funktion gewisser Teile der Gesamtproduktion, wobei anekdotische und episodische Aspekte heftig diskutiert wurden. Bereits während der Abendworkshops hatte man sich gegen die Verwendung von Kostümen entschieden, mit Ausnahme von drei oder vier Kostümstücken. Auch gebrauchten die Schauspieler schrittweise ihre wirklichen Namen für ihre Rollen anstelle der fiktiven Namen, die sie auf der Bühne ursprünglich getragen hatten.

Die Premiere von *Abendrot* fand am 27. September 1974 statt. Im Herbst wurde das Stück beinahe jeden Freitag gespielt. Am 12. Februar 1975 spielte das Werkteater erstmalig in einem Altersheim. Bereits zuvor waren alte Leute in Gruppen in das Amsterdamer Theater gekommen, um *Abendrot* zu sehen, doch eine Aufführung vor einem Publikum, das ständige Pflege benötigte und daher das Heim nicht verlassen konnte, war etwas ganz Neues. Bei dieser Aufführung verzichteten die Schauspieler auf den Kuß zwischen Peter und Rense, die Werbung für ein Bestattungsinstitut (die ab März auch aus regulären Aufführungen gestrichen wurde) sowie auf die Defäkierungsszene mit Joop und Marja. Wichtiger jedoch ist, daß sie das gesamte Stück um einige Grade optimistischer erscheinen ließen. Sie sangen die kompletten Lieder, statt Auszüge vorzutragen; Marja flirtete ein bißchen mit Peter; Joop tanzte mit Marja, und es gab viel mehr Lacher auf der Bühne, obschon die Schlußszene mit derselben Intensität gespielt wurde wie sonst. Zu diesem Zeitpunkt waren die Schauspieler bereits so sicher und der Rahmen ihres Spiels derart gefestigt, daß sie Szenen von einem Augenblick zum nächsten umstellen und sogar die Stimmung des gesamten Stücks der veränderten Atmosphäre anpassen konnten.

*Abendrot* wurde als Theaterstück bis Mai 1977 aufgeführt. Im Mai 1976 wurde eine deutsche Version in Hamburg gespielt und vom Norddeutschen Rundfunk im Fernsehen gesendet. Während der Spielzeit 1979–80 schließlich wurde eine spezielle einstündige Fassung für das deutsche und niederländische Fernsehen inszeniert.



ABB. 1. Herman Vinck und Joop Admiraal vor der Eröffnungsszene.

# 3

## Die Aufführung von *Abendrot*

### Text, Kommentare der Schauspieler und Anmerkungen

---

Das Werkteater befindet sich in einem renovierten Fabrikgebäude in Amsterdam. Die Aufführungen fanden zu jener Zeit in einem Raum im ersten Stock statt, in dem ungefähr 150 Zuschauer Platz hatten; die rechteckige Spielfläche war ein einfacher Fußboden, ungefähr zwölf Meter breit und fünf Meter tief. Die Zuschauer säumten diese Fläche von drei Seiten, sie saßen auf einer Höhe mit den Schauspielern, so daß sie diese manchmal beinahe berühren konnten. Das Bühnenbild für *Abendrot* bestand aus einer langen, schmalen Rampe horizontal am hinteren Bühnenrand, auf der sich eine Reihe von acht nach links blickenden Stühlen befand. In der Mitte davor stand eine niedrigere Rampe, die einen halben Meter hoch und ein auf zwei Meter groß war. Sie diente den Schauspielern, um auf die Hinterbühne zu treten, und wurde von ihnen während ihrer Darbietungen in der "Bunter Abend"-Szene benutzt. Ein Tisch mit jeweils zwei Stühlen stand im rechten und linken vorderen Teil der Bühne (Abb. 1 und 2). Es wurde nur offene Bühnenbeleuchtung verwendet.

Die Schauspieler trugen bei der Aufführung am 15. Novem-



ber 1974 folgende Kostüme/Kleidung. Helmert: dunkelblaues Sweatshirt und Hose. Daria: dunkle Bluse, Hose und rote Handtasche. Marja: hellblauer Frotteebademantel über Hemd und Hose. Yolande: am Anfang schwarzer Morgenrock mit Muster; dann beinahe knöchellanges schwarzes Kleid und dicke Wollsocken. Anna: Hemd und Jeans. Die Schauspieler spielten in Kleidung, die sie auch außerhalb des Theaters tragen würden, mit Ausnahme von Darias Handtasche, Marjas Bademantel, Yolandes Kleid und vielleicht der Westen der Männer.

Normalerweise verwendeten die Schauspieler ihre eigenen Namen während der Aufführung. Im hier abgedruckten Spieltext gibt es einige Ausnahmen, aber drei Monate, nachdem dieser Text aufgenommen worden war, ließ Peter Faber "Stijlstra" zugunsten von "Faber" wegfällen. Während der Spielzeit 1974–75 war Anna Korterink Praktikantin am Werkteater. Nach dieser Zeit spielten andere Ensemblemitglieder einschließlich Shireen Strooker (die Stimulator für das Projekt war, eine regieähnliche Funktion) die Direktorin und manchmal Gastspielerinnen die Schülerin.

Auf der linken, einer jeden Textseite gegenüberliegenden Seite finden sich Kommentare der Schauspieler über ihre Gefühle und ihre Arbeit während des Schaffensprozesses und der Aufführungen von *Abendrot*. Wo sich diese Kommentare auf eine bestimmte Textzeile beziehen, befindet sich ein Sternchen am Beginn der entsprechenden Zeile. Diese Kommentare und alle weiteren in diesem Buch wurden im Frühjahr 1975 gesammelt und entstammen den Tonbandaufnahmen der Interviews mit den Schauspielern sowie deren schriftlichen Aufzeichnungen für den Autor (siehe Quellenverzeichnis am Ende dieses Kapitels).

Das  
*Werkteater*  
von  
Amsterdam

---



ABB. 2. Helmert Woudenberg singt in der  
"Bunter Abend"-Szene. Von links nach rechts:  
Herman Vinck, Rense Royaards, Joop Admiraal,  
Daria Mohr, Peter Faber, Yolande Bertsch  
und Gerard Thoolen.

## Abendrot

## BESETZUNGSLISTE

Joop Admiraal	Herr van Beusekom (außer in der zweiten Szene)
Peter Faber	Herr Stijlstra
Rense Royaards	
Gerard Thoolen	Herr Vincent van Geffen
Herman Vinck	
Helmert Woudenberg	
Yolande Bertsch	Frau Walewska
Marja Kok	
Anna Korterink	Direktorin des Altersheims; Schülerin
Daria Mohr	Frau van Draden

ORT: Ein Altersheim

ZEIT: Die Gegenwart

STIMULATOR ZUM PROJEKT: Shireen Strooker

TEXT: Tonbandaufnahme am Werkteater, Amsterdam,  
15. November 1974. Niedergeschrieben von Emmy  
Koobs. Aus dem niederländischen Original ins  
Deutsche übersetzt von Dunbar H. Ogden und  
Annegret Ogden.

Die Schauspieler des Werkteaters benutzen normale  
Umgangssprache mit lokalem Tonfall und den bezüglichen  
Ausdrucksweisen und Füllwörtern, z.B. "hé." Die Verse  
und Lieder sind im Reim und Rhythmus dem  
Niederländischen angepaßt.

Joop: Während die Leute hereinkommen und Platz nehmen, gehe ich langsam auf die Bühne. Nachdem ich mich einmal gesetzt habe, stehe ich nicht mehr auf von diesem Stuhl. Ich soll mich mit dem Publikum beschäftigen. Funktioniert nicht. Ich sitze still, rauche eine Zigarette auf eine "eigenartige Art und Weise," ich inhaliere nicht sehr tief, genieße den Rauch. Mich auf mein Atmen zu konzentrieren, hilft mir, ruhig zu bleiben. Ich denke fortwährend, "Du solltest etwas tun," ich weiß aber nicht, was. Ich schaue auf die Schuhe der Leute. Jeder hat andere Schuhe. Jetzt bin ich ruhiger und schaue die Leute ohne großes Interesse an. Jeder hat ein anderes Gesicht. Ich vermeide es, Leute anzuschauen, die ich kenne; das macht mich unsicher. Ich versuche, meine Aufmerksamkeit auf all die verschiedenen Gesichter zu richten, die mir (Beusekom) nichts bedeuten, auf diese Menschen, mit denen ich nicht reden will. Ich fürchte, die Figur des Beusekom zu verlieren. Peter redet mit den Zuschauern, sehr gut. Herman auch. Herman spricht mich an und ich bringe ihn zum Schweigen. Herman bekommt nichts von mir—aber von Beusekom kriegt eben niemand was.

Rense: Die Zuschauer sind nah. Du kannst sie berühren. Einige von ihnen geben dir die Hand oder ein Geldstück. Früher hielt ich die Augen geschlossen, aber das mach' ich jetzt nicht mehr. Das kapselt mich zu sehr ab. Wir singen ein paar Runden. Wenn wir guter Stimmung sind, nehmen wir auch andere Lieder mit hinzu.

Peter: Ich sitze am Tisch und schaue die Leute in der ersten Reihe und dahinter an. Ich habe das Gefühl, daß ich hier zum letzten Mal sitze am heutigen Abend, in so direktem Kontakt mit den Zuschauern. Das Lied ist für mich eine Art Abschied, ein Kontrast zu dem, was da noch kommen wird: in ein Altenheim gesteckt und isoliert zu werden.

Marja: Ich schrieb "Es ist vorbei" zusammen mit Joop; wir nahmen es aus der frühen Fassung von *Abendrot*.

*\*Herman und Joop kommen herein und setzen sich schließlich an den Tisch Bühne rechts. Peter setzt sich schließlich hinter den Tisch Bühne links. Sie rauchen, sprechen mit sich selbst, manchmal auch miteinander und zum Publikum. Sie laufen ziemlich steif herum.*

*Von hinter der Bühne rechts schlurfen drei Blinde im Gänsemarsch heran, sie tragen schwarze Brillen. Jeder hat eine Hand auf der Schulter des Vordermanns: Helmert, Rense und Gerard. Sie singen ein düsteres, mittelalterlich klingendes Lied über Blinde. Schließlich bleiben sie auf dem hinteren Podium stehen, Gesicht nach vorn. Am Ende des Lieds nehmen sie ihre Brillen ab.*

*Vier Mädchen hüpfen herein—Yolande, Marja, Anna und Daria—und stehen, jede mit einer Hand auf die Hüfte gestützt, vor den Männern im hinteren Teil der Bühne. Die Mädchen stampfen mit den Füßen auf und beginnen mit den drei vormals Blinden ein fröhliches neues Lied. Herman, Joop und Peter stimmen mit ein.*

ENSEMBLE (*singt*)

Es ist vorbei,  
Wir haben noch nicht begonnen,  
Dies ist das Ende,  
Doch wo fängt alles an?

Es ist soweit,  
Es ist noch nichts beschlossen,  
Du mußt nun raus,  
Doch war ich jemals drin?

MÄNNER DES ENSEMBLES (*singen*)

Mutter, berühmt will ich mal sein,  
Schenk mir noch etwas Kaffee nach.  
Ich will ein Star in der Zukunft sein,  
Doch warte ein bißchen bevor ich beginn'.

*Während das Lied weitergeht, stehen die Männer in der vorderen Bühnenhälfte einer nach dem anderen auf, richten Äußerungen wie die folgenden an das Publikum und setzen sich schließlich.*

\*HERMAN, PETER, JOOP (*sprechen durcheinander*)

Ich hab' nicht darüber nachgedacht. Ich hab' noch was zu tun. Es ist noch nicht Sperrstunde. Hast du mal 'ne Zigarette? (Etc.)

ENSEMBLE (*singt*)

Es ist vorbei,  
Wir haben noch nicht begonnen,

Daria: Hinter dieser Szene steht die Absicht, junge Menschen alten Menschen gegenüberzustellen. Die alten Leute sind "langweilig, eingebildet und lästig"; du machst dich ein bißchen über sie lustig, fühlst dich jung und unabhängig. Ich fühle mich immer recht selbstsicher—wer wird sich mit mir abgeben? Ich schaue ins Publikum. Das ist ein gewagter Anfang, unerwartet und sehr laut. Der Anfang erleichtert mich immer, weil er nicht so schwerwiegend und hochtrabend ist. Wir sind kein straff geführtes Ensemble, und das mag ich. Du fühlst die Präsenz von jedem und weißt genau, das Stück hat angefangen.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Joop: Es ist nicht notwendig, mit heiserer Stimme zu singen, aber ich mache es trotzdem immer. Ich fürchte, jung zu erscheinen. Zudem zucke ich mit dem Mund und das sollte ich nicht tun. Ich komme nicht davon los, Grimassen zu schneiden.

Joop: Ich nenne Sachen zum Essen; ich habe eine Art alphabetischer Liste im Kopf, so daß ich nicht zögere. Wenn ich zurückfalle und auf dem Fußboden liege, bin ich dann tot? Ich weiß es nicht—ich bleibe wie erstarrt liegen.

Dies ist das Ende,  
Doch wo fängt alles an?

\*FRAUEN DES ENSEMBLES (*singen*)

Mutter, wie oft war ich am Klagen,  
Mein Gott, ich wünschte ich wäre tot,  
Steig' doch raus aus deinem Graben  
Und hilf' mir jetzt in meiner Not.

STIMME IM ENSEMBLE (*spricht*)

Noch eine Runde.

ANDERE STIMME IM ENSEMBLE (*spricht*)

Und alle zusammen.

ENSEMBLE (*singt*)

Es ist vorbei,  
Wir haben noch nicht begonnen,  
Dies ist das Ende,  
Doch wo fängt alles an?

Es ist soweit,  
Es ist noch nichts beschlossen,  
Du mußt nun raus,  
Doch war ich jemals drin?

\*ENSEMBLE (*singt ein neues Lied, die Frauen singen die ersten und dritten Zeilen*)

Ich will Krokette mit viel Spinat,  
Hühnchen, Fasan und leckeres Eisbein  
Hab' ich noch nicht genug gegessen,  
Dazu möcht' ich ein Gläschen Wein.

*Während das Lied weitergeht, stehen Herman, Peter und Joop auf und gehen nach vorn. Jeder spricht verschiedene Namen von Speisen ins Publikum. Das Sprechen wird lauter, dann wieder leiser während jeder der drei zum hinteren Teil der Bühne geht, zu Füßen des Ensembles niedersinkt und bewegungslos liegenbleibt.*

\*HERMAN, PETER, JOOP (*sprechen durcheinander*)

Beefsteak-Tatar. Kartoffelpüree. Russische Eier. Gebackener Bückling. Saurer Hering. Seewolf. Kapuziner. Pommes Frites mit Mayonnaise. Dicke Erbsensuppe. Grünkohl. Hackbällchen. Butterbrot mit Erdnußmus. Ein Nasibal. (*usw.*)



Kommentare  
der  
Schauspieler  
\_\_\_\_\_

Daria: Wenn das Lied zu Ende ist, entspanne ich mich und geh' und setze mich auf einen Stuhl und wechsele die Stimmung. Es kommt darauf an, nicht steckenzubleiben.

Marja: Die Wartezeit hier nutze ich, um mich auf's Spielen zu konzentrieren. Ich sage mir immer, daß ich vier Szenen spiele und daß jede ganz anders sein muß.

Joop: Hier denke ich an meine eigene Mutter. Mit ihr habe ich oft solche Gespräche geführt, und ich kenne diese Situation sehr gut. Diese Szene ist deshalb so schwierig, weil wir simultan sprechen, etwas, das wir normalerweise zu vermeiden suchen. Manchmal klappt es—es ergibt sich ein wunderschöner Rhythmus und bringt trotzdem das Elend zum Ausdruck—aber, es ist schwierig.

Peter: Ich sitze und warte, hoffe auf eine Überraschung. Hier, und oft während des Stücks, kommen mir die Tränen. Ich bin überrascht und glücklich, wenn ich meinen Sohn höre. Ich sehe ihn an und bin schrecklich stolz auf den großen Kerl, der vor mir steht und dem es so gut geht. Ich möchte, daß er herkommt, sich neben mich setzt und mit mir über alte Zeiten redet. "Was für ein guter Junge du bist." Bei jeder Aufführung ändert sich der Text zwischen Herman und mir.

*Herman, Peter, Joop—jeder liegt ausgestreckt auf dem Boden in halbaufrechter Lage, mit dem Rücken gegen das Podium, erstarrt, jeder hat aufgehört zu murmeln.*

ENSEMBLE (*singt, nun ganz harmonisch*)

Es ist vorbei,  
Wir haben noch nicht begonnen,  
Dies ist das Ende.  
Doch wo fängt alles an?

*\*Stille. Alle sitzen in der Stuhlreihe im Bühnenhintergrund, außer Herman und Joop, die ganz rechts und links außen stehen. Yolande, Marja und Daria werden zu älteren Frauen. Anna geht ab. Simultan spricht Joop mit Daria und Herman mit Peter.*

\*JOOP (*steht links, zu Daria*)

Mutter, hier bin ich.

HERMAN (*steht rechts, zu Peter*)

So, Vater, bist du fertig? Kommst du?

\*PETER (*wendet sich Herman zu*)

Um was zu tun, mein Junge?

JOOP

Wir müssen gehn. Wir gehn jetzt . . .

DARIA (*zu Joop*)

Nein. Nein. Ich kann die Sachen so nicht liegenlassen.

HERMAN

Vater, du mußt dir das Haar kämmen und den Mantel anziehen. Was ist denn jetzt? Das Taxi wartet draußen. Wir gehen jetzt . . .

DARIA

Ja, aber alle meine Sachen. Die Koffer . . .

HERMAN

Beeil' dich, Vater. Das Taxi . . .

JOOP

Dann nimm den einen Koffer mit, hé?

HERMAN

Aber Vater.

JOOP

Nun nimm den einen Koffer mit und den Rest werden wir . . . Zwei Koffer? Ist das nicht ein bißchen viel?

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Daria: Hier denke ich einige Sekunden lang an meine Großmutter. Sie war ständig damit beschäftigt, an ihre Handschuhe zu denken, ihre Hüte, ihre Puderdose und solche Sachen. Es ging ihr sehr gut, bis Großvater starb; dann ging sie in ein Altersheim und zwei Monate später starb sie. Während ich das spiele, fühle ich mich, als sei ich eine zierliche, neugierige kleine Frau, ein bißchen scheu, mit einem kleinen "Vogelköpfchen" und beinahe staccatoartigen Bewegungen. Eigentlich spiele ich gar nicht viel; ich fange gar nichts an, wenigstens nicht, wenn alles gut läuft, und ich denke nicht darüber nach, alt zu sein. Je länger es dauert bis Joop kommt, um mich abzuholen, desto besser. Sobald er mich anspricht, schaue ich ihn an; das machen wir alle. Auch Herman kommt, um Peter abzuholen, und die beiden Dialoge sind ineinander verwoben. Wichtig ist, auf musikalische Weise aufeinander zu reagieren. Ich verstehe kaum, was die beiden anderen sagen. Wenn sie aufhören und nur noch Joop und ich sprechen, berührt mich das tief, wenn Joop versucht, mich zu überreden, mit ihm zu gehen, während ich mich an all die vertrauten kleinen Dinge zu Hause hänge. Ich weiß, daß das mit meiner eigenen Freude an Dingen sehr stark zusammenhängt. Meine Absicht hier ist, diesen schrecklichen Augenblick des Abschieds hinauszuzögern, Wege zu finden, um dem zu entfliehen.

DARIA

Und die Briefe. Die muß ich noch alle durchsehen.

HERMAN

Also, was haben wir über den Papagei gesagt? Vater. Das können wir nicht machen.

PETER

Ja, das wird schon.

JOOP

Den einen Koffer trag' ich voraus. Ja? Mach' ein bißchen schneller.

\*DARIA

Ich hab' meine Handschuhe nicht dabei.

JOOP

Na, ich geh' schon mal vor.

HERMAN

Du mußt jetzt. Wir haben angerufen.

PETER

Nein, aber . . .

HERMAN

Sie warten auf uns. In einer halben Stunde müssen wir dort sein.

*(Geht rechts ab.)*

DARIA

Nein. Komm' morgen nochmal.

JOOP

Nein, das geht nicht. Wir müssen jetzt gehen.

DARIA

Nein.

JOOP

Doch.

DARIA

Die Briefe. Ich muß sie alle noch lesen. Sonst . . .

JOOP

Nein. Die wollten wir doch hierlassen. Weißt du was, ich bring' schon mal den Koffer nach unten.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Daria: Ich frage die Zuschauer im Publikum nach dem Weg. Ist es links oder rechts? Die Sonne scheint und das macht alles viel leichter. Die Zuschauer sagen oft, sie wüßten den Weg auch nicht. Ich fühle mich ziellos und verloren. Deshalb gehe ich ziemlich schnell zur Seite ab. Diese Szene ist ein guter Ausgangspunkt, so daß ich meine Gedanken ordnen und mich konzentrieren kann.

Peter: Meine Gedanken beginnen zu schweifen. Ich weiß jetzt, daß ich in ein Altersheim gehen soll, aber ich will die Wahrheit verdrängen, indem ich an andere Dinge denke. In diesem Moment denke ich, was für ein guter Sohn mein Junge doch ist. Als Baby trug ich ihn herum, wusch ihn, tröstete ihn, lehrte ihn, zurückzuschlagen, half ihm mit den Schularbeiten, zeigte ihm, wie man Mädchen beeindruckt und so weiter. Jetzt hat er all das für mich arrangiert. Ich versuche, mir vorzustellen, daß ich einen Besuch mache—toll, wie ich die Initiative ergriffen habe. Aber dann bleib' ich stehen, und fühle, denke, und sage: "Ich geh' nicht." Ich spreche immer noch mit mir, deshalb bin ich völlig überrascht als die Direktorin plötzlich auftaucht.

DARIA

Ich hab' noch was vergessen.

JOOP

Und wenn ich zurückkomme, dann hast du deinen Mantel an und deinen Hut auf und dann kommst du schön mit mir, Mutter. Wir müssen jetzt wirklich gehen.

DARIA

Nein, ich kann das wirklich nicht.

JOOP

Doch.

DARIA

Ich kann die Sachen so nicht liegenlassen.

JOOP

Ich bringe den Koffer nach unten, und wenn ich zurückkomme, dann gehen wir zusammen weg. *(Geht links ab.)*

*\*Alle Schauspieler stehen von ihren Stühlen auf; sie laufen langsam umher und zum Publikum hinüber. Sie machen nette, freundliche Bemerkungen zueinander, auch zu sich, und zu den Zuschauern: "Hallo." "Du siehst hübsch aus." "Nun laß mal sehen, was los ist." "Du mußt immer aufpassen, weißt du." "Gemütlich." "Prächtig." "So viel Energie." "Phantastisch, so viel Initiative." Alle verlassen die Spielfläche.*

\*PETER *(kommt von links)*

Ich kenne den Weg hier wie meine Westentasche. Ich brauch' hier niemand nach dem Weg fragen. Ich kann alles. Mit Alter hat das gar nichts zu tun. Ich weiß ganz genau, wo ich bin und wohin ich gehe. Prächtiger Plan. Gut gemeint. Ich tu' so als ob ich's da schön finde. Sehr gemütlich. Bißchen kahl. Viel grün. Und nette Gesichter. *(wird ärgerlich)* Aber darauf falle ich nicht rein. Ich geh' zurück. Ich werde einen Brief schreiben. Ich hab' noch ein paar gute Verbindungen. Darauf falle ich nicht rein. *(läuft weg)* Auf ihren hübschen kleinen Plan.

ANNA *(kommt von rechts)*

Guten Morgen. Sind Sie Herr Stijlstra? Ich bin Frau Kortering, die Leiterin hier.

PETER *(bleibt stehen)*

Oh, das finde ich . . .

Peter: Ich fühle mich wie ein Erstkläßler, der an seinem ersten Schultag Todesangst hat, und gleichzeitig versuche ich, auf diese hübsche junge Frau einen guten Eindruck zu machen.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Peter: Ich protestiere, ich will der Direktorin meine Meinung sagen. Während meiner nächsten Zeilen, während der ich den übelriechenden Kerl erwähne, will ich sie wissen lassen, daß es Leute gibt, denen ich überlegen bin. Dann, wenn ich von aufgeweckten Farben spreche, bin ich am Verzweifeln, versuche aber optimistisch zu sein. Langsam vergesse ich die Anwesenheit der Direktorin. Wenn ich auf den leeren Stuhl schaue, denke ich, "Mein Vorgänger saß da, eigenartig." Dann versuche ich, mich mit der Situation zu arrangieren, indem ich einen Witz mache, und dann setze ich mich.

ANNA (*sie schüttelt Hände*)

Guten Morgen, Herr Stijlstra. Sie kommen ja ganz pünktlich. Zehn Uhr hatten wir gesagt.

\*PETER (*halb zu sich*)

Niedliche Leiterin.

ANNA (*lacht*)

Aber Sie haben kein einziges . . . Ist es kalt draußen? Und Sie haben keinen Mantel an. Sind Ihre Kinder denn nicht mitgekommen? Gut, dann kommen Sie mal herein. Bei uns ist es gemütlich warm. Lassen Sie Ihren Koffer ruhig stehen. Darum kümmern wir uns schon. Kommen Sie mal rein. Hier ist es warm. Jetzt kriegen Sie erst mal eine Tasse Kaffee. Nun. Es ist sicher am praktischsten, wenn ich Ihnen hier erst einmal alles zeige. Wenn Sie da durchgehen, geradeaus, finden Sie die Toiletten. Und ein bißchen weiter links im Korridor steht ein Billardtisch. Den dürfen Sie jeden Abend von sieben bis neun benutzen. Für Ihr Nachtkästchen neben Ihrem Bett geb' ich Ihnen gleich Ihren eigenen Schlüssel. Ihr Schlüsselchen dürfen Sie selbst behalten. Und jeden Monat wird eine Pflegerin nachsehen, ob auch alles in Ordnung ist. Das ist doch schön, nicht?

\*PETER

Das will ich lieber nicht.

ANNA

Naja, dann sprechen Sie eben mit ihr.

*Peter protestiert.*

ANNA (*scharf*)

Und vor allem—wir erwarten, daß Sie Ihre Unterwäsche jede Woche wechseln und uns Ihre Wäsche bringen.

PETER

Ein Kerl in meinem Haus, der hat gestunken, kann ich Ihnen sagen.

ANNA (*lacht*)

Ja. Genau deshalb. Jetzt bringe ich Sie 'rüber in den Aufenthaltsraum. Da fällt mir gerade ein. Haben Sie Ihre Begräbnis- und Versicherungspapiere dabei? Die bring' ich für Sie in Sicherheit.



Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Daria: Es ist meine Absicht, tief verletzt zu erscheinen, erniedrigt und eigentlich zu gut für diese Welt. Ich bin voller Selbstmitleid, aber auch arg stolz darauf, daß ich dies niemanden erkennen lasse. Ich denke, "ich werde meine Chance schon noch bekommen." Ich habe diese selbstmitleidige Haltung ganz bewußt gewählt, weil ich glaube, daß sie erklärt, warum es oft so schwer ist, an alte Leute heranzukommen, und warum sie sich so vielen Kontaktmöglichkeiten verschließen. Jemand, der sehr viel Aufmerksamkeit verlangt, erhält sie sehr oft nicht. Vielleicht habe ich Angst davor, selbst einmal so zu werden.

Peter: Während Marjas Zeilen versuche ich ständig, die Aufmerksamkeit der Frauen zu erregen. Wenn Marja zufällig in meine Richtung schaut, stehe ich auf und sage bestimmt: "Stijlstra." Wenn Marja sagt: "Seien Sie ruhig," bin ich verletzt, aber ich finde mich damit ab und setze mich wieder hin.

PETER

Fröhliche Farben hier.

ANNA

Ja. Sie dürfen übrigens jeden Abend fernsehen. Aber wir bedienen die Knöpfchen. Das ist doch schön so? (*zeigt auf einen Stuhl neben dem Tisch Bühne links*) Und dieser Stuhl, Herr Stijlstra, der ist erst vor kurzem freigeworden . . . das ist Ihr Stuhl.

PETER

Was hatte der denn?

ANNA

Nichts Ernstliches. Viel Spaß. (*geht links ab*)PETER (*sitzt, zu sich selbst*)

Wenn es bloß nicht Fallsucht war!

*\*Während der letzten Zeilen hat Daria am Tisch Bühne rechts Platz genommen. Sie hält ihre Handtasche fest umklammert. Ihre Lippen sind zusammengepreßt.*

MARJA (*kommt von rechts, laut zu Daria*)

So. Komm her zu mir, Mädchen. Plötzlich seh' ich dich da sitzen. Née. (*sieht Peter*)

Hallo, hallo, wer stinkt hier so?

Der kleine Mann im Radio.

(*sitzt Daria gegenüber*) Mensch. Wie dünn du wirst. Wenn ich dich anblase, fällst du um, na. Hé, du bist so dünn. Du warst erst so . . . Oh, du kriegst so ein Schnäbelchen. Weißt du wie du aussiehst? Wie ein Spatz. O, Spätzchen, Spätzchen, Spätzchen, Spätzchen, Spätzchen, piep, piep, piep . . .

\*PETER (*lacht, stellt sich vor*)

Peter Stijlstra.

MARJA (*wendet sich Peter zu*)

Zu Ihnen komme ich gleich. Seien Sie ruhig. (*zu Daria*) Hé, hör' zu, Spatz: ein Neuer. Spätzchen, ein Neuer. Héé, hast du dein Lachen verloren, hé? Kannst du nicht lachen? Héé, Spatz! Es steht dir nicht. Es steht dir nicht, wenn du so sauer schaust, Mädchen. Komm schon. Erzähl ' mir, was ist los. Hé. Was ist denn nu? Mädchen. Bist du mir böse? Wegen gestern? Weil ich gestern gesagt hab', daß du ein Dummkopf

Peter: Ich erkenne eine neue Gelegenheit, Kontakt herzustellen, und platze mit dem letzten Teil meines Namens heraus, um ihn schnell ins Gespräch zu bringen.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Daria: Diese Zeile ist der Wendepunkt. Als wir die Szene entwickelten, stellten wir uns vor, wie diese Frauen, als enge Freundinnen, ihre Phantasien teilen würden, die sie vom Lesen von Liebesromanen haben. Weil ich den Gärtner für mich in Anspruch nehme, zerstöre ich die Freundschaft, denn das ist gegen die Spielregeln. Dies bildet die Grundlage unseres Zusammenspiels—sehr wichtig für uns als Schauspielerinnen, wenngleich nicht sehr wichtig für den Zuschauer. Was hier wichtig ist, ist das Thema Eifersucht unter Frauen.

Peter: Ich sitze hier und höre zu und als Daria sagt, sie besucht den Gärtner, und wie nett er ist, stelle ich mir vor, ich bin der Gärtner und ich werde sehr emotional.

Marja: In dieser Szene habe ich zunächst Angst, Daria zu sehr zu unterbrechen, aber während ich ihr zuhöre, spielt das Unterbrechen keine Rolle mehr, und es geschieht ganz natürlich. Hier hatte ich immer eine Schauspielschulenschwierigkeit: Man muß etwas spielen, einen Übergang, verletzt sein usw. In letzter Zeit ist das leichter geworden. Ich lasse es ganz einfach geschehen. Ich höre ihr ganz einfach zu, und dann passiert es von selbst.

bist? Mädchen, du bist schon öfter sauer. Aber das meine ich doch gar nicht so, daß du ein Dummkopf bist. Du bist überhaupt kein Dummkopf. Du bist nur so, so, so, so, so, so, so!—Só bist du eben! Meine Freundin. Ich bin stolz auf meine Freundin. Du hast Stil. Stil.

\*PETER

. . . stra. (*lacht*)

MARJA (*zu Peter*)

Bist wohl der Lustigste zu Hause, hé? (*zu Daria*) Héé, sollen wir ihn ein bißchen ärgern, Mäd! Héé, du weißt schon, wie wir's gestern auch gemacht haben. Héé, komm, ärgern wir ihn. Komm schon. Großes Mäd! Mein Gott, Mäd!, kuck mal, was für 'n Tag! Stell dir vor, was heute nicht alles passieren könnte!

\*DARIA

Also. Ich muß jetzt gehen. Ich habe eine Verabredung—mit dem Gärtner.

MARJA

Nein.

DARIA

Ich glaub', er wartet schon auf mich.

MARJA

Nein.

DARIA

Am gleichen Ort wie gestern.

\*MARJA

Nein, der Gärtner ist heute mit meiner Freundin zusammen. Das weißt du ganz genau.

DARIA

Er geht mit mir zu den Gewächshäusern heute, hat er gesagt.

MARJA

Mit dir?

DARIA

Da drin ist es so schön warm. Dann laß ich mir alles zeigen: die Rosen, die Margeriten, die Butterblumen. (*lacht*) Und dann packt er mich ganz fest. Dann massiert er mir so schön meinen Nacken.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Daria: In meiner enthusiastischen Phantasie gehe ich einen Schritt zu weit, indem ich diese Geschichte mit Marja erfinde. Ich habe meine Lügen ganz und gar genossen. Nun schwelge ich in meinen Worten, habe die Hände in meinem Schlüpfen—alles fließt, und ich bin verloren, völlig abhängig von dieser Marja, und ich flehe sie an um Hilfe, die sie verweigert, verärgert und verstört wie sie ist. Ich wimmere, und schäme mich, und bin völlig hilflos.

MARJA

Schämst du dich denn gar nicht?

DARIA

Dann gehen wir nach draußen.

MARJA

Schämst du dich denn gar nicht?

DARIA

Er hat gesagt, daß wir heute sehr lange draußen bleiben.

MARJA

Wie kannst du nur so lügen?

DARIA

Wir kommen auch nicht nach Hause, zum Mittagessen. Ich hab's ihnen schon gesagt. Wir gehen in den Park.

MARJA

Was macht ihr da?

DARIA

Wir sitzen immer auf der Bank. Er hat immer leckere Sachen dabei: Schokolade. Er schiebt sie mir, Stückchen für Stückchen, in meinen Mund.

MARJA

Du traust dich nicht, mich anzuschauen, wenn du . . . Weil das gelogen ist. Wort für Wort.

DARIA

Ich hab' extra meine Wanderschuhe dafür angezogen. Danach gehen wir zur Scheune. Wir müssen durch das Dunkel. Durch die Dunkelheit. Durch das Gebüsch. Dann nimmt er mich mit und die Tür geht auf. Sie quietscht ein bißchen. Es ist so dunkel, drinnen. Dann zündet er eine Öllampe an.

MARJA

Und?

\*DARIA

Und dann sagt er: "Darf ich Ihnen Ihren Mantel abnehmen, gnädige Frau?" Hängt ihn auf. Und dann macht er einen Platz zurecht und dann sagt er: "Sollen wir?" Es liegen überall Rosenblätter auf dem Boden. Wir legen uns hin. Wunderbar. Und dann. . . (*plötzlich hysterisch*) und dann erzählt er mir, daß du in einer Pfütze ausgerutscht bist und daß du

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Peter: Ich stehe auf und sage meinen Namen ganz charmant, so daß sie mich mögen. Darias Notlage macht mir Angst und ich zögere. Dann gehe ich langsam und vorsichtig auf diese vornüber gebeugte Frau zu, um zu sehen, ob man ihr nicht helfen kann. Soll ich ihr helfen? Aber wie? Auf einmal fange ich an zu singen und schauke sie vor und zurück, indem ich ganz zart ihren Rücken berühre. Wenn wir uns die Hände schütteln, denke ich, sie ist eine nette kleine Frau, scheint völlig willig, vielleicht wird das was mit uns.

Marja: Was Daria und ich mit Peter machen sollen, bleibt unklar, aber ich denke, das ist in Ordnung, weil wir hier Peter zum ersten Mal treffen. Wir bleiben bei der Szene, weil sie uns dieses "Was-passiert-jetzt!?!"-Gefühl gibt.

einen großen, häßlichen, braunen Fleck auf deinem Rock hattest. Und das erzählt er nicht nur einmal, er erzählt es zweimal!

MARJA

Halt' deinen Mund.

DARIA (*bekommt einen Lach- und Hustenanfall, fällt nach vorn*)

Kannst du eben jemand rufen? Bitte, kannst du eben jemand rufen? Es kommt.

MARJA

Hée! Willst du das bei mir abladen?

DARIA

Klingel doch bitte eben für mich, nur klingeln.

MARJA

Komm schon.

DARIA

Gib mir das Tuch, das da liegt.

MARJA (*zu sich*)

Nee.

DARIA (*macht sich in die Hose*)

Ich kann's nicht mehr halten. Hilf mir.

*Daria schluchzt ab und zu, aber beruhigt sich im folgenden Teil der Szene.*

MARJA

Ich muß gehen. Ich habe eine Verabredung. Mit dem Gärtner.

DARIA (*schluchzt*)

Hilf mir doch.

\*PETER (*hat versucht, sich nicht einzumischen, zeigt Mitgefühl und steht auf*)

Stijlstra.

DARIA

Hilfe.

\*MARJA (*zu Peter*)

Stijlstra! Wie kann man nur Stijlstra heißen, Mann! Du sitzt nur da um zu stieren und zu spionieren. Deine Ohren sind so groß, daß du auch ja alles hören kannst. Heimlicher Schnüffler. Du bist sicher auch so einer, na? Was kuckst du denn so scheel? Gott bewahre mich! Das Haus kriegt immer mehr von solchen Leuten. (*setzt sich in die hintere Stuhlreihe*)



Daria: Peter zeigt Mitgefühl und Neugier und kommt zu mir herüber. Ich bin ein trauriges, schmutziges Häufchen Elend während ich da sitze. Ich versuche, mich zusammenzureißen, so gut ich eben kann, mein Gesicht zu wahren, und mich zu verhalten, als würde ich ihn gerade kennenlernen mit meinem besten Kleid an. Ich tue so, als hätte ich mit der ganzen Sache nichts zu tun.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Peter: Ich habe es im Gefühl, daß das einen Monat später passieren wird. Ich versuche, van Beusekom zum Lachen zu bringen, und vor allem versuche ich, Eindruck zu schinden, Angeber usw. Während ich das mache, fühle ich mich physisch aus dem Gleichgewicht gebracht, schwindelig. Wenn ich sage, "Man braucht die Nachrichten gar nicht einschalten," gehe ich ziemlich aufdringlich auf van Beusekom zu und spreche ihn mit meiner nächsten Zeile ganz direkt an. Dann gehe ich zurück zu van Geffen und Herman, um mir bestätigen zu lassen, wie witzig ich bin. Wenn ich sage, "ich kenne da noch einen wirklich Guten, Beus," versuche ich denen zu zeigen, daß ich herumgekommen bin, daß ich die Welt gesehen habe.

Joop: Wenn ich hereinkomme, bin ich unsicher und irritiert durch Peters Anwesenheit. Ich will nicht zuhören, aber ich höre alles, was passiert. Ich bin verärgert. Ich kann nicht damit umgehen, und ich komme mit der Zeile über die Schwulen.

PETER (*beginnt ein bekannt klingendes Lied zu singen und geht auf Daria zu*)

Und wir lassen uns nicht los.

Und wir lassen uns nicht los.

Und wir lassen uns nicht los.

\*DARIA (*trocknet ihre Augen*)

Guten Tag. (*schütteln Hände*) Herr Stijlstra. (*steht auf*) Es wird gleich jemand kommen, um das da wegzuputzen. Machen Sie sich keine Sorgen. Auf Wiedersehen. Auf Wiedersehen, Herr Stijlstra. (*setzt sich in die hintere Stuhlreihe*)

Joop überquert die Bühne und setzt sich zum Tisch links. Dann setzen sich Gerard und Herman an den Tisch rechts.

\*PETER (*zu Gerard und Herman, die während der ganzen Zeit lachen*)

Der einzige, der schon früh am Morgen stinkt, das ist van Beusekom. (*lacht*) Hätte van Beusekom nicht gedacht, hé? Humor, so früh am Morgen! (*lacht, macht Geräusche*) Hé, Jungs? Hé! Was meint ihr denn dazu? Witzig, hé, der war gut, hé Beus?

\*JOOP (*immer sehr trocken, lacht nie*)

Ja.

PETER

Man braucht die Nachrichten gar nicht einschalten. Das geht von selbst. Früher stand er mir im Weg; jetzt hängt er mir im Weg. Hé. Lustig, nicht wahr Jungs? Früher stand er mir im Weg; jetzt hängt er mir im Weg. (*lacht*) Ich kenne da noch einen wirklich Guten, Beus. Wenn es hier so warm ist, wenn die Zentralheizung ein bißchen zu hoch eingestellt und der Luftbefeuchter nicht aufgefüllt ist, hé, und es kann noch viel heißer werden, Beus . . . (*lacht*)

GERARD

Nicht möglich.

PETER

Und *eine* große Ebene, wo sie alle herumschwärmen . . . mit kleinen weißen Häusern. Und diese fetten braunen Scheißkerle, die da von vorn angreifen. Und von hinten . . . mit ihren Speeren. Und die wollten mich aufspießen, Beus. Aufspießen, Beus. Sie schrieen—Hooonda. Hooonda.

Peter: Bei "saftiges Stück" bin ich ein Unterhalter, der seinen eigenen doppelsinnigen Witz genießt: "saftiges Stück" bedeutet eine "saftige" Frau. Bei "Fleisch" spüre ich den Erfolg: Das hat voll ins Schwarze getroffen. Aber dann sehe ich, daß Beus auf meine Geschichte überhaupt nicht reagiert und das kann ich nicht ertragen; es macht mich unsicher. Deshalb benutze ich die Metzgergeschichte, um Stärke, Wagemut und Potenz zu demonstrieren.

Joop: Die Zeile über die Schwulen ist nicht gut. Zu aggressiv. Ich kann es an den Zuschauern sehen. Jeder weiß, daß ich schwul bin, deshalb denken sie "Was soll das?" Könnte anders sein. Ich könnte jemand sein, der ein Homosexueller sein möchte, sich aber nicht traut, und deshalb provoziere ich andere Männer, von denen ich glaube, daß sie so sind wie ich.

Peter: Bei Joops Zeile über die Schwulen denke ich: "Versuch's doch mal mit mir," aber ich werde ängstlich und unsicher. Ich fühle mich völlig ausgepumpt. Fieberhaft beginne ich, Beweise anzubringen, daß ich auf keinen Fall schwul bin. Van Geffen und Herman glauben, daß ich doch schwul bin. Ich versuche alles, damit sie mir zuhören, aber sie gehen weg. Ich rege mich auf und sage: "Ich hab' auch mal einen zusammengeslagen. Mit dem Messer bearbeitet" zu den Leuten, die mit dem Stuhl hereinkommen, und ich bekomme die Antwort "Diesen ganzen Mist." Hier gehe ich. Ich will flüchten, nach draußen gehen, weggehen nach ich weiß nicht wohin.

Hooonda. Und ich tret' so zur Seite, Beus, und ich tret' so mit meinem rechten Fuß in eine kleine Wiege . . . (*lacht*)  
Beus, ich hab' gern ein saftiges Stück. Kapiert ihr, Jungs? Fleisch! (*lacht*) Beus ist Vegetarier.

HERMAN

Komm schon, Beus, setz dich hierher zu uns.

\*PETER

Ich sag' zum Metzger: "Metzger, nu geben Sie mir ein richtig leckeres Schnitzel." Und der Metzger sagt: "Wie bitte?" Ich sag': "Ein leckeres Schnitzel." Und der Metzger sagt: "Kommen Sie mal mit mir nach hinten." Ich gehe mit. Und es ist zapfen . . . düster." Kapiert, Jungs? Wißt ihr, wovor ich . . .

\*JOOP

Wißt ihr, wovor ich einen absoluten, gottverdammten Ekel hab? Vor Schwulen.

\*PETER

Ich hab' solch einen Packen Briefe von Frauen. Ich hab' solch einen Packen Briefe von Frauen. So-o-o-o-o einen Packen. Und wißt ihr, was die Frauen mir schreiben? Die schreiben: "Wenn ich weiß, daß du kommst, dann mache ich schon die Beine breit." Hé, van Geffen? "Wenn ich die Klingel hör', fang ich an zu schwitzen." So einen Packen Briefe von Frauen. Ich hatte auch mal eine Frau und der hatte ich nur über die Straße geholfen . . . Und Holz. Holz hochgeschleppt. Die ganzen Frauen, die um mich rumschwärmten.

HERMAN

Er meint es nicht so.

PETER

Ich hab' auch mal einen zusammenschlagen. Mit dem Messer bearbeitet.

RENSE (*kommt herein*)

Diesen ganzen Mist. Wir können das nicht ausstehen.

*Joop, Herman und Gerard gehen zur hinteren Stuhlreihe und setzen sich.*

*Von hinter der Bühne links schiebt Rense Helmert in einem Sessel auf die Bühne. Umsonst versucht Peter, sie in ein Gespräch zu verwickeln; dann geht auch er zur hinteren Stuhlreihe und setzt sich.*

Rense: Was hier passiert, ist, daß Helmert mich irgendwie weich macht: Ich kann ihm etwas anvertrauen. Während wir reden und in unsere eigenen Gedanken versinken, ist das keine rationale Kommunikation, sondern vielmehr pures Assoziieren. Aber darauf kommt es nicht an. Es mildert ein bißchen unsere Einsamkeit. Wir teilen etwas. Diese Rolle beruht auf meinen eigenen Erinnerungen an Bergen und Schoorl. Ich lebte da, mußte also nie mit meinen Eltern erst dorthin fahren. Es ist nicht die Zugfahrt, es ist vielmehr die Atmosphäre des Watts und der Dünen, die ich verwende. Ich habe versucht, meine Erinnerungen ein wenig wie die eines Stadtbewohners erscheinen zu lassen, ein bißchen lyrisch und literarisch—statisch vielleicht. Helmerts Erinnerungen sind sehr viel mehr wie die von jemandem, der dort gearbeitet hat—sie sind sachbezogener, weniger an der Oberfläche. Er betrachtet nicht alles in Hinsicht auf seine Schönheit. Er hat alles mit seinen eigenen Händen gefühlt. Helmert sorgt immer für Assoziationen, die es mir erlauben, meine Reise von Amsterdam an die See fortzusetzen—eine Reise, die mich jetzt zurückführt in meine Kindheit.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Helmert: Mein Stiefvater war ein alter Landwirt, und ich lebte auf einem Bauernhof. Die Idee von jemandem, der keine Züge mag, ist von mir erfunden. Ich stellte mir einen Bauern vor, der wütend ist auf Züge, weil sie ihn an Städte und sowas erinnern. Das nächste Bild von Arbeitern, die über den Deichgraben springen—das ist real. Das habe ich wirklich gesehen.

## \*RENSE

Komm', wir setzen uns in die Sonne, hé. So. Hier ist dein Plätzchen, hm. Schau wie die Sonne scheint. Im Frühjahr krieg ich jedes Mal dasselbe Hochgefühl, das ich früher hatte, wenn ich mit meinen Eltern in das kleine Dorf bei den Dünen fuhr. Wir stiegen in Amsterdam in den Zug und dann sangen wir den ganzen Weg.

(singt)

Such' nach der Sonne,  
Laß Sonnenschein  
Leuchten dir ins Herz hinein,  
Das muß so sein.

Und dann in Alkmaar stiegen wir in einen kleinen Dampfzug.

HELMERT (*sitzt jetzt in der Bühnenmitte*)

Mein Vater mochte Züge gar nicht! Er behauptete einfach, daß es sie überhaupt nicht gäbe. Und wenn wir Jungs dann eine Zeitung oder Illustrierte mit einem Zug drin fanden, brachten wir sie ihm und sagten: "Vater, das ist ein Zug!"—dann wurde er puterrot, stand auf, riß die Zeitung vom Tisch, rannte zur Tür, drehte sich um und schrie: "Verräter!" Und dann ging er aufs Scheißhaus und hat seinen Arsch damit abgewischt.

RENSE (*steht neben Helmerts Sessel*)

Und dann bist du abgezischt. Unter einem strahlenden Himmel bist du am Nordhollandkanal entlang gefahren. Und dann bei der Windmühle von Koedijk ins Watt eingebogen. Und es war, als hätte eine Hand Gottes die Weiden mit Blumen überstreut. Und die Vögel waren in der Luft. Und die Poldergräben waren voller Entengrün und Enten. Ach . . .

## \*HELMERT

Die Poldergräben waren fünf Meter breit oder mehr. Und dann waren da Männer aus Brabant—Tagelöhner waren das—und die arbeiteten für uns. Die kickten ihre Holzschuhe weg, nahmen Anlauf und sprangen glatt über den Graben! Fünf Meter, oder mehr! Was für Männer! Mein Gott!

Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

Helmert: Die Frau, die der Ratte den Kopf abbeißt, ist nur teilweise erfunden. Als ich auf dem Bauernhof lebte, gab es da einen ungefähr zwölf- oder dreizehnjährigen Jungen, der Frösche aus dem Deichgraben sammelte und für einen Groschen den Fröschen die Köpfe abbiß, um dann die Frösche wegzuwerfen. Und an Ratten erinnere ich mich gut. Als ich noch sehr jung war, ungefähr sechs, glaube ich, da spielte ich gewöhnlich mit einem Mädchen im Heu, und eines Tages sahen wir da zwei kleine Augen und hörten irgendetwas piepsen. Wir rannten davon und riefen meinen Bruder. Mein Bruder sagte: "Oh, das ist eine Ratte," und er nahm die Heugabel und sprang ins Heu. Er fing die Ratte und warf sie mit voller Wucht über den ganzen Hof. Als wir wieder hingingen, um die Ratte anzuschauen, war sie tot. Meine richtigen Eltern starben, als ich noch sehr jung war, und ich wuchs bei einer Bauernfamilie auf. Meine Stiefeltern haben mich sehr geliebt, aber ich war immer das häßliche Entlein in dieser Familie. Auch waren sie sehr einfache Leute; darum gab es viele Schlägereien zu Hause. Ich erinnere mich an ziemlich groteske Kämpfe.

Rense: Am Ende bin ich vor Selbstmitleid gerührt. Ich sehe diesen kleinen Jungen vor mir, der noch ein ganzes Leben durchleben muß. Er tut mir leid, weil er sein Bestes geben wird, durch all den Schmerz hindurch—und all die Freude. Und warum? Um als alter Mann zu enden, der am Fenster sitzt und Tränen in den Augen hat, wenn der Frühling kommt, weil der Frühling ebenso unerreichbar ist wie seine verlorene Kindheit. Wenn Helmert mich auf seine Knie nimmt, fühle ich mich wieder ganz wie jener kleine Junge, der hingefallen ist und getröstet wird.

RENSE

Und dann kamst du zu dem kleinen Bahnhof unter den Bäumen. Und dann stand da Roland Holst mit seinem Spazierstock. Und dann stiegst du aus dem Zug und rochst die See-luft, vermischt mit dem Dampf von der Lokomotive.

\*HELMERT

Und dann war da eine Frau unter den Brabantern—das war so ein Mannweib. Die konnte kämpfen und arbeiten wie die Kerle. Und wenn du ihr einen Groschen gabst, dann fing sie mit bloßen Händen eine Ratte auf dem Dreschboden und biß ihr den Kopf ab! Aah! Als wenn's ein Stück Brot wär.

RENSE

Und dann wanderten wir über die Dünen zur See. Und eines Tages sahen wir da ein Kaninchen, das da herumrannte und Haken schlug. Wir rannten, rannten, rannten ihm nach, und ich weiß nicht, wie es passierte, aber dann . . .

HELMERT

Samstags badeten die Kinder. Da wurden sie alle aufgestellt. Dann wurden sie ausgezogen. Dann wurden sie wie junge Hunde in den Bottich getaucht. Und wie die spritzten und planschten und lachten. Das machte so viel Spaß . . .

RENSE

Dann stolperte ich. Ich stolperte.

HELMERT

Vor ein paar Tagen fiel ein kleiner Junge vom Dach.

\*RENSE

Und da lief mir so ein Rinnsal übers Kinn, und große rote Tropfen tröpfelten auf meinen weißen Anzug.

HELMERT

Ach, Kleiner, komm her. Kinder müssen spielen. Die dürfen nicht krank sein. Komm her, Kleiner, komm doch her, mein Jungchen. Mein kleiner Mann. (*nimmt Rense an der Hand, dann auf seine Knie*) Und wenn sie krank sind, dann beschäftigst du sie den ganzen Tag lang. Dann machst du ein Spiel nach dem anderen und du wirst eigentlich nicht müde, denn sie müssen ja wieder gesund werden, die Kleinen. Damit sie wieder spielen können.



Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Yolande: Hier komme ich gerade vom Arzt. Ich gehe durch drei Stimmungen. Die erste ist Rebellion. Es muß klarwerden, daß ich jemand bin, der versucht, alles im Griff zu haben, der sich weigert, sich irgendetwas auszuliefern. Die zweite Stimmung ist Entschlossenheit, um zu zeigen, daß ich alleine zurechtkomme, weil ich niemandem zur Last fallen will; das hört auf, wenn ich sage: "Das steht schwarz auf weiß." Dann lasse ich mich gehen und bin ein bißchen verzweifelt. Wenn van Beusekom hereinkommt, reiße ich mich zusammen und werde ziemlich aggressiv. Er ist ganz klar der Typ Mann, den ich ganz und gar nicht mag. Er irritiert mich ungemein.

Mein Jungchen, ach Jungchen, mein kleiner Freund. Du riechst sogar krank. Dein Vater ist nicht da. Deine Mutter ist nicht da. Aber ich bin bei dir. *(Tränen laufen über Renses Gesicht)* Du wirst wieder gesund, dann kannst du wieder spielen, hé. Ein Spiel nach dem andern. *(wippt Rense auf und ab, bei jeder neuen Zeile des Kinderliedes immer höher)*

So fahren die Damen, so fahren die Damen,  
So reiten die Herren, so reiten die Herren,  
So schuckelt der Bauer, so schuckelt der Bauer.

*Helmert fällt ein wenig zur Seite. Rense steht auf und schiebt den Sessel nach hinten links.*

RENSE *(mit Wärme)*

Komm. Wir gehn essen. Wir gehn essen. Du wirst dick, Junge. Du kriegst so dicke Beine. Komm. Wir gehn essen.

*Schließlich setzt sich Rense in die hintere Stuhlreihe.*

\*YOLANDE *(kommt von links; ruft ins Off rechts simultan mit Renses letzten Zeilen)*

Neeeee. Neeeee. Tut das nicht. Dumm, seid Ihr. Doof. Alle miteinander. Macht's mit den anderen. Aber nicht mit mir. *(setzt sich an den Tisch rechts)*

*Joop sitzt am Tisch links; Yolande spricht weiterhin nach vorn.*

Nichts wissen sie, nichts. Dumm sind sie, alle miteinander. Was sie gelernt haben, *das* wissen sie. Aber von meinem Körper wissen sie schon gar nichts. Das weiß *ich* aber. *Ich* weiß, was mir fehlt, und ich leg' mich nicht hin. *(schreit)* Hört ihr alle? Ich leg' mich nicht hin. Mich spritzen, mir Tabletten geben: so geht das ewig. Ich laß' mich nicht vergiften. Ich laß' mich nicht vergiften. Wenn ich tot bin, gut, dann können sie mich haben. Dann geh' ich in die Königliche Anatomie, geh' ich dann. Das steht schwarz auf weiß. *(trommelt mit den Fingern auf den Tisch)* Und das ist mein Recht. Es ist mein Recht zu entscheiden, was die mit meiner Leiche machen. Sollen sie meine Nieren haben, und die Netzhaut aus meinen Augen, sollen sie alles haben. Aber erst *dann*. Warum mischen sie sich ein? Ich tu' doch nichts. Beklag' mich nicht. Ich hab'

Joop: Van Beusekom ist aggressiv gegenüber dem Arzt. Er läßt es an Yolande oder sonst jemand aus, aber niemals am Arzt selbst. Er ist feige, meckert immer. Ich sah solche Leute als mein Vater und meine Mutter im Krankenhaus waren und als ich selbst operiert wurde. Ich hasse solche Leute. Wenn van Beusekom meckert und prahlt, befürchte ich, auf eine bestimmte Stereotype zurückzufallen. Ich höre mich reden. Ich denke: "Jetzt schauspielerst du wieder, wo du doch gerade jetzt dein Bestes geben solltest." Aber gegen Ende der Szene fühle ich mich richtig ein, dann denke ich nicht mehr, ich mache es einfach—ein schönes Gefühl.

Kommentare  
der  
Schauspieler  

---

Koffer voll mit Photos und ich bin noch nie jemand damit auf die Nerven gegangen. Mich hört man doch gar nicht . . .

\*JOOP

'n Schlappschwanz, das ist er, 'n Schlappschwanz. Doktor Korteweg, *das* war ein guter Arzt. Der hier ist ein Schlappschwanz. Ich sag': "Ich muß geröntgt werden. Dann werdet ihr schon sehen." Er sagt: "Werden Sie's aushalten?" Ich kann Schmerzen gut ertragen. Ich hab' schon die schlimmsten Schmerzen gehabt. Ich bin hart genug. Ich hab' Nierensteine gehabt, das sind die schlimmsten Schmerzen. Wissenschaftlich erwiesen, eine der schlimmsten Arten von Schmerzen. Ich hab' das ausgehalten.

YOLANDE

Ich hab' mal ein Kind gekriegt.

JOOP

Das ist was ganz anderes. Das ist natürlich. Das ist leicht.

YOLANDE

Es war ein sehr großes Baby, Herr van Beusekom. Es war eine Steißgeburt.

JOOP

Ein Stein ist unnatürlich. Das, das sind Kristalle, und die gehen durch einen winzig kleinen Kanal. Begreifen Sie das jetzt?

YOLANDE

Das war in einer Baracke, in den Tropen, Herr van Beusekom.

JOOP

Und dann stoßen sie . . . eine große Röhre durch einen durch—

YOLANDE

Halten Sie bloß den Mund, Herr van Beusekom.

JOOP

Und dann muß man stark sein, wissen Sie, weil man sonst ohnmächtig wird. Hé.

*Daria kommt von hinter der Bühne rechts; Joop fährt fort.*

Ich sagte zu denen . . .

Daria: Ich war hier gerade beim Arzt. Ich finde ihn wunderbar, weil er so aufmerksam ist—wenigstens mit ihm kann man ein intelligentes Gespräch führen. Und er sieht so gut aus, ist gelehrt und freundlich. Von ihm bekommst du wirklich Unterstützung, weil er weiß, wie du dich fühlst, ohne daß du etwas sagen mußt. Ich fühle sowohl Selbstmitleid als auch Freude, weil ich jemanden habe, der bestätigt, wie schwierig das Leben für dich ist und wie die anderen das überhaupt nicht erkennen und dich mißverstehen. Frau van Draden fängt an zu weinen, wenn sie darüber nachdenkt, lacht aber zugleich, weil jemand sie verstanden hat. Sie ist so mit sich selbst beschäftigt, daß sie nicht einmal die negativen Bemerkungen von Yolande und Joop hört.

Kommentare  
der  
Schauspieler  
——

Yolande: Wenn Daria hereinkommt, dann zeige ich, daß ich auch sie nicht leiden kann, überhaupt nicht.

Joop: Das funktioniert gut, Daria eins auszuwischen. Macht alles kaputt. Van Beusekom weiß gut, wie er mit Darias Glücksgefühl umgehen muß.

\*DARIA (*steht am rechten Stuhl*)

“Wie tapfer Sie sind, Frau van Draden,” sagt er zu mir, “jemand, der so viel Schmerz und Leid erlebt hat . . . und auch Gutes. Und der dann immer noch so tapfer ist.” (*weint*)

JOOP

Wer?

\*YOLANDE

Einen Orden hat sie verdient.

DARIA

Ich hatte gar nicht danach gefragt, aber plötzlich sagt er . . .

YOLANDE

Ehrenlegion.

JOOP

Der Doktor?

DARIA

“Frau van Draden,” sagt er, “in welchem schönem Alter Sie doch sind.”

YOLANDE

Ja, ja.

\*JOOP

Er weiß halt nur nicht, was er sagen soll.

DARIA

Immerhin, es ist doch gut, daß jemand sowas sagt, denn hier hörst du das ja nie, sowas, hé.

JOOP

Daß Sie nicht ganz . . .

DARIA (*sitzt am Tisch rechts*)

Hier würdest du sowas niemals hören.

YOLANDE

Nee. Nur im Palast der Königin.

*Peter, der vier volle Teller hereingebracht hat, steht. Daria, Yolande und Joop essen während der folgenden Szene.*

*Gerard kommt von der hinteren Reihe nach vorne. Er ißt gegen Ende der Szene.*

GERARD (*heiter, lachend*)

Alles. Jetzt kann ich wieder *alles* essen.

DARIA

“Frau van Draden,” sagt er . . .

Peter: Ich sage das, während ich die Teller mit Brot hinstelle. Keiner reagiert darauf. Was ich meine ist, daß ich Schluß damit machen werde, mit meinem Leben.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Gerard: Mein Vater war sehr korpulent, ein sehr kräftiger Mann, und er liebte das Leben sehr. Bevor er starb, dachten die Leute, daß er nur eine Darmgrippe hätte, aber es wurde schlimmer und nach nur drei Tagen im Krankenhaus war er tot. Später wurde klar, daß sein Magen und Darm bereits tot waren als er eingeliefert wurde. Aber ich spiele nicht meinen Vater; es ist nur eine Spiegelung von ihm in mir, in der Art, wie ich die Dinge betrachte. So wie ich gelebt habe, habe ich die Erfahrung vermißt, alles zu lieben. Meine Mutter war sehr oft krank und brauchte die Kinder, um viel Aufmerksamkeit und Fürsorge zu erhalten. Ich sehe meine Figur, van Geffen, als jemand, der das Leben lieben möchte, es aber nicht umarmen kann—er trägt immer einen Stein im Herzen und er spricht lediglich von Sehnsucht. Als er weiß, daß sein Ende nahe ist, hat er immer noch dieses Gefühl. "Es muß einen Augenblick geben, der schön sein kann." Deshalb sage ich, es ist ganz so wie Pfingsten—ich kann wiedergeboren werden, nochmal von vorn anfangen und alles machen.

GERARD

Ja. Jetzt kann ich alles essen. Ich kann wieder alles essen— hat der Doktor gesagt. Ja. Ich komme gerade vom Doktor. Er sagt: "Herr van Geffen, Sie können essen, was Sie wollen. Alles. Ja, essen Sie, was Sie wollen." Ich kann überhaupt alles essen, was ich will. Jetzt kann ich alles haben.

\*PETER

Ich hab' mir ein Rezept für Euthanasie geholt.

*Seine Bemerkung bleibt unbeachtet. Peter geht zur hinteren Stuhlreihe zurück.*

GERARD

Jetzt kann ich wieder alles essen, hé. (*sitzt am Tisch links*) Zwanzig Jahre war ich auf Diät. Frau van Draden, das wissen Sie. Zwanzig Jahre. Nichts zu essen. Allerlei Dinge ausprobiert, hé. (*lacht*) Ich kann alles essen. Nenn' was. Nenn' mir einfach was, Beus.

JOOP

Blutwurst.

GERARD

Blutwurst, kann ich essen. Ich kann alles essen. Ich bin wohl etwas dünner geworden, aber das macht nichts, sagt er. Ich kann wieder alles essen, sagt er. Ich frag', ob die Medizin . . . Die Medizin muß ich jetzt nicht mehr nehmen. (*zu Yolande*) Schauen Sie sich die nur an, Frau Walewska, na, die Weißen mit der Spalte in der Mitte. Die können Sie haben. Die können Sie alle haben. Ich hab' noch eine ganze Flasche davon. Können Sie haben. Ich brauch' sie nicht mehr nehmen. Nee. Für mich ist's . . . Fang' noch mal ganz von vorn an. (*lacht*)

JOOP

Bon appétit. Ja.

\*GERARD

*Goh.* Das ist ja wie Pfingsten, hé? Früher konnt' ich nie mitmachen. Ich war in allerlei Vereinen, und wenn die ihre jährlichen Festchen hatten, konnt' ich nie mitmachen. Das ist schrecklich, hé, auf alles zu verzichten. Du kannst das nicht haben und jenes nicht. Aber jetzt. Jetzt kann ich alles, alles essen. (*lacht*) Ich bin wirklich glücklich, das kann ich wohl sa-



Yolande: Ich mag Gerard. Ich habe nicht viel mit ihm zu tun gehabt, aber er irritiert mich nicht. Als mir klar wird, daß er stirbt, bin ich wieder mit meiner eigenen Krankheit konfrontiert. Ich esse, aber ich möchte auch wieder allein sein.

Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

Joop: Ich ahne, daß van Geffen Krebs hat, und das betäubt mich. Ich kann ihn nicht mehr fertigmachen; es ist zu ernst. Ich empfinde sowas wie Mitleid, weil Krebs etwas ist, woran er eben nichts ändern kann. Aber ich kann nicht mit einem Toten am Tisch sitzen. Ich muß essen und dann abhauen.

Daria: Als Frau van Draden habe ich mich mit van Geffen gefühlsmäßig identifiziert, weil er so glücklich ist, und auch wegen dieses Arztes, aber jetzt merke ich, daß sie es aufgegeben haben mit ihm. Still fange ich an zu essen, aber es schmeckt mir nicht mehr. Innerlich werde ich sehr still und klein, ängstlich, weil so etwas auch mir passieren könnte. Wenn ich gehe und ihm "alles Gute" wünsche, habe ich gemischte Gefühle, Mitleid und Abscheu.

gen. Ja, ja. Gemütlich so miteinander, gemütlich, hé. Jetzt kann ich mitmachen, hé. Ja, so fühl' ich mich wenigstens, ein bißchen Gemütlichkeit. Ja. Und am Abend kann ich zum Kühlschranks gehen, und wenn . . . Gehen Sie ruhig zur Oberschwester. Kann ich alles machen. Ja. Prima, hé. Ich bin glücklich, *joh*. Ja.

\*YOLANDE (*geht zurück zur hinteren Stuhlreihe*)

Viel Glück, hé, Vincent.

GERARD

Ja. (*lacht*) Und auch Alkohol. Ich kann auch Alkohol trinken. Ich kann trinken, was ich will. Ja. (*zu Joop*) Was hast du gesagt?

\*JOOP

Ich hab' nichts gesagt.

GERARD

Oh, nee? Ich bin ja so glücklich. Wirklich glücklich. (*lacht*) Ich genieße es. Ja. Morgen kauf' ich gleich einen Sack Nüsse.

\*DARIA (*geht zurück zur hinteren Stuhlreihe, bleibt bei Gerard stehen, herzlich*)

Alles Gute, hé.

GERARD

Ja. Ja. Ach. So. Ja. Jetzt können wir wieder mitmachen bei den anderen, hé.

JOOP

Ja.

GERARD

Käse auch. Käse kann ich auch essen.

JOOP

Hm. Hm. Ja . . . (*Gerard isst*) Also, ich geh' jetzt.

GERARD

Ja.

JOOP

Ich bin fertig.

GERARD

Ich bin so glücklich, daß ich . . .

JOOP (*überquert die Bühne nach vorne rechts*)

Sicher. Ich freu' mich für dich. Mach's gut.

Kommentare  
der  
Schauspieler  
——

Marja: In der Szene, die hier kommt, verarbeiteten wir eine Idee aus Margaret Meads *Male and Female*. Sie sagt, daß Kinder, die zu früh an die Toilette gewöhnt werden, ihre Sexualität als Zurückhalten und dann Loslassen erfahren, ganz so wie sie urinieren. Für Kinder, die nicht so schnell an die Toilette gewöhnt werden, ist die Sexualität viel entspannter—sie spielen damit, sie erleben sie. Ich glaube nicht, daß das Publikum dies hier erkennt, aber das macht nichts. Für uns geht es in dieser Szene um Liebe und Intimität.

*Während der folgenden Szene bleibt Gerard am linken Tisch sitzen und starrt abwesend auf seinen Teller.*

*Während Joop herüberkommt, steht Marja in der hinteren Stuhlreihe und legt eine Locke auf ihrer Stirn gerade.*

MARJA (zu Joop)

Wartest du auf mich? (kommt zu Joop herüber) Deine Ohren sind schon ganz rot davon, wie ich sehe. (legt den Arm um ihn) Erst ein bißchen reiben. So. Gehn wir nach draußen, hé. Gehn wir an die frische Luft.

JOOP

Ja. An die frische Luft.

\*MARJA (nimmt Joops Arm)

Komm, gib mir deinen Arm, hé.

*Sie beginnen, die Bühne nach vorne links hin zu überqueren.*

Gehen wir nach draußen. Ooooooh. Wie schön's hier draußen ist. Oh, ich könnt' schreien. Riechst du die kühle Luft, so frisch. Was für eine Kühle. Herrlich. Siehst du die Bäume? Wie schön. Die Bäume.

JOOP

Hier?

MARJA

Oh, sind die schön, die Bäume. Weißt du was das ist? Das sind Weidenkätzchen. Die sind so weich, die Weidenkätzchen. Die kannst du nicht kaputt machen, selbst wenn du wolltest—ich hab's versucht. So weich sind die.

JOOP

Ja, ja.

MARJA

Hier? Nee, hier ist eine Schlammputze. (führt Joop an der Hand herum zur Hinterbühne links, hinter den Tisch links, schließlich in die Bühnenmitte) Komm, suchen wir ein schönes Plätzchen. Hier. Schau.

JOOP

Hier ist Moos.

MARJA

Überall Blätter, rot und braun. Herbstfarben. Ja?



ABB. 3. Marja Kok und Joop Admiraal.

JOOP (*schaut Marja an*)

Ja? Du willst doch auch, oder?

MARJA (*knöpft ihre Hose auf*)

Wenn wir's zusammen . . . Wenn wir's zusammen machen, hé. So richtig schön in der Stille. Die ganzen Vögel.

JOOP (*öffnet seine Hose*)

Ja.

MARJA

Fühlst du's? (*zieht ihre Hose wieder nach oben*) Ich kann nicht.

JOOP

Warum nicht?

MARJA

Kannst du nicht eben was Liebes zu mir sagen? (*Joop berührt ihr Gesicht*) So.

JOOP

Jetzt aber, hé.

MARJA

Und wir machen's so, so schön und ruhig zusammen, hé, so daß wir's gegenseitig fühlen, und so, hé?

JOOP

Ja.

MARJA

Und du hältst ein bißchen zurück, daß ich . . .

*Während des folgenden Dialogs lassen sie ihre Hosen bis zu den Knöcheln herunter, behalten ihre Unterwäsche an. Mit ihrer linken Hand ergreift Marja Joops rechtes Handgelenk. Während sie beide in die Knie gehen, schauen sie sich an und Marja ergreift auch Joops linkes Handgelenk. Joop umklammert ihre Handgelenke.*

MARJA

Setz' dich ruhig hin, so daß es lang dauert.

JOOP

Ja.

MARJA

Hé! Gut. Darf ich eben . . . ? Sitzt du gut?

JOOP

Ja.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

MARJA

Sitzt du gut, ja?

JOOP

Laß es kommen, hé.

MARJA

Ja.

JOOP

Mach' schon.

MARJA

Zusammen, hé? Spürst du, wie schön das ist zusammen?  
Fühlst du's jetzt?

JOOP

Kommt's?

MARJA

Ja. Kommt's bei dir?

JOOP

Ja.

MARJA

Ja. Bei mir auch.

JOOP

Laß es kommen.

MARJA

Festhalten—fest drücken.

JOOP

Ja, ja.

MARJA

Festhalten, fest drücken.

JOOP

Ja. Laß es kommen. Laß es kommen.

MARJA

Ja. Fest drücken. Ja, es kommt. Da kommt's.

JOOP

Aaaah.

MARJA (*nimmt mit ihrer rechten Hand ein Blatt und wischt sich ab*)

Hé. Deins ist ganz schön hart, sag' mal. So fest. So eins hab' ich seit Jahren nicht gehabt. Bei mir ist's immer so weich.

*Joop versucht aufzustehen, kann aber nicht.*



Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Marja: Hier habe ich immer Schwierigkeiten, diese Szene zu Ende kommen zu lassen.

Wart' mal. Wart' mal.

JOOP

Ja, gib mir einen kleinen Schubs, ja?

MARJA (*läßt Joop los, steht auf und stellt sich über ihn*)

Ja, ich komm' schon. Warte.

JOOP (*stützt sich mit der linken Hand am Boden auf, hilflos*)

Gib mir eben deine Hand.

MARJA

Ja, ich komm' und helf' dir.

JOOP

Nimm nur meine Hose . . .

MARJA

Hier. Ich hab' ein schönes Blatt, um dich abzuwischen.

JOOP

Du brauchst mich nicht abzuwischen.

MARJA

Natürlich mach' ich das.

JOOP

Nee, das brauchst du nicht. Ich kneif's ab.

MARJA

So, hast du's? Oh, schau.

JOOP

Du brauchst mich nicht abzuwischen.

MARJA (*beugt sich, wischt ihn ab*)

Ah, klar. Das ist schön. Oh, du bist so schön sauber.

JOOP

Wenn du mir nicht hilfst, fall' ich um.

MARJA

Du bist überhaupt nicht braun. Du bist so schön sauber, hé.

JOOP

Ja.

\*MARJA (*hilft Joop beim Aufstehen; hilft ihm, seinen Reißverschluß zu schließen*)

Gib mir die nur mal bei Gelegenheit, die Hose. Ich wasch' die mal so richtig. Nun komm schon . . . (*schaut auf den Boden*)

Hé. Dein's ist ja ganz rot. Siehst du das?

Joop: Marja ist entwaffnend; sie schauspielert überhaupt nicht. Ich würde das auch gerne so machen, aber ich kann es nicht. Marja schauspielert nicht, sie *ist*. Sie zwingt mich, es besser zu machen, *zu sein*. Sie läßt es geschehen. Wenn ich zum Beispiel etwas Nettes sage, wie "Kleines," kommen ihr Tränen in die Augen. Diese Szene ist rührend wegen ihr.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Gerard: Als ich ein Junge war, hörten wir jeden Sonntag im Radio die Oper. Mein Vater lag auf der Couch mit seiner Zeitung über dem Gesicht und jeder mußte leise sein—das war ein ungeschriebenes Gesetz. Er hörte zu, mit Tränen in den Augen. Ich habe es vermißt, in einer Familie zu sein, all die alltäglichen Dinge, die du von Menschen lernen kannst. Ich glaube, deshalb erinnere ich mich an diese Sonntagnachmittage als Momente wahren Glücks—Spaß zu haben an Dingen, wie zum Beispiel, wenn eine Ente über den Tisch watschelte. Ja, das ist wirklich passiert. Wir hatten eine Ente. [Bei der Aufführung am 15. November erzählt Gerard von einer weißen Maus. Bei späteren Aufführungen von *Abendrot* ist aus der Maus eine weiße Ente geworden.] Neun Kinder, und ich war das jüngste. Wenn ich diese Szene spiele, dann bereite ich mich wirklich darauf vor. Ich versuche, eine Grundlage für van Geffens Glücksgefühle zu schaffen. Es ist tragisch: Er weiß, sein Leben ist vorbei, aber er versucht immer noch, Pläne zu schmieden, um zu sehen, was geschehen könnte; es ist zudem die letzte Chance, Frau Walewska [Yolande] seine Zuneigung zu beweisen—um endlich herauszufinden, ob er zu jemandem sagen kann "Ich liebe dich."

Gerard: Wenn van Geffen sagt: "Ich hab' früher auch mal eine Frau gekannt mit schwarzem Haar, aber es wurd' nie was draus"—dann ist das wahr. Und die Geschichte mit der Grube, das ist ebenfalls teils wirklich geschehen. Es war während des Krieges, glaube ich; der Junge in der Grube wurde gerettet. Ich jedoch habe mir van Geffen vorgestellt, wie er gerade ißt, und plötzlich hat er seinen Mund zu voll, wie der Junge im Sand. Er will um Hilfe rufen, doch dann kann er nicht. Ich denke, das ist ein Bild für van Geffen: In dem Moment, in dem er fühlt, was Freiheit ist, was man wirklich alles machen könnte, ist sein Mund so voll, daß er nichts sagen kann. Und das ist der Augenblick, in dem ihm klar wird, daß für ihn alles vorbei ist.

JOOP

Von der roten Bete.

MARJA

Bei mir ist das ganz weg.

JOOP

Du solltest mal zum Doktor. Kommst du?

*Pause. Sie schauen sich an, Hinterbühne Mitte.*

MARJA

Kannst du nicht eben was Liebes zu mir sagen?

\*JOOP (*berührt ungelenk ihr Gesicht*)

Kleines. Hé? Wir müssen jetzt zurück.

*Marja und Joop gehen zurück zur hinteren Stuhlreihe und setzen sich.*

\*GERARD (*sitzt immer noch am Tisch links, summt "Va', pensiero," den Sklavenvorchor aus Verdis Oper "Nabucco," spricht dann zu einem Stuhl am Tisch auf der linken Bühnenseite*)

Das kennen Sie doch, Frau Walewska, das Lied? Das war Sonntagnachmittag immer im Radio. Erinnern Sie sich? Immer Oper, immer Oper, nicht wahr? So vertraut. Gemütlich, beim Essen. Saßen wir zu zehnt am Tisch. Ja, das fand ich immer so gemütlich. Nein, jetzt ist es nicht mehr so. Jeder redet und . . . Wissen Sie noch. Immer am Sonntag. Manchmal waren wir auch zwanzig. Ja, sicher, wir hatten zwanzig Leute am Tisch. Ein bißchen Brot unter das Gehackte—und wir hatten 'n größeren Ballen, na . . . Ja, ja, ja. Ja, ich bin glücklich, daß ich wieder mitmachen kann, denn das war immer so gemütlich. Wir hatten eine weiße Maus. (*steht auf und stellt einen Stuhl vom rechten Tisch neben sich*) Kommen Sie und setzen Sie sich zu mir, Frau Walewska. Das ist gemütlich, hé? Wie? Jetzt kann ich wieder alles essen. Ich kann bei den andern wieder mitmachen, hé. Ja, so . . . Oh, von der weißen Maus wollt' ich Ihnen erzählen, hé. Die kleine weiße Maus ließen wir zwischen dem Geschirr herumlaufen. (*lacht*) Ach ja.

Alle von Zuhause weg, alle. Ja. Ja, ich bin übriggeblieben. Ja nun. Ich konnt' es gut ertragen, wissen Sie, das Alleinsein. Oh, ja, ja, ja. Sie haben, Sie haben so schönes schwarzes Haar, find' ich. Das find' ich sehr schön. Das hab' ich Ihnen

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Rense: Als wir mit der Arbeit an *Abendrot* begannen, wollten Peter und ich etwas machen, das mit "Liebe" zu tun hatte. Wir wählten eine Bürosituation: Zwei Menschen, die tagein, tagaus zusammenarbeiten und nur das Eine niemals offenbaren—ihre gegenseitige Liebe. Was als eine lange Improvisation begonnen hatte, ist auf diese Szene mit dem kurzen Liedchen gekürzt worden, die mit einem Kuß endet.

Peter: Diese Szene entstand aus einigen Improvisationen, die Rense und ich zum Thema Sex gemacht hatten. Wir improvisierten aus folgender Situation heraus: Zwei Männer, die zusammen in einem Büro arbeiten, hegen geheime Sehnsüchte und Gefühle zueinander, über diese Welt und sich selbst. Unter großer Anspannung hielten sie diese Gefühle verborgen: sie waren tabu. Während eines Telefongesprächs jedoch, oder als der eine von beiden dem anderen etwas hinüberreicht, finden sie Kontakt zueinander, was ihre Situation veränderte, so daß sie sich zum Beispiel wie ein Junge und ein Mädchen bei einem Tanz fühlten. Wir haben all das gestrichen und lediglich das beiderseitige Verlangen nach Berührung, Wärme und Vertrautheit beibehalten.

noch nie gesagt, aber ich find' das so. Ich hab' früher auch mal eine Frau gekannt mit schwarzem Haar, aber es wurd' nie was draus. Nee. (*lacht*) Wir hatten ein Loch gegraben, das war zwei Meter tief, Frau Walewska, ja, zwei Meter tief. Und da saßen die kleinen Truppen drin. Und plötzlich ist eine Seite eingebrochen. Völlig eingebrochen. (*lacht*) Waren unter dem Sand, die Kinder. Ja. (*weint*) Völlig unterm Sand. Ja, sicher. Ich konnt' sie rufen hören. Ich konnt' sie rufen hören durch den Sand. Sie wollten um Hilfe rufen, aber das konnten sie nicht. Das wollten sie schon, aber sie hatten ja den Mund voll Sand. (*bricht weinend zusammen und geht schließlich zur hinteren Stuhlreihe ab*)

*Peter und Rense kommen von der hinteren Stuhlreihe herunter und beginnen die Teller abzuräumen. Rense beginnt vorne links. Während der folgenden Liedteile singt jeweils einer der Schauspieler und der andere stimmt mit einigen Worten oder summend mit ein. Keiner von beiden kennt ein komplettes Lied. Allmählich kommt Rense herüber, bis er schließlich Peter gegenübersteht und ihm ins Gesicht sieht. [Die Lieder sind in Holland allgemein bekannt.]*

PETER (*hinten Mitte, singt*)

Such' nach der Sonne,  
 Laß Sonnenschein  
 Leuchten dir ins Herz hinein,  
 Das muß so sein.

\*RENSE (*Vorderbühne links, beginnt ein anderes Lied zu singen*)

Mein Hinterreifen ist fast platt,  
 Doch macht's nichts liebes Kind,  
 Spring mal auf geschwind,  
 Spring mal auf geschwind,  
 Spring mal auf geschwind.

\*PETER (*singt ein anderes Lied*)

Tonia, Tonia  
 Dreimal 'rum im Kreis und hopsasa  
 Tonia, Tonia  
 Über meinem Aufklappbett  
 Da sahst du mein Portrait.  
 Tonia, Tonia . . .

Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

Peter: In dieser Szene stehe ich hinter Rense, der gerade dabei ist, den Tisch abzuräumen. Ich bin hinter ihm hergegangen, ganz gegen meine sonstige Art—vielleicht kann ich ihm näherkommen. Ich fühle mich zu ihm hingezogen, wahrscheinlich, weil er so ganz anders ist als ich. Ich weiß, daß er manchmal alte Schnulzen singt, daher singe ich ein paar Zeilen, warte, und tatsächlich passiert es—Rense stimmt in die nächsten Zeilen mit ein. Das geht weiter so, während Rense mir die Teller herüberreicht und immer näher auf mich zukommt. Am Ende stehen wir uns genau gegenüber und unsere Lippen bewegen sich aufeinander zu. Wir küssen uns und stehen dann da und schauen nur groß in die Gegend wie ein Schimpansenpärchen. Herman und die anderen kommen herein und wir beenden die Stille mit "Jingle Bells." Wir fühlen uns ertappt, schämen uns und gehen auseinander. Für mich persönlich ist dies die einzige Szene im Stück, in der ich von Anfang an zusammen mit einer anderen Person eine Art Entwicklungsprozeß durchmache, sowohl vom Inhalt her als auch von der Form. Alle übrigen Szenen verändern sich inhaltlich und formal immer noch ständig. Aber hier kommen allein organische Reaktionen, Gefühle und Worte an die Oberfläche—aus meinen Erfahrungen mit einem alten sentimentalen Mann, der sich nach Liebe und Geborgenheit sehnte.

RENSE (*singt ein anderes Lied*)

Wenn die Glock' von Arnemuiden

*Sie summen zusammen.*

PETER (*singt ein anderes Lied*)

Ja, zu zweien ist es besser als allein,

Denn allein wird es so einsam um mich sein . . .

RENSE (*sein Gesicht ist dem Peters ganz nahe, singt ein anderes Lied*)

Schau' mal nach den Püppchen in meinen Augen,

Schau' mal nach dem Grübchen in meinem Kinn . . .

\*PETER (*singt ein anderes Lied*)

Oh, wie bist du schön,

Oh, wie bist du schön,

Sowas hab' ich lange nicht gesehn,

So schön, so schön.

Oh, wie bist du schön.

*Wie zuvor stimmt Rense mit ein. Allmählich hören sie auf zu singen. Stille. Sie schauen sich tief in die Augen. Sie halten Teller. Langsam bewegen sich ihre Lippen aufeinander zu. Pause.*

*Joop, dann auch Herman und Gerard kommen von der hinteren Stuhlreihe herunter. Peter schämt sich, singt. Rense gibt Peter schnell die Teller, geht zur Vorderbühne und stimmt in das Lied mit ein.*

PETER (*singt*)

Jingle bells, jingle bells,

Jingle all the way,

Oh . . .

Jingle bells, jingle bells,

Jingle all the way,

Oh what . . .

Jingle bells, jingle bells,

Jingle all the way . . .

*Peter geht links ab und kehrt schließlich zur hinteren Stuhlreihe zurück. Auch Helmert setzt sich wieder in die hintere Stuhlreihe. Herman, Rense und Gerard sitzen am rechten Tisch; Joop am linken Tisch. Während des größten Teils der Szene nickt Rense ein.*

GERARD

Bei uns ist mal ein kleiner Junge an die Tür gekommen und der hat uns eine Rechnung präsentiert, da stand drauf:



Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

Herman: Die Geschichte über das Kreuz—das ist eine Art Verteidigung einer Lebensweise, die vielleicht eine persönliche Angelegenheit ist, jetzt, für mich. Ich war immer viel zu beschäftigt, habe immer sehr viel gearbeitet. Ich studierte Malerei und Bildhauerei bis ich dreiundzwanzig war. Dann bekam ich eine wichtige Stelle als Designer und nach einem Jahr war ich Leiter der Design-Abteilung in einer Firma, die mit Industrie-Design zu tun hatte. Dann war ich Schauspieler bei verschiedenen Theatergruppen, ich war Regieassistent, ich war Regisseur, ich entwarf Bühnenbilder und Kostüme. Ich war immer beschäftigt, beschäftigt, beschäftigt. Jetzt, zum ersten Mal in beinahe vierzehn Jahren, wird mir langsam klar, warum: Was menschliche Beziehungen betrifft, "funktioniere" ich gar nicht so gut. Vielleicht erklärt das ein wenig die Aggression, die ich hier zeige.

“Wasserleck gesucht und nicht gefunden—fünfundzwanzig Mäuse.”

*Gelächter.*

\*HERMAN

Ich weiß schon, was ihr denkt. Ich kenn' eure Sorte. Mit sowas hab' ich mein ganzes Leben zu tun gehabt. Ja. Ihr schaut 'runter auf die Menschen, die ihre Hände gebrauchen. Alles habe ich machen können. Alles, alles. Goldne Hände. (*steht auf, wird immer erregter*) Haben sie immer gesagt. Goldne Hände. Mit Holz, mit Fettstiften, mit Eisen. Und als ich hierher gekommen bin, bin ich nicht den ganzen Tag auf meinem Arsch gesessen, wie ihr alle. Ich hab' was mit meinen Händen gemacht. Ich wollte was machen. Ich hab' ein Kruzifix gemacht, aus 8742 Streichhölzern. (*zeigt dessen Größe*) Sooo ein Kruzifix. Fach—Facharbeit.

GERARD

Schön.

HERMAN

Und weißt du, wo ich's vierzehn Tage später gefunden hab'?  
Im Mülleimer.

JOOP

Na klar. Was hast du schon davon, von so 'nem Kruzifix?

ANNA (*kommtforsch von links, trägt eine Schultasche*)

Guten Tag, die Herrn. Ich bin Annamarie, vom Gymnasium da drüben.

*Mit Ausnahme von Joop antworten die Männer enthusiastisch: "Hallo," "Guten Tag," etc.*

GERARD

Sind Sie im Krankendienst?

ANNA

Nee. Wir machen ein Projekt.

HERMAN

Ein was?

GERARD

Ein Projekt?

Kommentare  
der  
Schauspieler

——

Rense: Während des gesamten Besuchs der Schülerin fühle ich mich wie ein Zuschauer. Ich bin mit mir selbst beschäftigt. Ich träume, nicke ein, schlafe schließlich ganz ein.

ANNA

Eine Art Umfrage.

HERMAN

Eine Art was?

ANNA

Es geht um alte Leute.

JOOP

Gute Idee.

ANNA

Ja?

HERMAN

Da bist du hier genau an der richtigen Adresse.

\*RENSE (*steht auf*)

Ich hab' so viele Erinnerungen,  
wie Blätter rascheln auf den Bäumen,  
wie flüsterndes Schilf an Wassersäumen,  
wie Vögel . . .

(*setzt sich*)

GERARD (*zu Anna*)

Er hat es vergessen.

*Pause.*

ANNA

Also, unsere Direktorin, die hat die Leiterin von hier angerufen, und dann hat sie gesagt, daß ich mit jemanden sprechen soll, der den wenigsten Besuch hat.

GERARD

Oh, ja.

ANNA (*finger nach ihrem Notizbuch*)

Ich hab' den Namen aufgeschrieben.

HERMAN

Sag. Ich kenn' dich. Ich kenn' dein Gesicht. Du kommst hier oft morgens früh vorbei—auf so 'nem großen schwarzen Rad, hé?

ANNA

Ja.

HERMAN

Ja, ja. Ich kenn' dich.

Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

Joop: Van Beusekom versteht nicht ganz, worum es geht. Er kann sie nicht einordnen. Als sie über Besuche spricht, fängt er an zu verstehen. Als er erfährt, daß sein Name der einzige ist auf der Liste, ist er nett auf seine Weise, weil er für etwas ausgewählt wurde und nicht die anderen. Später jedoch, als sie fragt, "Warum sind Sie hier?" schaltet er ab.

JOOP

Auf dem Rad. Mit all den andern Mädchen natürlich.

ANNA

Ja. (*liest*) "Herr van Beusekoms."

JOOP

Das bin ich. Ohne "s." "kom."

ANNA

Oh. Darf ich mich ein bißchen neben Sie setzen?

\*JOOP

Ja, sicher. Ja sicher. Sie kommen zu mir zu Besuch?

ANNA (*sitzt*)

Ja. Weil wir ein Projekt machen. Weil, vielleicht können wir die Bedingungen hier verbessern.

*Gerard und Herman nicken und lachen.*

JOOP

Ein Projekt.

ANNA

Ja.

JOOP

Sooo. Ein Projekt.

ANNA

Ja. (*Pause*) Soll ich gleich nochmal vorbeikommen?

JOOP

Ja. Ja. Gleich, ja. Gut.

HERMAN

Das ist nett.

ANNA

Soll ich morgen früh . . .

HERMAN

Sag. Ist das leicht auf deinem Rad, mit so engen Hosen?

ANNA

Ja, doch.

JOOP

Das ist die Mode. Sie kann doch nichts dafür.

ANNA (*zu Joop*)

Wie lange sind Sie schon hier?

Herman: Bei der ersten Improvisation hatte uns Shireen gesagt, wir sollten auf die körperliche Präsenz eines jungen Menschen reagieren; deshalb reagiere ich sofort auf ihre Figur, wie sie gebaut ist. Das ist ein bißchen meine eigene Art, ein bißchen belgisch oder flämisch [Herman ist Belgier]. Die flämische Art, jemandem zu sagen, daß du ihn liebst, oder einfach, daß es schön ist, ihn zu sehen, erscheint Fremden immer ziemlich aggressiv. Das ganze Witze-Machen im Flämischen ist sehr aggressiv, aber es ist Ausdruck von Liebe, von Wärme, und es ist etwas ganz anderes als das, was die Niederländer machen. Völlig verschieden. Die können nicht "Ich liebe dich" sagen. Die würden beinahe einen Fluch daraus machen. Hier, in dieser Szene, versuche ich, auszudrücken, daß es sehr wichtig ist, jung zu sein, lebendig zu sein. Ich versuche zu sagen, was mein Vater und Großvater niemals sagen konnten. Vielleicht sogar noch mehr, ich sage: "Leb' nicht so wie ich, denn ich habe niemals wirklich gelebt." Das steht hinter meinem Monolog, der ein wenig später folgt, der endet mit: "Druck das in der Zeitung."

Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

JOOP

Also, neunundsechzig . . .

\*HERMAN

Sie haben eine gute Figur. Weißt du, was du machen mußt?  
Am Morgen, wenn du aufstehst, noch vor dem Frühstück, da  
mußt du raus und dich mit eiskaltem Wasser waschen.

JOOP

Das ist ihr peinlich, hé? Fünf Jahre und sechs Monate, sie-  
ben Monate beinahe.

HERMAN

Ist das deine richtige Haarfarbe?

ANNA

Nee, das ist Henna.

HERMAN

Ah. Was? Henna?

ANNA

Das ist eine Pflanze. Daraus kann man Pulver machen.

GERARD

Sie hat eine Pflanze im Haar.

HERMAN

Das Haar ist die Zierde der Frau.

GERARD

Wirklich schön.

ANNA (*sucht in ihrer Tasche*)

Nee. Nee.

*Herman steht hinter Annas Stuhl.*

JOOP

Schaust du auf die Uhr, Kindchen?

ANNA

Nee. Ich suche nur die Liste mit den Fragen.

JOOP

Oh, ja.

ANNA (*schlägt ihr Notizbuch auf*)

Also . . .

JOOP

Also die folgende Frage . . .





ABB. 4. "Druck das in der Zeitung."  
Herman Vinck zu Anna Korterink.

ANNA

Warum sind Sie hier?

JOOP (*hält inne*)

Das ist keine Frage.

HERMAN

Komm schon, gib dem Mädchen eine Antwort.

JOOP (*steht auf, überquert die Bühne, setzt sich auf Hermans Stuhl, rechts*)

Tu du es doch, wenn du es so gut weißt. (*murmelt*) Das ist keine Unterhaltung.

*Herman sitzt auf Joops Stuhl.*

ANNA (*zu Herman*)

Darf ich Sie fragen . . .

JOOP

Sicher.

ANNA (*zu Herman*)

Wie lange sind Sie schon hier?

JOOP

Sehr lang. Schon länger als ich.

ANNA (*zu Herman*)

Gut. Finden Sie das Essen hier gut?

GERARD

Ja. Prima.

HERMAN

Kann mich nicht beklagen. Warum wollen Sie das alles wissen?

ANNA

Das ist für die Schule, für das Projekt.

HERMAN

Für die Schule? Was haben die damit zu tun, in der Schule?

ANNA

Naja, ich hab' nur eine Liste gemacht. Ich dachte, die könnte ich vielleicht gebrauchen, wenn ich . . .

HERMAN

Das sollst du nicht in der Schule gebrauchen. In die Zeitung muß das kommen. In die Zeitung muß das kommen. Auf der Titelseite muß das stehen. (*ärgerlich, hämmert auf den Tisch während er spricht*) Im Fernsehen sollten sie das bringen: wie sie

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Gerard: Darin liegt die Stärke von jungen Menschen, eine offene, spontane Art zu reden und Dinge zu sagen—und ich denke, hier fühlt das van Geffen. Er sehnt sich danach, nochmal von vorn anzufangen, jemand zu sein, der die Welt entdeckt, der sie studiert. Ich selbst habe immer dieses Gefühl, wenn ich mit Jüngeren zusammen bin. Sie müssen Situationen entdecken. Darum liebe ich junge Menschen und sehe es nicht gerne, wenn sie sich zu früh abkapseln.

mich im Stich gelassen haben hier. Meine eigene Tochter. Mein eigener Schwiegersohn. Ich hab' sie schon ein Jahr nicht mehr gesehen. Ich bin vor kurzem einfach nach Haus' gegangen. Ich stand da an der Straßenecke. Mein Enkel kam daher und weißt du, was er mich gefragt hat? "Suchen Sie was, mein Herr?"

*Lautes Gelächter.*

Druck das in der Zeitung.

ANNA (*ist aufgestanden*)

Ja.

\*GERARD

Sie sollen doch bei mir . . . , hé? Komm setz' dich mal. Soll ich einen Stuhl holen? Gutes Projekt. Komm' schon. So. So. Ja. Ja. Ich bin zufrieden, weißt du. Ich kann wieder alles essen.

ANNA

Was machen Sie den ganzen Tag?

GERARD

Hé?

ANNA

Billard?

GERARD

Ja, Billard auch. Ja.

ANNA

Lesen?

GERARD

Lesen, ja, ein bißchen, hé?

ANNA

Kunsthandwerk, schöne Dinge machen?

GERARD

Naja, das wäre ein bißchen zuviel Durcheinander, hé? Man darf schon, aber wir tun es nicht. Sie machen. . . .

JOOP

Alles nur zum Schein.

GERARD

Alles, was man will. Du hast die Wahl.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Marja: Fast immer habe ich schreckliche Zweifel und fürchterliche Angst, wenn ich diese Szene spielen muß, aber nach dem ersten Satz verschwindet das. Die Szene ist sehr gekürzt worden. Ich konzentriere mich darauf, mich gegenüber den Zuschauern zu öffnen. Manchmal vergesse ich, daß dies aus meinem Inneren kommen muß, denn wenn ich dann die einzelnen Zuschauer direkt anspreche, nehmen sie eine Verteidigungshaltung an. Es ist eine ganz hervorragende Übung. Das sollte jeder machen. Das ist genau, wonach man wirklich streben sollte beim Spielen: Nicht sagen, daß du es gut gespielt hast, oder schlecht, sondern, daß etwas passierte, dem du dich nicht entziehen konntest. Die Zuschauer reagieren, ganz unbewußt, immer richtig, deshalb lernst du eine ganze Menge von ihnen.

ANNA

Was für einen Rat würden Sie als älterer Mann einem jungen Mädchen geben?

*Pause.*

GERARD

Oh. Das weiß ich nicht.

ANNA (*zu Rense*)

Und Sie?

JOOP (*zu Rense, der gerade schläft*)

Sie hat dich was gefragt. Was für einen Rat du hast. Als alter Mann. Für das Mädchen.

RENSE

. . . das Interview, hé.

GERARD

Der spricht nur mit sich selbst.

ANNA

Oh, das darf ich nicht vergessen—wie teilen Sie Ihren Tag auf?

JOOP

Der *wird* aufgeteilt, wie ein Kuchen. In kleine Stückchen.

RENSE (*steht auf, feierlich*)

Ich . . . wart mal. Das Leben . . . das ist ein Rat . . . das Leben gibt die Möglichkeit zu existieren . . .

*Anna schüttelt Hände, grüßt nickend und geht links ab.*

JOOP (*zu Anna*)

Schreib' das mal auf.

*Herman geht links ab. Joop, Rense und Gerard setzen sich in die hintere Stuhlreihe, während Marja in die Mitte der Vorderbühne tritt und sich an die Zuschauer wendet.*

\*MARJA (*kühn, heiter*)

Hée, Jungs. Was ist das heiß hier. Mir ist immer heiß. Mein Kopf, mein Kopf, der platzt mir noch, sag' mal. Oh, ist das heiß hier. Wird's euch nicht heiß? Ich triefe schon. Ich sag's euch. Von Kopf bis Fuß. Aber ja, ich hab' Fieber, hé. Fieber: zweiundvierzig Grad Fieber. Ja, nicht schlecht? Aber was soll's. Ich will nicht drüber reden, ich hab' schon so viel ge-



ABB. 5. Marja Kok verliest die Nachrichten.

habt im Leben. Ich hab' hier . . . (*zeigt unter ihren Arm*) Ich hatte hier einen Knoten—soooo, so einen Knoten hier. Sie haben was ganz Neues gemacht—sind mit einer Art Pistole gekommen und haben das da drin weggeschossen. Und wenn es wiederkommt. (*lacht*) Dann braucht ihr nicht mehr verstehen, was ich meine, kapiert? Aber das ist jetzt nicht wichtig. Ich erzähl' euch nur, daß ich krank bin, weil sie kamen und um mein Bett standen. Zu viert. Kamen, um mich zu holen. Kamen, um mich zu holen. Haben gesagt: "Komm' schon raus, Mädchen. Komm' schon raus." Weil sie mich brauchen. (*tippt sich auf die Brust*) Sie brauchen mich. Und wißt ihr, warum? Weil sie was zum Lachen haben wollen. Weil sie was zum Lachen haben wollen. Kuck, ich erklär's euch. Kuck, heut' Abend ist wieder so ein bunter Abend, und dann muß jeder was machen, hé. Kuck, das ist richtig lustig. Jeder macht was und es ist richtig lustig. Aber über mich müssen sie besonders lachen. Sie ersticken beinahe vor Lachen. Wirklich wahr. Wirklich wahr. (*die Zeilen hier sind eine ihrer vielen spontanen Reaktionen auf Gelächter im Publikum*) Das tut euch gut, hé? Ja. Ich kann nichts dafür. Sobald ich komme, fangen sie schon alle an zu lachen. Soll ich's euch mal zeigen? Wie schade, daß ihr mich heut' Abend nicht sehen könnt'. Ihr würdet vielleicht lachen . . . (*lacht*) Oh. Kuck, ich komm' raus auf die Bühne und schon fangen die Leute an zu lachen. Ich tu' so als merk' ich nichts und geh' und setz' mich hin. (*setzt sich an den Tisch links, mit dem Gesicht zum Publikum*) Spüre die Spannung im Saal steigen. Tu' nichts. Plötzlich sag' ich ohne weiteres: "Guten Abend, meine Damen und Herren, es folgen die Nachrichten." Also? Hé? Kapiert? Das ist unerwartet. Ich glaub', das ist unerwartet. Das sieht man doch normalerweise im Fernsehen, und dann sieht man mich. Bum. Die Nachrichten. Das erwartet man nicht. Dann sag' ich, ich sag': "*Die Pyrenäen*. Heute morgen hat ein Fahrradfahrer auf der Spitze der Pyrenäen das Straßenschild *Kein Durchgangsverkehr* nicht beachtet." Kapiert? Könnt ihr mich gut verstehen da drüben? Soll ich lauter sprechen?



Kommentare  
der  
Schauspieler

---

PUBLIKUM

Nein!

MARJA

Oh, das ist gut. Habt ihr das auch kapiert? Zeigt mir das mal, daß ihr das kapiert. Ihr habt ja keine Miene verzogen. Kommt schon, Jungs. (*zeigt auf andere Zuschauer*) Kuck, die lachen sich tot. Darum geht's. Ehrlich wahr. Manchmal krieg' ich Angst. Krieg' ich Herzklopfen vor Angst. Ich denk': Mädchen, nee, wenn du lustig bist, zu lustig, dann ist das gefährlich. Weil, manche von denen sind nie mehr aufgestanden. Bums! Da seh' ich, wie einer vom Stuhl fällt. Und ein bißchen später noch einer, paff! Auf den Boden. Haben sie sie mit dem Krankenwagen abgeholt. Weg. Ich hab' einfach weitergemacht. Und ich glaub', sie wollen das, sie verlangen das. Wir müssen lachen, meine Damen und Herren. Ich mach' weiter. Noch eins. Noch eins. Das da: "Italien. Heute morgen wurde eine Touristengruppe bei der Besteigung des Vesuvs unter einem heißen Lavastrom begraben." Hé? Kuck, das kann passieren. Ist passiert. Kommt, wir wollen nicht darüber streiten. Was ich sagen will— (*zeigt hinter sich*) Sie lachen, weil sie denken: Die Leute hätten eben nicht in Urlaub fahren sollen.

Kapiert? Hé? Spürt ihr? Spürt ihr, worum es geht? (*gestikuliert hinter sich*) Weil sie selbst nie in Urlaub fahren können, freuen sie sich über das Unglück der anderen, hé. Da sind sie schadenfroh. Kuck. Schadenfreude, wenn einer in den Urlaub fahren kann und dann, paff, weg ist er. Nicht? Das ist Humor. Das, das ist Humor. Kommt schon, gebt's doch zu—wenn jemand anders einen Unfall hat. Kuck. Ich. Ich lach' mich kaputt, wenn jemand anders die Treppe 'runterfällt. Ehrlich. Gebt's doch zu. Gebt's doch zu. Was ist gesünder als so richtig zu lachen, na? Das ist die beste Medizin, sag' ich immer. Jetzt erzähl' ich euch was—das will ich euch eben noch sagen, weil *ich* das lustig find': "Brüssel. Die EWG. Heute morgen ist der Minister Van der Stoel während der Sitzung des Europäischen Ministerrats vom Stuhl gefallen." Hé? Der ist doch einmalig. Der ist doch einfach toll. Der . . . Ich

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Herman: Wir machten mehrere Szenen über Menschen, die von der "Außenwelt" in diese andere Welt hereinkommen. Ein Besuch oder sowas. Wir hatten auch Szenen, in denen die alten Leute im Heim rebellierten und ausbrachen, im Versuch, ein neues Leben aufzubauen. Naja, eines Tages gab mir Shireen [unser Stimulator] die Anweisung, Helmert als meinen Vater zu besuchen. Warum wir das immer noch machen, weiß ich nicht. Helmert wird in dieser Szene sehr gewalttätig und ich bekomme richtig Angst. Und wir machen das trotzdem immer noch. Das letzte Mal, wie wir das gespielt hatten, sagte ich zu Shireen, daß es furchtbar sei, das zu machen, weil ich wirklich Angst vor Helmert habe. Und warum das Schlagen sein muß, weiß ich nicht. Ich weiß nur, daß es mich sehr stark an das Verhältnis zu meinem eigenen Vater erinnert, weil ich sehr große Angst vor ihm hatte. Er schlug mich nicht sehr oft, aber einmal hat er mich ins Gesicht geschlagen. Er war nicht sehr oft zu Hause, aber meine Mutter sagte immer: "Wart' nur, bis dein Vater nach Hause kommt." Ich war damals acht oder neun. Zudem hatte ich während meiner ersten Ehe nicht sehr viel Geld und mein Vater half mir etwas aus. Dann ging die Ehe auseinander und ich konnte ihm das Geld nicht zurückzahlen. Das hat er dann Jahr für Jahr ständig immer wieder erwähnt, und ich glaube noch immer, daß er mir niemals verziehen hat.

find', es ist so schade, daß sie sowas nicht in den Nachrichten bringen. Darum bring' ich das. Das hat einen Sinn, einen tieferen Sinn. Kuck. Habt ihr das kapiert? Es ist eine Ministerratsitzung—Stuhl—Van der Stoel—ein Stuhl zum Sitzen. Kapiert? Kapiert? (*steht auf*) Das hat mit Sprache zu tun.

*In diesem Augenblick kommt Herman von links herein, schiebt Helmert auf einem Sessel. Hermans erste und Marjas letzte Zeilen überschneiden sich.*

Mit der holländischen Sprache nämlich. Aber worauf es mir wirklich ankommt, ist, daß ihr heut' Abend lacht. Daß ihr nicht bloß denkt, wir sind immer so . . . Ganz und gar nicht. Wenn wir lachen . . . bei uns kann man lachen. (*lacht, geht rechts ab*)

\*HERMAN (*schiebt Helmerts Sessel*)

Soooo. Hallo Vater. Jetzt aber . . . das hättest du nicht gedacht, hé, daß ich dich besuche? Willst du 'raus und in der Sonne sitzen, Vater? Du siehst gut aus, Vater. Sie kümmern sich wirklich gut um dich. Dein Haar ist schön gekämmt und . . .

HELMERT (*abwesend*)

Ja.

HERMAN

Jetzt siehst du, daß es eigentlich gar nicht so schlimm ist.

HELMERT

Ah. Also, nee. Joh.

*Sie sind auf der Vorderbühne Mitte.*

HERMAN

Na, was sagst du? Hier bin ich also.

HELMERT

Ja. Genau.

HERMAN

Hab' die Arbeit einfach liegengelassen—um dich zu sehen.

HELMERT

Naja, sieh mal an.

HERMAN

Ja. Ich dachte, höchste Zeit, dich mal zu besuchen.

Kommentare  
der  
Schauspieler  
—

HELMERT

Ah.

HERMAN

Ja, Hilde paßt auf den Laden auf, so daß ich . . . Du siehst gut aus, Vater, wirklich.

HELMERT

Ja, das sagen sie alle.

HERMAN

Du fühlst dich auch gut?

HELMERT

Hervorragend.

HERMAN

Hilde läßt dich schön grüßen.

HELMERT

Ja natürlich, sieh mal an.

HERMAN

Weißt du, daß Jan, daß kein Tag vergeht, ohne daß Jan von seinem Opa redet.

HELMERT

Ah.

HERMAN

Und er sagt: "Gib Opa einen Kuß," sagt er.

HELMERT

Ah, sieh mal an. Nett.

HERMAN

Freundliches Haus hier, hé?

HELMERT

Oh, ja.

HERMAN

Hast du was von Henk gehört?

HELMERT

Morgen.

HERMAN

Also, da sind ein paar Dinge, die wollte ich eigentlich mit dir besprechen, Vater.

HELMERT

Ah. In Ordnung.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

HERMAN

Schau. Ich bin hoch zufrieden mit dem Geschäft, hé. Ich beklag' mich nicht, oder sowas, und ich hab's weitergeführt. Naja. Ich kann mich nicht beklagen. Aber es sind harte Zeiten.

HELMERT

Ja, ja.

HERMAN

Das weißt du selbst sehr gut. Du schaust doch auch Fernsehen, nicht wahr?

HELMERT

Ja, sicher.

HERMAN

Ich bin da ein bißchen in Schwierigkeiten, Vater.

HELMERT (*plötzlich ärgerlich*)

Jetzt hör aber auf!

HERMAN

Aber verstehst du? Ich meine, im Moment hab' ich etwas Schulden, und da dachte ich, ich geh' mal und rede mit Vater drüber.

HELMERT

Sieh mal an.

HERMAN

Ich wollte, ich wollte . . . Ja, Henk, bei dem klappt einfach alles hervorragend, hé. Ich dachte, die zehntausend Gulden . . . Henk wollte es nicht, und ich hab's weitergeführt. Naja. Ich kann mich nicht beklagen, aber es ist . . . Aber diese zehntausend Gulden, die liegen da auf der Bank, liegen nur dort und verdienen nichts, deshalb wollte ich dich fragen, ob ich das nicht verwenden könnte, das Geld.

HELMERT (*schaut Herman ernst an*)

Ist dein Vater schon tot? Und wer bist du überhaupt?

HERMAN

Machen wir jetzt Witze, oder was, Vater?

HELMERT

Nein! Was für ein Dreckgesicht du hast, hör mal. Unglaublich, wie eklig das ist. Ich hab's schon öfter gesehn, sicher,



Herman: Am Ende dieser Szene ist alles vorbei. Ich denke nicht daran, daß Helmert jetzt tot ist, sondern daran, daß unsere Beziehung jetzt zu Ende ist. Es ist schrecklich. Ich fühle absolute Hilflosigkeit, bin unfähig, mich mitzuteilen. Es herrscht ein völliges Mißverständnis hier in der ganzen Szene. Ich persönlich stelle mir Fragen über mich selbst, über mein Verhältnis zu meinem Vater. Manchmal glaube ich, ihn zu hassen, wirklich, aber die meiste Zeit, glaube ich, kann ich doch nicht anders, als ihn zu lieben.

Kommentare  
der  
Schauspieler

Helmert: In meiner ersten Szene, den Reminiszenzen mit Rense, ist mein Text immer derselbe; er ist relativ strukturiert und straff. In dieser Szene mit Herman jedoch bin ich darauf aus, den Text locker zu behandeln, ihn ständig zu verändern. Zwischen den beiden Szenen, während ich lange still vor der Wand dort sitze, bereite ich mich deshalb für diese Szene immer auf eine andere Weise vor. Und Herman weiß das. Er ist darauf vorbereitet, neu zu reagieren. Letzten Donnerstagabend, zum Beispiel, versuchte ich, mir vorzustellen, der alte Mann wüßte, daß er sterben würde, und daß er sich darauf vorbereitet, indem er versucht, alles zu sehen, alles einzuordnen, alles zu benennen, was kommt. Er will einen klaren Kopf behalten, aber dennoch hat er ein wenig Angst, der Tod könnte plötzlich kommen und ihn unvorbereitet übertreffen. Deshalb bin ich während des Spielens relativ entspannt, betrachte nur die Sachen im Zimmer und bewahre mein inneres Gleichgewicht. Wenn Herman kommt, um mich zu holen, redet er über alle möglichen Dinge; für mich ist es nicht von Bedeutung, ob er mein Sohn ist oder nicht. Allein was zählt, ist, daß er stört, er zerstört das Gleichgewicht, das ich mir erhalten will. [Dieser Versuch erreicht seinen Höhepunkt in Helmerts Schlußmonolog "Ich halte das Glas fest."] In meinem eigenen Leben, wenn ich zum Beispiel zu Hause im Bett liege, versuche ich, mir vorzustellen, wie das für mich sein wird, zu sterben, aber wenn ich im Theater spiele, dann ist das nicht das gleiche. Ich glaube, ich kann diese persönliche Ebene nicht erreichen wegen der Figur, die ich spiele. Daher wirkt auch das In-Ordnung-bringen persönlicher als das Sterben danach.

Für die gestrige Aufführung habe ich mich anders vorbereitet. Ich sagte mir: "Wenn Herman kommt, kenne ich ihn. Ich weiß, er ist mein Sohn, aber ich bin sehr böse mit ihm. Ich habe zusammen mit ihm und seiner Frau gelebt, doch dann haben sie mich hierher geschickt, daher hasse ich ihn gewissermaßen." Wenn Herman deshalb kommt und zu reden beginnt und dann um Geld bittet,

aber . . . (*schreit*) Verschone mich, bitte verschone mich, Junge. Was willst du damit?

HERMAN

Ich will damit sagen, daß du mich noch nie gemocht hast, hé, Vater?

HELMERT (*schreit, versucht auf Herman einzuschlagen*)

Aaaah. Ich . . .

\*HERMAN

Also merk' dir das, Vater. Ich komm dich nicht mehr besuchen, hé.

HELMERT

Nee. Halt' den Mund.

HERMAN

Vater, ich bin gekommen, um um Hilfe zu bitten.

*Helmert schreit und schlägt auf Herman ein.*

Ich bin gekommen, um dich um Hilfe zu bitten, Vater.

\*HELMERT (*schreit, fuchtelt herum, versucht Herman zu schlagen*)

Und wenn einer eine Rede halten sollte und eine Zeile aufgeschrieben werden sollte, dann waren sie nicht zu Hause, weil sie das nicht machen konnten. Aber zu den Huren sind sie gegangen. Geh schon, geh schon und kümmer' dich um deine Schwester.

HERMAN

Vater, das ist doch alles schon ewig her. Ja. Also, wenn du nicht willst, ok. Mir kannst du also nicht helfen, hé? Nur . . . Hé?!

*Helmert schreit, schlägt nochmal aus.*

Beruhige dich. Ich geh' und hol' dir was. Ja, ich geh' jetzt mal. (*geht rechts ab; setzt sich schließlich in die hintere Stuhlreihe*)

*Während des folgenden Monologs umfaßt Helmert die Armlehnen seines Stuhls und zieht sich mit größter Anstrengung in immer noch sitzender Haltung nach oben, gerade über die Sitzfläche seines Stuhls. Er wird immer lauter.*

HELMERT

Ich halte das Glas fest. Das Zimmer ist voll. Es ist ein ruhiges Zimmer. Ich halte das Glas fest. "Was machst du denn da?"

tue ich so, als wäre ich nicht bei Sinnen. Ich sage: "Oh, schau, da ist ein Huhn," oder "Oh, hier kommt ein Auto." Am Anfang findet zwischen uns immer erst eine Art Gespräch statt, und dann werde ich wütend und schlage auf ihn ein. Manchmal treffe ich ihn gar nicht wirklich. Naja, und gestern, als der richtige Augenblick gekommen war, nachdem wir genug geredet hatten, da erkannte ich ihn ganz plötzlich und sagte unverschämte Dinge, ganz unverschämte Dinge. Ich konnte das sagen, weil ich wußte, daß es das letzte Mal war, daß ich ihn sehen würde, weil ich wußte, daß ich sterben muß.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Gerard: "Übergang" zu spielen ist etwas, was ein Clown machen würde, in einer Extremsituation plötzlich anfangen, etwas zu spielen, das übertragisch und überfröhlich zugleich ist, Musik aus tiefstem Herzen und Musik zum Feiern. Ich denke, van Geffen fühlte diese Extreme. In der "Bunter Abend"-Szene, glaube ich, will er eine Art Schrei nach Verständnis ausstoßen oder eine Botschaft loswerden. Für mich bedeutet die Musik ein Mittel um zu sagen, "Jetzt hört mir wirklich zu, denn genau an diesem Punkt bin ich jetzt." Es ist eine Art letzter Postkarte, mit jedem Wort darauf, das du sagen wolltest.

Rense: In der "Bunter Abend"-Szene wählte ich den "Fall des Ikarus," weil ich das Bild mit völliger Einsamkeit in Verbindung bringe: Jemand hat einen Unfall, verschwindet und die Welt bemerkt es nicht. Es schien zudem in Einklang mit meiner Figur (und möglicherweise mit mir selbst), Schlüsse mehr aus Gemälden und Büchern als aus dem Leben selbst zu ziehen.

Peter: Hier [als Herr Stijlstra] denke ich, "Welch wunderbare Präsenz Rense hat, was für ein belesener Mensch er ist," und überlege mir, ob er immer noch an mich denkt. In der Tat fühle ich mich bis zum Ende der Party glücklich wie ein Kind und identifiziere mich mit allem ganz stark. Deshalb applaudiere ich brav, sogar zur falschen Zeit [wie am Ende von Joops Zauberstück], weil man es zeigen soll, wenn man was gerne hat.

Ich sage: "Ich halte das Glas fest." Sie sagt: "Du hast ja gar nichts in der Hand." Ich sage: "Nein. Ich halte es mit meinen Augen." Ein stabiles Glas. Ich halte das Glas fest. Das ganze Zimmer ist voll mit Tieren und Frauen, die ich alle schon lange nicht mehr gesehen habe. Und alles fängt an zu schweben, hebt ab und schwebt hoch und davon, durch die Wände. Ich halte das Glas fest. Oh, ich halte das Glas fest. Ich halte das Glas fest. Ich halte das Glas fest. Ich erkenne niemanden mehr, nicht einmal meine Kinder. Ich halte das Glas fest . . . ahh . . . zerbrochen. (*sinkt auf seinen Stuhl zurück, einen Moment erstarrt*)

*Alle in der hinteren Stuhlreihe werden ganz lebendig, Gesichter nach vorn. Jemand kommt herunter und hilft Helmert dort in seinen Stuhl. Ein "Bunter Abend" wird eröffnet, wo jeder mal an der Reihe ist, die anderen zu unterhalten. Peter lächelt und versucht bei jeder Vorführung zu applaudieren. Gerard läuft herum und plaudert mit einzelnen Zuschauern, sagt: "Wir haben das alles selbst organisiert," usw. Dann—*

ALLE ZUSAMMEN (*singen, zwei- oder dreimal*)

Komm herein, nimm den Hut ab,  
Komm herein, schieb dir 'n Stuhl herbei,  
Tu als ob du hier zuhause wärst,  
Und mach' dich jetzt von Sorgen frei.

\*GERARD (*mit einem Akkordeon, sitzt auf einem Stuhl auf dem kleinen Podium, vor der übrigen Gruppe*)

Alle mal ruhig. Alle mal ruhig. (*lacht*) Ich erklär's euch. Das soll nicht heißen, daß ich eine Erklärung abgeben will, aber, naja, hier ist sie: Für euch und für uns alle habe ich extra dieses Lied komponiert, das ich "Übergang" nenne. "Übergang."

Na. "Übergang."

*Gerard spielt auf seinem Akkordeon eine einfache Melodie in zwei Teilen: der erste heiter; der zweite düster. Applaus von den anderen.*

(*lacht*) "Übergang." Ja. "Übergang." (*geht zur hinteren Stuhlreihe zurück*)

\*RENSE (*steht auf dem kleinen Podium, eine Hand in seiner Westentasche*)

Vielleicht sind ja einige unter euch . . .

*Bitten um "Ruhe," "ssst." Gelächter.*

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Joop: Ich mache Rense runter. Er ist leichte Beute. Dann verkünde ich, daß ich ein Zauberkunststück mit einer Münze machen werde, aber ich rege mich zu sehr auf, ich werde zu verkrampft, zu rot im Gesicht, und es mißlingt. Wenn ich mich langsam hineinsteigere, gelingt die Szene manchmal. Es ist ein bißchen eine "Schlußszene zum Lachen" oder eine "Schlußszene zum Applaudieren." Gefährlich—beinahe eine "Show-Nummer" zu machen. Schwierig!

Vielleicht sind ja einige unter euch, die dieses Gemälde von Brueghel kennen, das da heißt "Der Fall des Ikarus."

*Geflüster: "Was?" und zustimmendes Kopfnicken.*

Auf diesem Bild sieht man Ikarus, wie er gerade herunterfällt, weil er mit seinen Wachsfügeln zu nahe an die Sonne kommen will. In ein paar Sekunden wird er tot sein. Aber auf dem gleichen Bild sieht man auch den Bauer, und der Bauer pflügt weiter, denn das Leben geht weiter.

Säen und ernten,  
Arbeit und Schweiß,  
damit man im Herbst die Früchte ißt.  
Früchte der Liebe,  
Früchte der Pein,  
Es ist noch Sommer,  
Bald wird es Winter sein.

Und auf demselben Bild . . . Und auf demselben Bild sieht man wie eine frische Brise vom Meer kommt und noch eben das Segel von einem Schiff am Ufer füllt, als ob Brueghel Ikarus zurufen wollte:

*(singt)*

Hört alle, die hier versammelt sind,  
In jedem Herzen spielt ein Kind  
Einsam, voll Verlangen  
den goldnen Ball zu fangen.

Denn, hör' doch, mein Kind,  
Wie stark bläst der Wind.

.....

\*JOOP *(steht auf, unterbricht Rense)*

Naja, das war also nichts. Komm, setz' dich. Na, machst du jetzt noch mehr, oder nicht?

*Rense geht zur hinteren Stuhlreihe zurück. Joop geht zum Tisch vorne rechts, hält ein Glas in der Hand.*

Jetzt, wo alles ruhig ist, jetzt sag' ich euch, was ich jetzt mache. Ich werde ein Zauberstück vorführen. *(holt ein Taschentuch und eine Münze aus seiner Westentasche)* Dies ist ein Glas, dies ist ein Taschentuch, und dies ist ein Cent. Jetzt werde ich die-

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Yolande: In der "Bunter Abend"-Szene versuche ich an allem Spaß zu haben, wo immer die Möglichkeit besteht. Ich fühle mich ziemlich krank, werde aber lebhafter.

Peter: Ich denke, was für tolle Beine. Ich versuche, Kontakt herzustellen zu der zierlichen Frau, die neben mir sitzt [Daria]. Ich lege meine Hand auf ihr Knie.

Daria: Ich mache mich ein bißchen zurecht, beobachte die anderen, bin zufrieden und ein wenig nervös. Ich schiele zum Publikum und blicke mich um, glücklich, mit halbgeschlossenen Augen. Ich denke, das ist alles schrecklich lustig und ich habe meine Handtasche auf dem Schoß. Aufmerksam verfolge ich alles, was passiert, und hoffe, daß alles so gemütlich bleibt. So sollte es immer sein. Ich verstehe nicht alles so ganz. So finde ich zum Beispiel Rense unwahrscheinlich faszinierend, aber ein bißchen eigenartig. Trotzdem überlege ich mir, ob er sich wohlfühlt. Van Beusekom ist mir sehr unangenehm, und ich bin erleichtert, daß das gut ausgeht. (Du spielst das alles, aber ich persönlich bin immer so fasziniert von dem, was jeder einzelne so macht, daß alles ganz wie von selbst geschieht. Eigentlich schaue ich einfach nur zu.)

sen Cent verschwinden lassen. Ich hätte genauso gut auch ein Kwartje oder einen Gulden nehmen können. Das ist egal. Aber ich habe extra einen Cent gewählt. Nicht, weil der kleiner ist, denn wenn du ein Dubbelje nimmst, dann hast du noch was Kleineres als einen Cent. Aber ich nehme einen Cent, weil ich genau weiß, daß hier hinter mir Leute sitzen, die würden es nie mit einem Cent machen. Niemals. Weil die glauben, daß sie mehr wert sind, weil die denken, daß sie etwas Besseres sind. Lauter Angeber. Die würden es nur mit einer Goldmünze machen. So bin ich nicht. *(mit zunehmender Heftigkeit)* Ich nehme einen Cent, weil ich *ich* bin, weil ich mich nicht, überhaupt nicht schäme. Ich weiß, daß ich mehr als einen Cent wert bin, und gerade deshalb nehme ich einen Cent, weil ich weiß, wer ich . . . und eine Goldmünze hab' ich nicht nötig. Ganz und gar nicht. Ich mach's mit einem Cent oder gar nicht, und wenn's so sein muß, dann mach' ich es eben gar nicht. *(geht zur hinteren Stuhlreihe zurück)*

*Peter fängt an zu applaudieren. Die anderen sind verstört. Yolande sitzt mit einer Gitarre auf dem kleinen Podium.*

\*YOLANDE *(lieb)*

Ihr kennt mich nicht. Aber ich kenne euch ganz gut. Ich kenne Menschen. Ich habe in zehn verschiedenen Ländern gelebt; ich spreche fünfzehn Sprachen. Aber ich gebe damit nicht an. Ganz im Gegenteil. Ich finde, das ist ganz normal. Glaubt mir, das ist noch gar nichts. Das heißt gar nichts. Das scheint außergewöhnlich, aber alles, was übrigbleibt, ist die Erinnerung an Menschen. Und wenn ich so denke, dann erinnere ich mich an eine gute Freundin, eine phantastische Frau, die ich kannte als ich in Frankreich lebte— ich würde euch nicht damit belästigen, wenn sie nicht so berühmt gewesen wäre, den Älteren unter euch ist sie sicherlich noch ein Begriff: Yvette Claudette! Heute Abend möchte ich sie für euch noch einmal zum Leben erwecken. Hier für euch: Yvette Claudette, die große Chanteuse von Liebesliedern.

*Yolande sitzt, singt ein Chanson und begleitet sich dabei auf der Gitarre. Ab und zu unterbricht sie, spricht, die Übersetzung eines simplen Aus-*



Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Herman: Ich habe die Geschichte erfunden, aber einige ihrer Elemente sind sehr persönlich—beispielsweise das Belgisch-Sein [Herman ist flämischsprechender Belgier]. Die Art von Witzen, die über die Belgier gemacht werden hier in Holland—gleich wie sie die Briten über die Australier machen. Und ich kann Assoziationen verwenden, die ich zu meinem Vater und Großvater habe. Ganz wie mein Vater bin ich ein vielbeschäftigter Mann, arbeite, mache immer irgendetwas. Mein Vater ist jetzt seit einem Monat pensioniert. Fünfunddreißig Jahre lang hat er in derselben Firma gearbeitet; er hat sie eigentlich aufgebaut. Aber während seiner letzten drei Jahre dort hatte sich die Fabrik verändert, wurde automatisiert und er verlor seine Bedeutung. Sie ließen ihn in seinem Büro sitzen, aber er zählte nicht mehr. Seine aggressive Bitterkeit darüber ist etwas, wozu ich einen Bezug herstellen kann.

Zudem sah ich meinen Großvater sterben, unter beinahe denselben Umständen, unter denen mein Vater jetzt lebt. Er starb '44, am Tag der Befreiung Belgiens. Er war pensioniert, aber er hatte nicht genügend Geld, um davon zu leben, nicht einmal, um sehr einfach zu leben, deshalb arbeitete er für einen Kaufmann, zog einen Handkarren—jeden Morgen um fünf ging er aus dem Haus. Das ist die einzige Erinnerung, die ich an meinen Großvater habe: wie er den Karren zieht. Er war sehr krank—hatte sein Leben lang Magengeschwüre—und dennoch ging er jeden Tag fort zur Arbeit, weil er, obwohl er sehr dünn war, trotzdem sehr stark war. Während ich spiele, bin ich mir meines Körpers bewußt, der die meiste Zeit angespannt ist—ganz wie bei meinem Vater und meinem Großvater. In dieser Szene bin ich zum Teil deshalb aggressiv, weil ich Intellektuelle verabscheue, die auf Arbeiter herabschauen. Der wirkliche Grund ist aber etwas Anderes. Er ist vielmehr, daß du dein ganzes Leben lang arbeitest—dich eigentlich dabei umbringst—und es wird gar nicht wahrgenommen, es ist von keinerlei Bedeutung.

*drucks. Beim Refrain streckt sie ihre Beine aus und markiert den Rhythmus, indem sie mit ihren Zehen wippt.*

*Das Chanson beginnt:*

YOLANDE (*singt*)

Die Liebe ist dem Wetter gleich,  
Veränderlich und wechselreich.  
On ne sait jamais très bien  
Ce que le temps fera demain  
Plaisir d'amour. (*spricht*) Freuden der Liebe.

(*singt*)

Schau auf meine Beine, Liebe,  
Et si tu me trouves attractive  
Alors viens, viens, viens.  
Wir fangen an mit einem Kuß,  
Doch sag' ich dir nicht wo,  
Die Stelle du erst erraten muß,  
Mon chéri,  
Donc viens, viens, viens.

(*steht auf, verbeugt sich, spricht*) Meine Damen und Herren:  
Yvette Claudette.

(*geht zurück zur hinteren Stuhlreihe*)

\*HERMAN (*kommt nach vorne*)

Wie macht man einen Belgier fertig? Na? (*zu einem Zuschauer*)  
Kennst du den? Wie bringt man einen Belgier zum Wahnsinn? Du stellst ihn in ein rundes Zimmer und sagst zu ihm: "Die Fritten sind dort in der Ecke." Solche Witze, die hasse ich. Weil ich zufälligerweise selbst Belgier bin; und mein ganzes Leben hab' ich Fritten gebacken, und meine Frau und ich haben uns abgerackert, und davon haben wir, davon haben wir jeden Cent gespart. Ich hab' immer für andere gearbeitet, aber schließlich, nachdem wir Jahr für Jahr gespart hatten, als wir genug gespart hatten, da hab' ich eine eigene Frittenbude aufgemacht—hier in Holland—weil die belgischen Fritten so lecker sind. Ich war so stolz auf meine Bude, und meine Frau und ich, wir haben alles selbst gemacht. Mit meinen Händen war ich schon immer gut, und wir haben gezimmert und alles bemalt. In richtig schönen

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Daria: Ich stehe auf mit meiner Handtasche und lege sie auf einen Stuhl. Ich stehe und warte, bis alles ruhig ist. Ich stelle mir vor, daß das Radio zu spielen anfängt, und dann singe ich hoch und mechanisch: "Schenkt man sich Rosen in Tirol," usw. Dann plötzlich kann ich einfach nicht mehr und ich lasse all meinen Gefühlen freien Lauf—Ärger, Schmerz, Bitterkeit, Sehnsucht, Liebe. Expressionistische Oper. Schließlich fällt mir ein, ihnen allen mit einem Scherz einen richtigen Schrecken einzujagen: Ich tu' so, als ob ich mich mit einem Brotmesser erstechen wolle. (Als wir an der ersten Fassung von *Abendrot* arbeiteten, machte Joop den Vorschlag zu einer Improvisation, wobei ich eine Opernsängerin war, die sich umbringt, und ich mußte an Ort und Stelle versuchen, das umzusetzen.) Als die anderen mir das Messer abnehmen, empfinde ich größtes Vergnügen; ich werde von diesem Augenblick noch lange zehren. Ganz sanft sage ich, daß alles nur ein Scherz war. Für mich persönlich ist das auch eine Erlösung. Ich bin froh darüber, herzlich lachen und Spaß haben zu können, auch einen Weg gefunden zu haben, diese Seite von mir zu zeigen.

Peter: Während Daria singt, schaue ich zu und denke mir, wie hübsch sie ist, wie schön sie singt. Als sie schreit, bin ich verblüfft, glaube aber weiterhin, daß sei Teil ihrer Nummer, deshalb applaudiere ich zustimmend. Als sie jedoch das Messer aus der Handtasche holt, hindere ich sie daran, nehme das Messer, und dann—als ob es Teil der Nummer wäre, und auch, um mit meiner eigenen Panik fertigzuwerden—singe ich "Und wir lassen einander nicht los."

Farben. Und das werd' ich nie vergessen, am Tag der Eröffnung krieg ich vom Bürgermeister, vom Bürgermeister krieg ich einen Blumenstrauß, einen Blumenstrauß. Und den hab' ich in meinem Stand aufgestellt. (*mimt, ein Photo aus seiner Westentasche herauszunehmen; schaut es an*) Davon hab' ich immer noch ein Photo: 4. Februar 1954. (*zeigt es ins Publikum*) Meine Frau ist auch drauf. (*Pause; steckt es weg; nimmt ein zweites Photo heraus*) Und das ist das Photo vom 5. Februar 1954—zwei Stunden nach dem Feuer.

Durch Gottes Segen erbt' ich meiner Mutter Gabe, gut Pommes Frites zu machen.

Kunden habe ich nie betrogen, konnt' ich mit ihnen  
immer lachen.

Frau Fortuna schrieb mir an einem Unglückstag die  
Rechnung aus,

Durch 'ne Flamme in der Pfanne verbrannt' mein  
unversichertes Frittenhaus.

Merkt euch doch alle diese traurige Erfahrung—  
Mein Verdruß ist alt geworden mit der Bejahung—

Benehmt euch nicht wie ich so dumm,

Kauft eine gute Versicherung.

*Herman geht zur hinteren Stuhlreihe zurück. Die anderen: "Laß mal die Photos sehen. Zeig sie mal her," usw.*

*Daria steht auf, stellt ihre rote Handtasche neben sich auf das kleine Podium und fängt an zu singen, getragen, bebend—"Schenkt man sich Rosen in Tirol," aus der Operette "Der Vogelhändler" von Zeller. Sie singt viel zu hoch.*

\*DARIA

Schenkt man sich Rosen in Tirol,

Weiß man, was das bedeuten soll.

Doch geb ich die Rosen nicht allein,

Wir sind am Rhein—nahaaaa—ooooo

*Sie geht zu einer energischen, pseudo-italienischen Arie über. Und plötzlich kreischt sie in etwa das folgende:*

Io sono furioso

Tremulo molto

Deshonorata

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Peter: Als Beitrag zur allgemeinen Unterhaltung möchte ich den Leuten von all meinen Krankheiten erzählen, aber ich mache das, indem ich zeige, wieviele verschiedene Arzneien ich habe. Ich hatte diese Idee nach einem unserer Abendworkshops [einer Probenaufführung mit geladenem Publikum], als ein Zuschauer mir von einer Frau in einem Altersheim erzählte, die herumlief und ihre Tabletten zeigte und mit jedem, der auch nur zuhörte, von ihren Gesundheitsproblemen sprach.

Perchè? Perchè?  
 Io sono solo tutta triste  
 Lacrimas moltas  
 Presto Presto  
 Pericula rossa  
 Santa Lucia perdonne me

*Mit ausladenden Gesten und pompösem Italienisch zeigt sie auf ihre Handtasche, zieht ein Messer daraus hervor, breitet die Arme aus, bereit, sich das Messer in die Brust zu stoßen.*

*Alle springen auf, ergreifen sie bei den Armen. Jemand bringt das Messer in Sicherheit. Chaos. Und dann, inmitten der ganzen Verwirrung, sieht man auf einmal eine kleine, vornübergebeugte Frau, die ihre Handtasche umklammert und ins Publikum schaut—und die über ihren Scherz lacht. Alle kehren auf ihre Plätze zurück, außer—*

\*PETER (*singt ein bißchen; will, daß die anderen mitsingen*)

Und wir lassen einander nicht los.  
 Und wir lassen einander nicht los.  
 Und wir lassen einander nicht los.  
 Und wir lassen einander nicht los.  
 Und wir lassen einander nicht los.  
 Und wir lassen einander nicht los.

*(Kommt nach vorne. Mimt, er nehme ein Tablettendöschen aus seiner rechten Westentasche, hält es hoch, erklärt etwas dazu, steckt es in seine linke Westentasche; dann nimmt er das nächste Fläschchen usw.)*

Ruhe. Ich hab' sie alle hier. Jetzt schaut euch das an. (*zeigt hinter sich*) Die Pillen haben sie alle da hinten.

Das nimmst du, wenn du am Tag einschläfst, statt in der Nacht. Wenn du die nimmst, dann bleibst du tagsüber wach und schläfst in der Nacht. Dafür.

Die da. Die hab' ich in rauhen Mengen, die Pillen. Könnt ihr das deutlich sehen? Die da: manchmal hab' ich nicht genug Spucke. Wenn ich Brot esse. Dann klebt das so lange im Mund. Und wenn du dann was sagen willst, ist das lästig.

Die da, die hab' ich von van Geffen. Kleine runde Dinger mit einer Spalte drin. Ab und zu nehme ich eine davon, sonntags. So zum Tee, wenn ich keinen Besuch habe.

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Helmert: Eines Morgens hatten wir Leute da, die uns zusehen, eine Gruppe Jugendlicher, und wir sollten uns gegenseitig Anweisungen für Improvisationen geben. Marja schlug vor, ich sollte mir ein Lied ausdenken, wie bei Werbemusik im Radio. Naja, das mochte ich nicht. Da sind Leute gekommen, um dir zuzuschauen, und dann sollst du in drei Minuten *sowas* machen. Das hat mich geärgert. Deshalb habe ich meinen Ärger in das Lied aufgenommen, und ich hatte es in drei Minuten fertig, ganz so, wie es jetzt ist. Mein Problem ist, es so zu bringen wie dieser alte Landarbeiter. Ich weiß, ich spreche genauso wie dieser Mann in meinen ersten beiden Szenen [mit Rense und Herman], aber ich fühle mich nicht wie er. In der ersten Szene denke ich nicht, "Ich bin ein Mann, der einen kleinen Jungen bei einem Unfall verloren hat und darüber ein Lied macht." Nach meinem Gefühl haben die Szenen keinen Zusammenhang.

Und diese da, die sind dafür, wenn ich plötzlich stehenbleibe. Dann bleib' ich einfach zu lange irgendwo stehen, im Durchgang, hé. So stehe ich da, und dann nehme ich eine von diesen, und, ich kann euch sagen, dann komme ich wieder in Gang, hé. Ja.

Die hier . . . die hab' ich gestohlen.

Diese. Da hab' ich jetzt vergessen, wofür die sind. Aber ab und an nehm' ich eine.

*Nimmt ein anderes Döschen, betrachtet es, schüttelt mit dem Kopf und steckt es still wieder weg. Dann das nächste—*

Und die da nehme ich manchmal, wenn ich irgendwie so ein bißchen weine. Meine Augen füllen sich mit Tränen. Das sind meine Drüsen. Das ist nicht Traurigkeit! Bist du verrückt! Das ist eine Drüsenfrage. Nehme ich eine von diesen. Ja. Kann ich lachen, was. Und . . . Also, mehr hab' ich nicht. Ich bin kein Angeber oder sowas. *(dreht sich um, um zur hinteren Stuhlreihe zurückzugehen; hält inne)* Vielleicht hat jemand von euch noch ein paar Tabletten übrig, ja . . . *(setzt sich)*

*Helmert steht zögernd auf, kommt nach vorne, hat eine Brille und ein Blatt Papier in der Hand.*

JOOP

Jetzt können wir nach Hause gehen. Wir können gehen. Es ist Zeit nach Hause zu gehen.

\*HELMERT

Die Leute kucken wahrscheinlich komisch, daß ich auch nach vorne komme, um etwas zum Besten zu geben. Ich bin kein Anführer. Das weiß jeder. Ich sitze meistens still im Aufenthaltsraum und starre aus dem Fenster. Aber ich wollte euch sagen, daß ich das nicht ohne Grund tue. Ich habe einen Grund. Im Leben haben wir alle unsere Portion Sorgen, und über meine Portion Sorgen habe ich das folgende Lied gemacht. Und ich will es euch vorsingen - *(setzt die Brille auf und singt vom Blatt)*

Die Autos schneller als der Wind,  
Die Autos nahmen mir mein Kind—



Kommentare  
der  
Schauspieler

Joop: Wenn wir beim Singen miteinstimmen, erst noch zögernd, dann alle aus voller Brust, läuft es mir eiskalt den Rücken herunter. Das ist gut, verdammt gut.

Marja: Ich bin immer wieder begeistert von Helmert, wenn er während des Lieds lacht. Das packt mich jedesmal.

Marja: Yolande und ich entwickelten diese Szene in zwei Minuten. Wir haben sie niemals geprobt. Sie spielt sich von allein. Wir entwickelten sie so schnell, weil wir sofort wußten, was wir wollten—in Zusammenhang mit Bergmans Film *Schreie und Flüsteren*; wir beide mochten diesen Film ganz besonders gern. Natürlich kenne ich Yolande schon seit ungefähr zwanzig Jahren. Als Kinder besuchten wir dieselbe Schule und beide kennen wir die Erfahrung, ein Kind zur Welt zu bringen.

Es ist ziemlich dasselbe—ein Kind zu kriegen oder zu sterben. Es fühlt sich ein bißchen so an. Man muß nachgeben. Wenn die Schmerzen kommen, und du wehrst dich dagegen, dann werden die Schmerzen schlimmer. Du darfst dich dem Schmerz nicht widersetzen. Aber als ich ein Kind bekam, konnte ich das nicht. Ich dachte, wenn ich gegen den Schmerz nicht kämpfe, dann werde ich sterben. Beim Spielen ist das genauso. Du mußt nachgeben.

Auf der Bühne komme ich rein zufällig dazu, als Yolande gerade am Sterben ist und mir ist sofort klar, daß sie nachgeben muß. Wenn du jemanden tröstest, ist es für diesen Menschen leichter nachzugeben. Wenn du kurz vor dem Weinen bist und jemand ist lieb zu dir, dann weinst du, und dann wirst du es los. Wenn ich diese Szene mache, stelle ich mich vor, wie leicht es sein müßte, zu sterben, was für eine kleine Sache das ist. Ich bin froh, daß ich mit Yolande zusammen bin, daß ich diese Erfahrung gemeinsam mit ihr mache, und hoffe, daß ich mich ebenso fühlen werde, wenn ich einmal sterbe. Ich habe nie sentimentale Gefühle, obwohl ich jedesmal weine, ich weiß nicht, wie das kommt.

Sie wollten bremsen, es kam unter die Räder,  
Eltern mit leeren Händen, jetzt und später.

Wenn die Automobilisten das nur wüßten,  
Wie durch ihr schnelles Rasen  
Sie viele Eltern leiden lassen.  
So leicht geschieht ein groß' Unglück,  
Doch ihr Kind krieg'n die Eltern nie zurück.

*\*Die anderen stimmen mit ein, zögernd.*

Wenn die Automobilisten das nur wüßten,  
(*usw*) . . .

*Schließlich singen alle laut mit, haken die Arme bei ihren Nachbarn unter und schunkeln vor und zurück. Helmert ist überrascht, verwirrt, erfreut und singt am Ende laut vor.*

Wenn die Automobilisten das nur wüßten,  
(*usw*) . . .

*Helmert geht zur hinteren Stuhlreihe zurück.*

*Yolande kommt langsam nach vorne und setzt sich ruhig auf einen Stuhl in der Bühnenmitte. Sie sitzt den Zuschauern direkt gegenüber, die Hände im Schoß gefaltet. Stille.*

*\*MARJA (kommt von rechts, sieht Yolande, bleibt am Rand der Spielfläche stehen)*

Kannst du nicht schlafen? Tut dir was weh, Mädchen?

*Yolande schüttelt verneinend den Kopf.*

Mädchen (*kommt zu Yolande herüber*), was hast du für ein liebes Gesicht. Und ein liebes Körperchen. (*steht hinter Yolande und macht ihre Haare*) Soll ich dir eben deine Haare machen? So. Ganz weich, hé. (*beide blicken nach vorne als hinge dort ein Spiegel*) Siehst du, wie hübsch du bist? Hübsch. Du hast dich gar nicht verändert. Siehst du?

*YOLANDE (ihre linke Hand fällt entspannt zur Seite)*

Ja.

*MARJA*

Hé. Soll ich mich zu dir setzen? (*stellt einen Stuhl links neben Yolande*) Ich hol' nur eben einen Stuhl, ja, ich lauf' nicht weg. Ich hol' nur eben einen Stuhl. (*setzt sich*) Halt dich an mir fest,

Kommentare  
der  
Schauspieler  

---

Yolande: Es war Marjas Idee zu zeigen, wie ein Mensch [Marja] alles [Erbrechen, Hilfslosigkeit] an einem anderen [Yolande] akzeptiert und ihm dadurch wirklich hilft, innerlich erfüllt zu sein und also sterben zu können. Es gibt hier eine Analogie zum Geburtsvorgang, einer ähnlichen Situation, die auch völlige Konzentration erfordert. In dieser Szene habe ich nicht so sehr Angst zu sterben, als vielmehr, mich gehen zu lassen, die Kontrolle zu verlieren; ich verwende meine ganze Energie darauf, mich zusammenzuhalten. Außerdem will ich niemandem zur Last fallen—ich bin ein bißchen wie ein Tier, das sich zum Sterben verkriecht.

Wenn Marja kommt, ist das ein Schock. Es bewegt mich tief, weil ich jetzt weiß, daß ich nicht alleine sterben muß. Sie entspannt mich, manchmal dadurch, daß sie mich zum Lachen bringt—was bedeutet, daß ich in die Hose mache. Ich empfinde aber immer noch Scham und Angst, Angst, daß jemand hergeholt wird. Aber Marja hilft mir, das zu akzeptieren. Wenn ich mich übergeben habe, fühle ich mich zwar entspannt aber immer noch hilflos und schäme mich. Wenn ich sage: "Dein schöner Morgenrock, ich kann ihn nicht sauber machen" und so weiter, bringt das alles das Sterben in Gang. Ich will, daß das Publikum eine Analogie erfährt zu Orgasmus und Geburt, aber nicht allzu bewußt. Für mich muß diese Analogie selbst etwas ungenau bleiben und darf nicht zu bedeutungsvoll werden. Tatsächlich führt Marja die gesamte Szene—ich *begleite* sie nur. Wenn das funktioniert, ist das eine schöne Erfahrung, weil ich gar nichts tun muß; alles geschieht mit mir. Im allgemeinen will ich mir während dieser Szene gewiß alles klar machen, aber oftmals gar nicht so sehr bewußt. Ich bereite mich auf die Szene vor, indem ich versuche, mich darauf zu konzentrieren, völlig offen zu sein und frei für alles, was geschieht. Das gibt mir dann die Möglichkeit, irgendwo hineinzuschlüpfen.

halt dich an mir fest. Mädchen, du bist ja so gelb wie 'n Kanarienvogel.

*Yolande seufzt halb, hustet halb.*

Soll ich dir eben einen nassen Waschlappen holen? Nein? Halt dich an mir fest.

YOLANDE (*hustet, fällt vornüber in Marjas Schoß*)

Ich kann's nicht zurückhalten. Niemand, niemand holen. Niemand holen.

MARJA

Nee. Macht nichts. Laß es ruhig raus. Laß's ruhig raus. Nee. Laß's ruhig raus. Macht doch nichts.

YOLANDE (*steht auf*)

Ich will nicht . . .

MARJA (*legt ihren Arm um Yolande*)

Nee. Ich halt' dich gut fest.

YOLANDE

Ich will nicht . . .

MARJA

Schon gut.

YOLANDE

Ich will es nicht. (*fällt in den Stuhl zurück, hustet und übergibt sich in Marjas Schoß*)

MARJA

Laß dich ruhig gehen. Laß es raus, Mädli.

YOLANDE

Oh, Gott. Dein schöner Morgenrock.

MARJA

Nee. Das macht nichts, macht nichts.

*\*Yolande weint.*

Nee, nee, Schätzchen. Es macht mir gar nichts aus. Ich mach's schon sauber. Nee, nee, Schätzchen. Es macht mir gar nichts . . . Ich hol' niemand. (*streichelt Yolandes Gesicht, Yolande legt ihren Kopf auf Marjas Schulter*) Nee, nee, Schätzchen. Es macht mir gar nichts aus. Ich mach's schon sauber. Nee, nee. Es macht mir nichts aus. Kuck mal, kuck mal. (*küßt Yolandes*

Kommentare  
der  
Schauspieler

---

Herman: Genau so wie Marja bin ich nicht auf den Mund gefallen und ich mache gerne Witze, daher finde ich das, was sie hier macht, sehr, sehr gut. In der Schlußszene kann man wirklich die andere Seite dieser Frau sehen.

Gerard: Ich glaube, wir könnten die Schlußszene verändern, so daß Yolande nicht immer die ist, die stirbt, sondern daß jeder mal dran ist. Dann könnte jeder von uns all seine übrigen Szenen uminterpretieren vor dem Hintergrund dieser letzten Szene, in der er sterben muß. Das könnte eine neue Dimension eröffnen.

Shireen Strooker (Stimulator): Ich meine, im Idealfall sollte jeder einmal diese Szene spielen, doch erst, wenn ich glaube, daß die Zeit dafür gekommen ist.

Peter: Während dieser Szene mache ich die Erfahrung, schließlich ganz präsent zu sein, der Abschied, und ich fühle mich wie auf einer wackeligen Brücke. Ich kann mich nicht mehr bewegen. Mein Nacken versteift sich, doch innerlich schmelze ich dahin: nach und nach wird alles fließend.

Joop: Dasitzen und der Szene mit Marja und Yolande zuzuhören—Gott, wie schön.

*Gesicht*) Siehst du wohl? Nee. Es macht mir gar nichts aus, Mäd. Laß es raus, mein Schätzchen.

YOLANDE (*weint, hustet*)

Ich kann es nicht. Ich kann es nicht.

MARJA

Schon gut. Laß es raus. Laß es raus. Laß es raus. Schon gut. So.

YOLANDE

Es kommt. Es kommt. Bitte nicht. Bitte nicht. (*fällt auf Marjas Schoß, bewegungslos*)

MARJA

Schon gut. Schon gut. Schon gut.

*Yolande seufzt. Stille.*

Na. Ah, 'n Seufzer, 'n Seufzer, (*hebt Yolandes Kopf, um ihn auf ihrer rechten Schulter ausruhen zu lassen, küßt Yolandes Gesicht*), 'n Seufzer, 'n Seufzer. Oh, Mäd, ich bin so . . . (*Tränen laufen über Marjas Gesicht*) . . . so froh darüber, so froh . . . Hé. Es ist schon gut. Du brauchst jetzt keine Angst mehr haben. Ich weiß, ich weiß. Es ist 'n Seufzer. Es ist schon gut, Mäd.

Ich wasch' dich eben mal ab. Mal eben ausziehen, waschen, 'n sauberes Handtuch, Seife.

Komm mal schön, Mäd. Ich hol' sonst niemanden.

Komm mal schön, Mäd.

*\*Marja steht auf und hebt Yolande mit hoch, Yolandes Kopf ruht auf Marjas rechter Schulter. Marja legt Yolandes Arme um ihre Schultern, sie faßt Yolande um die Taille, beinahe so, als ob sie mit ihr tanzen wollte. Und dann zieht sie sie langsam nach links über die Bühne. Yolande sieht wie eine große Puppe aus, ihre Füße ziehen etwas nach. Marja läuft rückwärts, Tränen strömen über ihr Gesicht.*

So . . . Komm mal schön. Vorsichtig, vorsichtig. Wir haben viel Zeit. Leg' deinen Arm um mich 'rum. Den andern auch. So, jetzt geht's. Komm mal schön, Mäd. Komm schön . . . Mäd. (*Marja zieht Yolande ganz über die Bühne nach hinten links, während—*)

*Musik einsetzt, ein Dixieland-Blues beginnt leise.*

## Anmerkungen zum Text

### Musik

Die folgenden, allgemein bekannten holländischen Lieder wurden in der Aufführung verwendet:

“Such’ nach der Sonne” (“Zoek de zon op”)

“Mein Hinterreifen ist fast platt” (“Al is mijn achterband wat zacht”; eine Variation der Zeile “Mijn achterband is wel wat zacht,” aus dem Lied “Spring maar achterop”)\*

“Tonia, Tonia”

“Wenn die Glock’ von Arnemuiden” (“Als de klok van Arnemuiden”)

“Ja, zu zweien ist es besser als allein” (“Met z’n tweeën is het beter dan alleen”)

“Schau’ mal nach den Püppchen in meinen Augen” (“Kijk eens naar de poppetjes in mijn ogen”; veröffentlicht als “Kijk eens in de poppetjes van m’n ogen”)\*

“Oh, wie bist du schön” (“O, wat ben je mooi”)

“Komm herein, nimm den Hut ab” (“Kom d’r in, zet je hoed af”)

Von Peter Faber stammt der Refrain “Und wir lassen einander nicht los” (“En we laten mekaar niet los”).

Daria singt vier Zeilen aus der Operette *Der Vogelhändler* von Carl Zeller. Im Libretto (Leipzig: Bosworth, 1891) lauten die letzten beiden Zeilen: “Doch trifft der Brauch bei uns nicht ein, / Wir sind am Rhein, bedenk’, am Rhein!”

### Textvarianten

Bald nachdem diese Aufnahme fertiggestellt worden war, strich das Werkteater die folgende Szene aus weiteren Aufführungen von *Abendrot*. Als sie noch Bestandteil der ersten Aufführungen war, wurde sie jeweils vor der “Bunter Abend”-Szene gespielt.

\* Notenblätter vom Niederländischen Theater Institut, Amsterdam.

*Jeder Schauspieler steht da, als ob er etwas ankündigen wolle.*

YOLANDE

Wenn ein Mensch gestorben ist, legt man ihn, entweder im Schlafanzug oder in einem Hemd, in einen mit Seide ausgeschlagenen Sarg. Wenn sein Hals ein bißchen eingefallen ist, ist ein Schlips zu empfehlen. Natürlich kann man sich von dem Verstorbenen in der Leichenhalle verabschieden. Im Hintergrund ertönt tolle—Entschuldigung, feierliche Musik. Vergessen Sie nicht, ein Foto mitzunehmen, damit man auch sehen kann, daß er es wirklich ist, bevor der Sarg geschlossen wird.

JOOP

*Die Blumen.* Die Blumen kommen auf oder neben den Sarg, das hängt von der Menge ab. Weit verbreitet—und gewöhnlich von der Familie, den ehemaligen Mitarbeitern oder der Firmenleitung gestiftet—ist ein Kranz, wohingegen ein einzelner Zweig dem ganzen eine sehr persönliche Note verleiht. Auch eine einzelne Lilie oder ein kleiner Veilchenstrauß, ganz in lila gehalten, bringen, wenn bescheiden—das heißt, nicht in der Mitte—angebracht, wirkliche Ergriffenheit zum Ausdruck.

DARIA

*Das Krematorium.* Der Brennofen im Krematorium wird auf eine Temperatur von 400 bis 500 Grad Celsius erhitzt, was dazu führt, daß der Sarg ohne weiteres Zutun Feuer fängt. Dann gibt es den Abschöpfer, der feste Teile, wie Reißverschlüsse und Druckknöpfe, Griffe, Schlösser und Schrauben, entfernt, wonach das gesamte Ding durch ein Sieb fällt. Darauf folgt die Zentrifuge, die schließlich die wahre, heiße, reine Asche der Knochen produziert.

Diese wird in einem kleinen Töpfchen präsentiert und kann dann entweder über der Nordsee oder dem Rhein ausgestreut werden, oder hier auf unserem Terrain, wo es auch prächtige Blumen gibt.

In der "Bunter Abend"-Szene erzählt Herman anstatt "Die Fritten sind in der Ecke" im Original einen Witz, der schwierig zu übersetzen ist: "Drei nackte Männer stehen in einer Reihe.



Einer von ihnen ist Belgier. Woran erkennt man das? Kennt ihr den? An seinem *puntzakje*." *Puntzakje* bedeutet "spitzer Sack," eine Papiertüte, aus der die Belgier gewöhnlich ihre Pommes Frites essen. Belgier sollen ihre Fritten angeblich über alles lieben. *Zakje* bedeutet "kleiner Sack" und auch "Hodensack."

### Quellenangabe zu den Kommentaren der Schauspieler

Die Kommentare der Schauspieler befinden sich auf den dem Text von *Abendrot* gegenüberliegenden Seiten sowie, verstreut, im Rest des Buches. Sie wurden im Frühjahr 1975 während der folgenden auf Tonband aufgezeichneten Interviews mit den Schauspielern gesammelt sowie aus deren schriftlichen Aufzeichnungen für den Autor. Die Schauspieler haben die veröffentlichten Kommentare überarbeitet und bestätigt.

Joop Admiraal mit Dunbar Ogden und Rob Erenstein, 11. Februar 1975. Schriftliche Aufzeichnungen in Niederländisch.

Joop Admiraal mit Ogden, 8. März 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Yolande Bertsch mit Ogden und Erenstein, 11. Februar 1975. Schriftliche Aufzeichnungen in Niederländisch.

Yolande Bertsch mit Ogden, 25. Mai 1975, Bussum (in der Nähe von Amsterdam). Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Cas Enklaar mit Ogden, 11. Juni 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Susan Lam.

Peter Faber mit Ogden und Erenstein, 11. Februar 1975. Schriftliche Aufzeichnungen in Niederländisch.

Peter Faber mit Ogden, 22. Februar 1975, Soest (in der Nähe von Amsterdam). Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Frank Groothof mit Ogden, 26. Juni 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Christopher Berns.

Marja Kok mit Ogden, 25. Februar 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Marja Kok mit Ogden und Erenstein, 21. Mai 1975. Schriftliche Aufzeichnungen in Niederländisch.

Marja Kok mit Ogden, 11. Juni 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Hans Man in't Veld mit Ogden, 29. Mai 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Cristopher Berns.

Hans Man in't Veld mit Ogden, 6. Juni 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Cristopher Berns.

Daria Mohr mit Ogden und Erenstein, 2. Februar 1975. Schriftliche Aufzeichnungen in Niederländisch.

Daria Mohr mit Ogden, 4. Juni 1975. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Rense Royaards mit Ogden und Erenstein, 11. Februar 1975. Schriftliche Aufzeichnungen in Niederländisch.

Rense Royaards mit Ogden, 26. Mai 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Susan Lam.

Shireen Strooker mit Ogden, 22. Februar 1975, Soest (in der Nähe von Amsterdam). Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Gerard Thoolen mit Ogden, 24. Mai 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Cristopher Berns.

Herman Vinck mit Ogden, 13. April 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Helmert Woudenberg mit Ogden, 27. Februar 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Cristopher Berns.

Helmert Woudenberg mit Ogden, 6. Juni 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Olga Zuiderhoek mit Ogden, 2. Juni 1975, Amsterdam. Aufgezeichnetes Interview in Englisch, niedergeschrieben von Christopher Berns.

# II

Essays  
zur  
Spieldynamik  
im  
Werkteater



# 4

## Entwicklung der Stücke Erfahrungen der Schauspieler

---

In der heutigen Alternativtheaterbewegung spielt die aktive und ständige Zusammenarbeit zwischen Schauspielern und Dramatikern wieder eine überragende Rolle. Nach der Definition von Långbacka versucht ein Künstlertheater, die Grundsätze der Schauspieltruppe auszudrücken, ein neues Publikum zu erreichen, ein Repertoire aufzubauen, indem die einzelnen Produktionen einander ergänzen, und neue Arbeitsmethoden zu entwickeln. Für ein solches Theater ist es folglich auch logisch, eigene Stücke machen zu wollen. Das Moskauer Künstlertheater und das Berliner Ensemble, um nur zwei der von Långbacka analysierten Theater zu nennen, hatten Tschechow und Brecht als hauseigene Dramatiker. Die Schauspieler des Werktheaters gingen noch einen Schritt weiter. Statt nach einem Dramatiker zu suchen, machten sie das Stückekreieren zum integralen Bestandteil ihrer Arbeitsmethoden.

Das Bühnen-Logbuch zu ihrem Stück *Abendrot* zeigt deutlich, wie die Gruppe gerade durch diese radikale Entscheidung sich schauspielerisch weiterentwickelte. Dabei war es eigentlich gar nicht ihre Absicht, eine Lücke in der modernen niederländischen Dramatik zu schließen. Aber gerade das ist ihnen gelungen: Durch ihre Produktionen zeigen sie den zeitgenössischen

Dramatikern, wie fruchtbar die Zusammenarbeit mit Schauspielern ist und welche Vitalität und Vertiefung daraus entstehen kann. Die Werkteatergruppe demonstriert in der Tat am eigenen Beispiel, daß alle Theaterautoren auch Schauspielerefahrung besitzen sollten.

Das Bühnen-Logbuch zu *Abendrot* weist bereits auf viele vom Werkteater im Lauf der Spielentwicklung benutzte Methoden hin. Anhand einer Einzelszene kann untersucht werden, wie der Prozeß der Spielentwicklung im Inneren des Schauspielers beginnt, durch die Beziehungen zwischen den Schauspielern auf der Bühne fortgesetzt wird und schließlich einen besonders intensiven Kontakt zwischen Schauspieler und Zuschauer bilden kann.

Beispiel: Szene Altersheim.

Rense Royaards nähert sich dem Sessel, in dem Helmert Woudenberg sitzt und rollt diesen zum vorderen Teil der Spielfläche. Rense steht leicht seitlich hinter dem Sessel und bewegt sich beinahe bis zum Ende der Szene nicht. Helmert bleibt sitzen. Als zwei Männer im Altersheim erkunden sie das Gefühl des Altwerdens, indem sie Erinnerungen über ihre Kindheit austauschen. Rense beginnt.<sup>1</sup>

#### RENSE

Komm', wir setzen uns in die Sonne, hé. So. Hier ist dein Plätzchen, hm. Schau, wie die Sonne scheint. Im Frühjahr krieg ich jedes Mal dasselbe Hochgefühl, das ich früher hatte, wenn ich mit meinen Eltern in das kleine Dorf bei den Dünen fuhr. Wir stiegen in Amsterdam in den Zug, und dann sangen wir den ganzen Weg.

(singt)

Such' nach der Sonne,  
 Laß Sonnenschein  
 Leuchten dir ins Herz hinein,  
 Das muß so sein.

1. Der Text stammt von der Tonbandaufnahme einer *Abendrot*-Aufführung am Werkteater, Amsterdam, am 15. November 1974. Niedergeschrieben von Emmy Koobs. Aus dem niederländischen Original ins Deutsche übersetzt von Annegret Ogden und Dunbar H. Ogden. Zum niederländischen Text dieser Szene, vgl. Anhang C.

Und dann in Alkmaar stiegen wir in einen kleinen Dampfzug.

Hier erinnert sich Rense an Ausflüge nach Schoorl und Bergen, Badeorte bei Amsterdam, wo er als kleiner Junge aufwuchs. Helmert, der ganz anders als Rense auf einem kleinen Hof in Hoofddorp groß wurde, reagiert auf Renses Worte mit einer Assoziation über Züge.

HELMERT (*sitzt jetzt in der Bühnenmitte*)

Mein Vater mochte Züge gar nicht! Er behauptete einfach, daß es sie überhaupt nicht gäbe. Und wenn wir Jungs dann eine Zeitung oder Illustrierte mit einem Zug drin fanden, brachten wir sie ihm und sagten: "Vater, das ist ein Zug!"—dann wurde er puterrot, stand auf, riß die Zeitung vom Tisch, rannte zur Tür, drehte sich um und schrie: "Verräter!" Und dann ging er aufs Scheißhaus und hat sich den Arsch damit abgewischt.

Dieser Dialog wurde nicht zuerst niedergeschrieben und dann auswendig gelernt. Der hier abgedruckte Text ist die genaue Wiedergabe der Tonbandaufnahme einer Aufführung, in der die Schauspieler Szene und Text improvisiert hatten. Während des Improvisationsprozesses, der Wochen und manchmal gar Monate dauern kann, entwickelt der Schauspieler eine Rolle ganz aus sich selbst heraus: aus Erfahrungsfetzen, aus Geschichten, die er gehört hat, aus Menschen, die er kennt. Auch viele Dramatiker beginnen auf diese Weise. Aber für Rense und Helmert existiert die jeweilige Figur im gegenwärtigen Moment und wird somit durch den unmittelbaren Kontakt mit der anderen Figur und dem Publikum geformt.

Rense verbindet nun Klangassoziationen von *reet* (*Spalte* oder *Arsch*) mit *reed* (*ritten*, das Präteritum von *reiten*). Stattdessen hat die deutsche Übersetzung eine Klangassoziation von *wischen* mit *zischen*.<sup>2</sup>

2. Anmerkung der Übersetzer: Die im Niederländischen vorliegende Homonymie von *reet* und *reed* kann im Deutschen nicht wiedergegeben werden. Die Textstelle im Original lautet: "En dan reed je. Onder een stralende hemel reed je langs het Noordhollands Kanaal." Vgl. Anhang C.



RENSE (*steht neben Helmerts Sessel*)

Und dann bist du abgezischt. Unter einem strahlenden Himmel bist du am Nordhollandkanal entlang gefahren. Und dann bei der Windmühle von Koedijk ins Watt eingebogen. Und es war, als hätte eine Hand Gottes die Weiden mit Blumen überstreut. Und die Vögel waren in der Luft. Und die Poldergräben waren voller Entengrün und Enten. Ach . . .

Helmerts Assoziationen zu Deichgraben schaffen einen scharfen Kontrast und werden alsbald zu Grotesken.

HELMERT

Die Poldergräben waren fünf Meter breit oder mehr. Und dann waren da Männer aus Brabant—Tagelöhner waren das—und die arbeiteten für uns. Die kickten ihre Holzschuhe weg, nahmen Anlauf und sprangen glatt über den Graben! Fünf Meter, oder mehr! Was für Männer! Mein Gott!

RENSE

Und dann kamst du zu dem kleinen Bahnhof unter den Bäumen. Und dann stand da Roland Holst mit seinem Spazierstock. Und dann stiegst du aus dem Zug und rochst die See-luft, vermischt mit dem Dampf von der Lokomotive.

HELMERT

Und dann war da eine Frau unter den Brabantern—das war so ein Mannweib. Die konnte kämpfen und arbeiten wie die Kerle. Und wenn du ihr einen Groschen gabst, dann fing sie mit bloßen Händen eine Ratte auf dem Dreschboden und biß ihr den Kopf ab! Aah! Als wenn's ein Stück Brot wär.

RENSE

Und dann wanderten wir über die Dünen zur See. Und eines Tages sahen wir da ein Kaninchen, das da herumrannte und Haken schlug. Wir rannten, rannten, rannten ihm nach, und ich weiß nicht, wie es passierte, aber dann . . .

HELMERT

Samstags badeten die Kinder. Da wurden sie alle aufgestellt. Dann wurden sie ausgezogen. Dann wurden sie wie junge Hunde in den Bottich getaucht. Und wie die spritzten und planschten und lachten. Das machte so viel Spaß . . .

RENSE

Dann stolperte ich. Ich stolperte.

HELMERT

Vor ein paar Tagen fiel ein kleiner Junge vom Dach.

RENSE

Und da lief mir so ein Rinnsal übers Kinn, und große röte Tropfen tröpfelten auf meinen weißen Anzug.

Inzwischen hat eine Metamorphose stattgefunden. Im Akt der Erinnerung sind die beiden Männer zu Kindern geworden, die sie einst waren, und die Zuschauer im Theater werden Zeuge dieser wunderbaren Durchschaubarkeit. Helmert, immer noch in seinem Stuhl, greift nach Rense, nimmt ihn auf seine Knie und läßt ihn auf und ab wippen.

HELMERT

Ach, Kleiner, komm her. Kinder müssen spielen. Die dürfen nicht krank sein. Komm her, Kleiner, komm doch her, mein Jungchen. Mein kleiner Mann. *(nimmt Rense an der Hand, dann auf seine Knie)* Und wenn sie krank sind, dann beschäftigst du sie den ganzen Tag lang. Dann machst du ein Spiel nach dem anderen und du wirst eigentlich nicht müde, denn sie müssen ja wieder gesund werden, die Kleinen. Damit sie wieder spielen können.

Mein Jungchen, ach Jungchen, mein kleiner Freund. Du riechst sogar krank. Dein Vater ist nicht da. Deine Mutter ist nicht da. Aber ich bin bei dir. *(Tränen laufen über Renses Gesicht)* Du wirst wieder gesund, dann kannst du wieder spielen, hé. Ein Spiel nach dem andern. *(wippt Rense auf und ab, bei jeder neuen Zeile des Kinderlieds immer höher)*

So fahren die Damen, so fahren die Damen,  
So reiten die Herren, so reiten die Herren,  
So schuckelt der Bauer, so schuckelt der Bauer.

*Helmert fällt ein wenig zur Seite. Rense steht auf und schiebt den Sessel nach hinten links.*

Gegen Ende der Szene singt Helmert immer lauter. Rense, der auf Helmerts Knien sitzt, starrt ins Leere, und Tränen laufen ihm übers Gesicht. Helmert, der alte Mann, ist zum jungen Helmert geworden, der sich um ein Kind kümmert, und der alte Rense ist zu Rense, dem verletzten Kind, geworden. Beide sind

in eine andere *Gemütsverfassung* geraten—ein viel bezeichnenderer Ausdruck als das Wort *Rolle*.

Der Ablauf dieser Szene und die Art und Weise, wie sie sich entwickelt, zeigt, wie die Schauspieler in diese Gemütsverfassung geraten und wie sie damit arbeiten. Durch den Erinnerungsaustausch entsteht zwischen Rense und Helmert zunächst ein Gefühl der Verbundenheit. Und dann, ohne Bewegung und allein durch die Sprache, beginnen sie, in den Ereignissen ihrer Kindheit zu leben. Im Lauf ihrer ersten Improvisationen wurden Rense und Helmert zu zwei deutlich unterscheidbaren Individuen von sehr verschiedener Herkunft, die sich jedoch gemeinsam erinnern und anspornen konnten. Aber sie blieben eigentlich ohne Beziehung zueinander. Allmählich lernten sie es, in diese Kindheitsrollen zu schlüpfen, an die sie sich erinnerten. Und nach einigen Monaten schließlich fanden sie heraus, daß sie, indem sie auf der Bühne eine Beziehung zwischen einem alten Menschen und einem Kind schufen, in einem einzigen Spielmoment ihre rein persönliche Vergangenheit mit ihrer rein persönlichen Gegenwart verschmelzen konnten.

Wie diese Szene veranschaulicht, gelang es den Mitgliedern des Werkteaters, durch ein Zurückgreifen auf die Ursprünge des Spielens ihre eigenen Techniken zur Spielentwicklung herauszuarbeiten. Rense und Helmert schufen ihre eigene Sprache, weil diese Sprache Teil ihrer eigenen Erfahrungen ist. Sprache ist beiden sehr wichtig, denn beide sind sie sehr verbale Menschen. In der Gegenwart wollten sie eine Erfahrung der Vergangenheit entdecken und diese erst sich selbst und dann den Zuschauern verdeutlichen. Und so begannen sie nicht mit dem Spielen, sondern mit sich selbst—ein Prozeß, der sich grundlegend vom Spiel nach Texten anderer Autoren unterscheidet.

“Wir wählten eine Struktur,” sagt Rense, “bei der Schreiben, Erfinden und Spielen eins werden.”<sup>3</sup> Die Worte, Geräusche, Rhythmen und Bilder, die sie erzeugen—und die damit verbundenen Assoziationen, Beziehungen und die Atmosphäre—wurzeln alle in jenem ureigenen Bereich, in dem Sprache und Er-

3. Rense Royaards, *Werkteater, teaterwerk sinds 1970* (Utrecht: Van Boekhoven-Bosch, 1980), 144.

fahrung untrennbar miteinander verbunden sind. Während der Aufführung wurden die Worte der Schauspieler durch die Spannung auf der Bühne und zwischen den Schauspielern noch zusätzlich aufgeladen, so daß die Zuschauer nicht nur ihre eigene Stimme erkannten, sondern eine Anziehungskraft spürten, die stärker war als die eigentlichen Worte. Alltagssprache wurde zu einer mimetischen, dichterischen Sprache, zu einer Sprache, die über den Alltag hinauswächst.

1982 sagte der Kritiker John Peereboom: "Bisher waren alle in Holland aufgeführten Stücke entweder aus dem Ausland oder sie waren poetisch überhöht," und die Sprache, die in den Schauspielschulen gelehrt wurde, war "ziemlich trivial, falsch, unnatürlich." "Das Werkteater hat die Niederländer gelehrt, normales Niederländisch auf der Bühne zu sprechen und es ganz normal zu sprechen."<sup>4</sup> Gerade weil die Sprache des Werkteaters durch und durch niederländisch und aktuell war, bildete sie keine intellektuelle, kulturelle oder historische Schranke. Schauspieler und Zuschauer konnten sich spontan auf der gleichen emotionalen Wellenlänge treffen. Der Zuschauer konnte sagen: "Ja, das bin ich."

In der Ausbildung sowie im Beruf brauchen Schauspieler Dramen aus eigener Kultur und Sprache, um sich daran zu gewöhnen, persönliche Erfahrungen authentisch darzustellen. Wie kann ein Schauspieler sein inneres Ich finden, wenn er während seiner Ausbildung und Karriere nur selten Gelegenheit hat, Sprache, Charakter und Situationen auszudrücken, die ihm eigenständig sind? Wie kann gleichermaßen ein Theaterbesucher anders als distanziert oder vom Verstand her reagieren, wenn er auf der Bühne niemals mit sich selbst konfrontiert wird (im Gegensatz zu Film und Fernsehen, die mit seiner Erfahrungswelt verhaftet sind)?<sup>2</sup> Wenn jedoch der Zuschauer, so wie im Werkteater, diese spontane Selbsterkenntnis erfährt, dann wird es ihm gelingen, tiefere Einsicht in seine eigenen Wahrheiten zu gewinnen, auch während Aufführungen von Sophokles, Shakespeare und Strindberg.

Oder, wie Frank Rich in der *New York Times* schrieb: In den

4. Interview in Englisch, John Peereboom mit Ogden, 14. Mai 1982, Amsterdam.

USA herrscht heute die "weitverbreitete Meinung, daß amerikanische Dramatik ganz einfach keine Bedeutung mehr hat." Er fügte hinzu: "Die besten Stücke ergeben sich nicht aus dem Tagesprogramm von Journalismus und Politik, sondern aus den persönlichen Eindrücken des Schriftstellers."<sup>5</sup> Leider lebt der amerikanische Theaterautor gewöhnlich in einiger Distanz zum Schauspieler, physisch sowie psychisch. In einigen Bereichen der Alternativtheaterbewegung ändert sich dieser Zustand bereits. Mit ein paar Ausnahmen aber arbeiten unsere Dramatiker noch immer isoliert. Gerade zu Anfang des kreativen Prozesses sind sie getrennt vom Pulsschlag des Spielrhythmus, ohne den täglichen unmittelbaren Kontakt durch Auge, Ohr, Geruch, Geschmack und Gefühl mit dem Theaterspiel, es sei denn als Zuschauer.

Dramatiker, die ihre eigene Zeit überdauerten, hatten beinahe alle langfristig engen Kontakt zum lebendigen Theater. Der Schauspieler-Dramatiker Molière, zum Beispiel. Wie Roger Herzog schreibt, "so ist es wahrscheinlich, daß jede Figur in allen ihren Entwicklungsphasen in Molières Phantasie schon von vornherein mit einer imaginären Aufführung verknüpft war, gespielt von dem Schauspieler, dem sie letztendlich zugeordnet war. Sie sprach mit der Stimme des entsprechenden Schauspielers, gestikuliert mit seinen Gesten, bewegte sich mit seiner Unbeholfenheit oder Grazie, Leichtigkeit oder Schwere und stimmte ihre Äußerungen und Reaktionen immer auf die übrigen imaginären Schauspieler auf dieser imaginären Bühne ab, ganz gemäß den Darstellungen, wie sie Molière unzählige Male auf der wirklichen Bühne gesehen hatte."<sup>6</sup> Genau diese innige Verbundenheit durchdringt den Prozeß der Spielentwicklung der Schauspieler im Werktheater.

5. Frank Rich, "To Make Serious Theater, 'Serious' Issues Aren't Enough," *New York Times*, 19. Februar 1984, H2, H24.

6. Roger Herzog, *The Original Casting of Molière's Plays* (Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1981), 1. Herzog weist auf dieses Verhältnis zwischen Schöpfer und literarischem Geschöpf in seiner Bemerkung zu Molières Rollenschöpfungen für Mlle. de Brie hin, nachdem Molières neue junge Frau Mlle. de Brie in Molières Ensemble als Hauptdarstellerin abgelöst hatte (S. 87): "einige der vieldeutigsten, beunruhigendsten, mit einem Wort, interessantesten Rollen in Molières Werk sind die, die er für Mlle. de Brie schrieb—Arsinoé, Alcmène, Dorimène, Armande, Béline—nachdem sie eigentlich aufgehört hatte, die Hauptdarstellerin der Truppe zu sein."

# 5

## *Metamorphose*

### Die Schauspieler und die Zuschauer

---

Während einer Theateraufführung neigen die Zuschauer dazu, die Schauspieler zu imitieren. Dabei ist es nicht so, daß sie diese bewußt nachahmen. Sie beginnen vielmehr größtenteils unbewußt, sich ein wenig wie der Schauspieler oder die Schauspielerin auf der Bühne zu fühlen. Eine innere *Metamorphose* findet statt.<sup>1</sup>

Diese Art der *Metamorphose* ist zentraler Bestandteil der Theorien von Artaud, für den durch die Atmung sowie durch andere Körperfunktionen eine Verbindung, eine Identifikation zwischen Schauspieler und Zuschauer besteht. Das ist es, was nach Artaud "es dem Zuschauer ermöglicht, sich Atemzug um Atemzug und Takt für Takt mit dem Spiel zu identifizieren . . . Jedes Gefühl hat eine organische Basis." Artaud stellte sich vor, der Zuschauer würde sogar beginnen, mit dem Schauspieler zu atmen—und man hat festgestellt, daß dies tatsächlich der Fall sein kann. "Dies ist die Kette, die beide [Schauspieler und Zuschauer] verbindet," schrieb Martin Esslin in seinem Buch über Artaud.<sup>2</sup>

1. *Metamorphose*. In diesem Zusammenhang hat das Wort eine besondere Bedeutung. Es handelt sich um eine innere und äußere Verwandlung, die zunächst im Schauspieler auf der Bühne stattfindet und sich auf den Zuschauer überträgt.
2. Martin Esslin, *Antonin Artaud* (London: John Calder, 1976), 87. Antonin Artaud, Dt.: *Das Theater und sein Double, The Theater and Its Double*, trans. Mary C. Richards (New York: Grove Press, 1958), 141.

Die gleiche Art von Imitation wurde auch von dem *New York Times* Kritiker John Martin beschrieben, einem der ersten, der sich an einer Ästhetik des Modernen Tanzes versuchte. In *The Modern Dance* (1933) schrieb er: "Durch kinästhetisches Mitfühlen reagiert man auf die spontanen Regungen des Tänzers." Später, in "Der Tanz als Mittel der Kommunikation" (1946) faßte er seine Hypothese genauer: "Körperbewegungen sind an sich ansteckend, und deshalb spürt der Zuschauer in seiner eigenen Muskulatur die Anstrengung, die er in der Muskulatur eines anderen beobachtet. Deshalb ist es dem Tänzer möglich, über die Bewegung eine sonst ungreifbare Emotion zu vermitteln. Dies ist der Hauptzweck des modernen Tanzes." Studien auf dem Feld der Semiotik bewegen sich inzwischen tatsächlich in die Richtung, wie sie vorher von Artaud und Martin eingeschlagen worden war.<sup>3</sup>

Viele Zuschauer der Werkteateraufführungen erfuhren eine solche Verwandlung, die sowohl emotional als körperlich ist, und wegen der besonderen Fähigkeiten der Schauspieler letztlich einen tiefen Sinn des Spielens offenbart. Eine genauere Unter-

3. John Martin, *The Modern Dance* (New York: A. S. Barnes, 1933), 12; "Dance as a Means of Communication," in *The Dance* (New York: Tudor, 1946), 105.

Jack Anderson, "Pioneer of Dance Criticism," *New York Times*, 12. Juni 1983, H10. 1968 behauptete Nelson Goodman, daß, "was wir durch Kunst [im allgemeinen] wissen, fühlen wir in unseren Knochen, Nerven und Muskeln ebenso wie wir es mit unserem Verstand erfassen." *Languages of Art* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968), 259.

Eleanor Metheny weist, wie Martin, auf die Transformationen innerhalb des Zuschauers als dem Hauptkommunikationsmittel hin und stellt fest, daß der Betrachter seine eigenen Erfahrungen als durch den Spieler ausgelöst, spürt: "Es handelt sich bei kinästhetischen Wahrnehmungen, die wir mit unserem Wiedererkennen einer Bewegungsform, dargestellt durch eine andere Person, identifizieren, nicht um Wahrnehmungen ihrer Empfindungen. Wir erfahren diese Empfindungen vielmehr in uns selbst. Solche Gefühle lassen sich nur über die Belastung, das Anziehen und die Anspannung unserer eigenen Muskulatur oder über die Auswirkung unserer eigenen Bewegungen hervorrufen." *Movement and Meaning* (New York: McGraw-Hill, 1968), 37-38.

In seinem Buch *The Dance* geht Joost Merloo sogar noch weiter: "Husten, Lachen, Weinen, Gähnen, Jucken, Kratzen, Frösteln, Beben—sie alle rufen die gleichen unbeabsichtigten menschlichen Reaktionen hervor." Er behauptet, daß diese "sogenannten archaischen Körperbewegungen und Körpersignale dem Einfühlungsvermögen förderlich sind." Und dann greift er auf den Bereich der pränatalen Erfahrung zurück, um damit seine psychologischen Grundsätze über das Imitationsverhältnis zwischen Schauspieler und Zuschauer zu formulieren: "Je mehr uns ein menschlicher Ausdruck an unsere eigene infantile (und intrauterine) Welt erinnert, umso ansteckender ist dieser Ausdruck." (Philadelphia: Chilton, 1960), 36.

suchung der letzten Szene von *Abendrot*, illustriert durch Photos, wird helfen, einige der Grundzüge dieser *Metamorphose* aufzudecken.<sup>4</sup> Marja Kok und Yolande Bertsch sind Bewohnerinnen eines Altersheims. In diesem Moment ist Yolande (auf den Abbildungen trägt sie schwarz) dem Sterben nah und Marja nimmt sich ihrer an. Die Abbildungen unterstreichen die Ausdruckskraft der Mimik der beiden Schauspielerinnen und verdeutlichen die räumliche Nähe der Schauspielerinnen zu ihrem Publikum, zwei Hauptelemente in der Erfahrung der *Metamorphose*.

Die dieser Szene zugrundeliegende Dynamik beruht auf dem Spiel mit dem Tod, was an das Theater des Mittelalters erinnert. Hier schließt Marjas Umarmung der sterbenden Yolande auch die Bereitschaft ein, das Erbrechen und Urin als Teil des Menschlichen hinzunehmen. Es ist diese Haltung der beiden Frauen, die die Zuschauer übernehmen, und es ist der Totentanz der beiden Frauen, an dem die Zuschauer teilnehmen. Bis zu einem gewissen Grad ringen die Zuschauer mit im emotionalen Kampf, der sich vor ihren Augen abspielt, und wenn Yolande den Todesseufzer ausstößt und Stille folgt, spüren auch sie einen inneren Frieden.

Wie funktioniert diese *Metamorphose*? Und wie sieht sie aus im Vergleich zu dem, was die geistigen Vordenker des Werktheaters gesucht hatten? In *Der standhafte Prinz* versammelte Grotowski seine Zuschauer um den Protagonisten, als ob sie einem geheimen Akt beiwohnen würden, wohingegen Artaud in *Die Cenci* sein Publikum mit grauenvollem Schreien und Stöhnen attackiert. Im Werk beider liegt eine unverhohlene Tendenz in Richtung Therapie: der Wunsch, den Bewußtseinszustand des Zuschauers zu verändern. Das Werktheater hatte niemals solche Beweggründe. Es versuchte, sich mit seinem Publikum auf eine völlig andere Weise zu verbinden.

4. Auf den Photos hielt Bruce Gray eine Aufführung in Bildern fest. Diese Szene wurde Ausgangspunkt für den Werktheaterfilm *Aufnahme*, der 1980 den Prix d'Italia für Fernsehspiele gewann und offizieller niederländischer Beitrag in der Kategorie "Bester Ausländischer Film" bei den Academy Awards im folgenden Jahr war. Diese Szene aus *Abendrot* deutet das Ende von *Aufnahme* an, wo zwei Krebspatienten, Seite an Seite, in ihren Krankenhausbetten liegen.



Als Marja Kok und Yolande Bertsch diese Szene von *Abendrot* zu entwickeln begannen, hatten sie bereits drei Jahre im Werktheaterensemble zusammengearbeitet. Irgendwann erklärte Yolande Marja einmal, sie solle sich vorstellen, daß sie "eine Frau sei, die ein bißchen verrückt ist, vielleicht sogar etwas schwachsinzig—eine sehr instinktiv reagierende Frau, die nicht rational denkt." Wie Marja sagte, stellte sie sich dann als eine Frau vor, die einen Puppenwagen vor sich herschieben und dabei mit der Puppe sprechen würde, über alles, was ihr gerade in den Kopf käme. Diese freien Assoziationen gaben Marja eine innere Freiheit und eine gewisse Naivität, eine besondere Offenheit für die jeweilige Spieldynamik sämtlicher *Abendrotszenen*.

Einige Bemerkungen Yolandes zur Entwicklung dieser Szene illustrieren, wie die Schauspieler auf eigene innere Erfahrungen zurückgreifen, wenn sie selbst als Dramatiker arbeiten.

Es war Marjas Idee zu zeigen, wie ein Mensch [Marja] alles [Erbrechen, Hilfslosigkeit] an einem anderen [Yolande] akzeptiert und ihm dadurch wirklich hilft, innerlich erfüllt zu sein und also sterben zu können. Es gibt hier eine Analogie zum Geburtsvorgang, einer ähnlichen Situation, die auch völlige Konzentration erfordert. In dieser Szene habe ich nicht so sehr Angst zu sterben, als vielmehr, mich gehen zu lassen, die Kontrolle zu verlieren; ich verwende meine ganze Energie darauf, mich zusammenzuhalten. Außerdem will ich niemandem zur Last fallen—ich bin ein bißchen wie ein Tier, das sich zum Sterben verkriecht.<sup>5</sup>

Selbstverständlich beschreibt Yolande hier nicht eine von ihrer Persönlichkeit getrennte Rolle. Sie spricht vielmehr vom Ausleben eines inneren Zustands: ihre Angst, sich gehenzulassen und ihre Anstrengung, ihre Kräfte zusammenzuhalten. Wie wir gesehen haben, fand Marja einen entgegengesetzten Gemütszustand, gegen den Yolande anspielen konnte—eine gewisse Naivität und eine geistige Befreiung im freien Assoziieren. Dann spricht Yolande über die starke Verbundenheit zwischen beiden Frauen.

Wenn Marja kommt, ist das ein Schock. Es bewegt mich tief, weil ich jetzt weiß, daß ich nicht alleine sterben muß. Sie entspannt mich,

5. Nach schriftlichen Aufzeichnungen in Niederländisch, Yolande Bertsch mit Ogden und Erenstein, 11. Februar 1975.



ABB. 6. Marja: "Kannst Du nicht schlafen?"



ABB. 7.  
Marja: "Mädchen, was hast du  
für ein liebes Gesicht."



ABB. 8.  
Marja: "Soll ich dir eben  
deine Haare machen?"



ABB. 9. Yolande  
(ihre linke Hand fällt  
entspannt zur Seite): "Ja."



ABB. 10.  
Marja: "Ich  
lauf' nicht weg."



ABB. 11.  
Marja:  
"Halt dich an mir fest."



ABB. 12. Yolande: "Ich kann's  
nicht zurückhalten. Niemand,  
niemand holen."



ABB. 13.  
Marja: "Laß es ruhig raus.  
Laß 's ruhig raus."



ABB. 14.  
Yolande:  
"Ich will nicht . . ."



ABB. 15.  
Yolande (*hustet und  
übergibt sich in Marjas Schoß*):  
“Oh, Gott. Dein schöner Morgenrock.”



ABB. 16. Marja:  
“Nee, nee, Schätzchen.  
Es macht mir  
gar nichts aus.”



ABB. 17. Yolande: "Es kommt.  
Es kommt. Bitte nicht. Bitte nicht."  
*(fällt auf Marjas Schoß,  
bewegungslos)*



ABB. 18.  
Marja:  
"’n Seufzer,  
’n Seufzer."





ABB. 19.  
Marja: "Es ist schon gut, Mädél.  
Ich wasch' dich eben mal ab."



ABB. 20 und 21. (*Marja faßt  
Yolande um die Taille, wie  
beim Tanz, und  
zieht sie langsam  
über die Bühne.*)



manchmal dadurch, daß sie mich zum Lachen bringt—was bedeutet, daß ich in die Hose mache. Ich empfinde aber immer noch Scham und Angst, Angst, daß jemand hergeholt wird. Aber Marja hilft mir, das zu akzeptieren. Wenn ich mich übergeben habe, fühle ich mich zwar entspannt, aber immer noch hilflos und schäme mich. Wenn ich sage: "Dein schöner Morgenrock, ich kann ihn nicht sauber machen" und so weiter, bringt das alles das Sterben in Gang. Ich will, daß das Publikum eine Analogie erfährt zu Orgasmus und Geburt, aber nicht allzu bewußt. Für mich muß diese Analogie selbst etwas ungenau bleiben und darf nicht zu bedeutungsvoll werden.

Auch Marja analysiert ihren eigenen Charakter im Vergleich zur Rolle, die sie entwickelt hat. Sie sagt: "Ich helfe lieber, als daß ich Hilfe annehme," und "im Grunde genommen will ich nicht, daß Menschen mir zu nahe kommen." Auf die Frage, ob es ihr persönlich leicht fiel, für jemanden, der krank ist oder Schmerzen hat, zu sorgen, antwortete sie einfach: "Ich weiß es nicht, ich weiß es nicht."<sup>6</sup>

Gleich nachdem *Abendrot* in den Spielplan aufgenommen worden war, schlug Marja Yolande vor, die Rollen zu tauschen. Aber Yolande erklärte: "Es liegt mir nicht, in dem Stück Menschen zu trösten." Trotzdem änderte Marja die Spielweise ihrer Rolle während der ersten Monate von *Abendrot* geringfügig ab. "Jetzt versuche ich, empfänglicher zu sein," sagte sie. "Wenn ich jetzt mit Yolande spiele, bin ich zurückhaltender. Ich stelle mich so weit wie möglich auf sie ein. Ich sage mir nicht mehr, 'du mußt das und das tun.' Yolande macht etwas, und ich reagiere darauf, da ich passiver bin." Diese Art der Selbstanalyse zeigt den Weg des Rollenaufbaus der beiden Schauspielerinnen.

Bisher sollte verdeutlicht werden, daß Rollen—und Spielentwicklung des Werkteaters von weit mehr abhängen als von theatralischer Improvisation allein. Zunächst einmal beherrschten die Werkteaterspieler vollkommen die Technik der Stimme, Sprache, Gestik, der Bewegungen und des Timing, und ihr gekonnter und daher selbstverständlicher Umgang damit er-

6. Interview auf Tonband in Englisch, Marja Kok mit Ogden, 25. Februar 1975, Amsterdam. Niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

möglicht es ihnen, ihren eigenen Lebenserfahrungen und zugleich ihrer schöpferischen Phantasie freien Lauf zu lassen. Stanislawski ist oft falsch interpretiert worden, aber genau darauf wollte er hinaus.

Stimme und Laute, Blicke und Gesten sind nur einige Ausdrucksmöglichkeiten für das Geistesleben und keineswegs die besten. Die meisten Menschen verkehren miteinander durch unsichtbare Ausströmungen über ein geistig-seelisches Fluidum, durch Willensübertragung. Dies ist die einzige Art und Weise, das Unbewußte, Spontane zu übermitteln, wozu weder Wort noch Geste ausreichen. Indem man selbst lebt, erweckt man andere, mit denen man in Kontakt kommt, zum Leben. "Du weinst, wenn du mich zum Weinen bringen willst."

In seinen theoretischen Überlegungen, die Stanislawski höher schätzte als das anekdotische *Mein Leben in der Kunst*—einer Auftragsarbeit für seinen amerikanischen Verleger—betonte er "die Kraft, Unwiderstehlichkeit und Ansteckungskraft" der emotionalen Kommunikation des Einfühlungstheaters. "Ihre Natur ist immer noch unbekannt," schrieb er, "doch die Stärke ihres Einflusses ist bekannt." Er hatte es sich zur Aufgabe gemacht, das zentrale und furchtbare Dilemma des Schauspielers zu lösen: "Unsere menschliche Natur kann nicht gleichzeitig den Zuschauer vergessen, ein Eigenleben führen, und dabei doch des Zuschauers bewußt, sich ihm darbieten." Stanislawski betrachtete die Rampe als eine imaginäre "vierte Wand," hinter der der Zuschauer einem scheinbar wirklich ablaufenden Vorgang beiwohne. Immer wieder ermahnte er seine Schauspieler dazu, den Zuschauer zu ignorieren. Die Werkteaterspieler gingen jedoch einen Schritt weiter. Sie hielten an vielen der Stanislawskischen Ideale fest, rissen jedoch diese vierte Wand ein, indem sie die Zuschauer während des Spiels aktiv in ihr Bewußtsein miteinbezogen. Aufgrund ihrer Bindungen aneinander sowie an ihre Rollen konnten sie während der Vorstellung einen engen Kontakt zu ihren Zuschauern herstellen. Sie schmiedeten drei Glieder in einer menschlichen Kette, wobei jedes vom anderen abhängig war. Sie stellten eine Verbindung miteinander her, die

ihnen die Verbindung mit ihren Rollen erlaubte, was schließlich zu einer Verbindung mit den Zuschauern führte.<sup>7</sup>

Ihre Technik beruht auf starken persönlichen Bindungen. In der Sterbeszene herrscht zwischen Marja Kok und Yolande Bertsch eine tiefe Verbundenheit. Dies wird zu einer wesentlichen Einstellung, an der der Zuschauer teilzuhaben versucht ist. Was diese Fähigkeit selbst unter meisterhaften Schauspielern als ungewöhnlich erscheinen läßt, ist die Tatsache, daß sie auf realen Bindungen beruht, die die Schauspieler untereinander geschaffen haben. Über viele Jahre haben die Werkteaterspieler ein Verhältnis von Vertrauen und Toleranz im Umgang miteinander aufgebaut, bei dem Proben und Aufführungen mit ihrem täglichen Leben verflochten waren.

Shireen Strooker, der Stimulator von *Abendrot*, beschrieb dieses persönliche Engagement folgendermaßen: "Die wichtigste Bedingung bei einer Projektentwicklung ist, daß man Fehlschläge riskiert. Man denkt: 'Er enttäuscht mich an dieser Stelle, sie ist schrecklich in jenem Moment—die ganze Sache klappt nicht; das ist eine scheußliche Situation. Ich weiß nicht, was ich mit dem Stück machen soll.'" Sie verglich dann ein Gruppenprojekt mit dem Verhältnis zu Kindern. "Man liebt ein Kind, aber das Kind wird krank. Oder es schlägt um sich und macht alles kaputt, was du gerade gemacht hast, oder es will nicht essen und so weiter. Da könnte man sagen, 'OK, ich schmeiß' das Kind weg und such' mir ein neues', aber man kann auch sagen, 'wir machen diese Phase gemeinsam durch, und es kommen auch mal wieder bessere Zeiten.'" Im Werkteater, so sagte sie weiter, "ist jeder ganz verschieden, und das verwenden wir, weil es wie das Leben, wie die Gesellschaft ist: man muß miteinander leben."<sup>8</sup>

Menschliche Bindungen können enger werden, wenn Menschen zusammen spielen, und starke menschliche Bindungen

7. Konstantin Stanislawski, "First copy, Editional, K. Stanislawsky [sic]," übersetzt von R. Lednický und V. Wakeman, unveröffentlichtes Manuskript (ca. 1923), 33, 128, 129, The Bancroft Library, University of California, Berkeley. Dies ist eine Sammlung der Notizen Stanislawskis, die er als Kernstück seiner Theorie zu bearbeiten und zu veröffentlichen beabsichtigt hatte.

Die Bezeichnung der Rampe als "einer vierten Wand" stammt von Diderot.

8. Interview auf Tonband in Englisch, Shireen Strooker mit Ogden, 22. Februar 1975, Soest (in der Nähe von Amsterdam). Niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

außerhalb des Theaters können das Theaterspiel verbessern. Beide Arten von Dynamik wurden unter den Werktheaterspielern wirksam. Das heißt, in ihrem professionellen Spiel und in ihrer Spielentwicklung stützten sie sich stark auf ihre persönlichen Freundschaften, Eifersüchteleien, Reibungen, Liebesaffären und materiellen Sorgen.

Für den Zuschauer wurde die Offenheit, das Vertrauen und die Toleranz unter den Werktheaterspielern sicht- und spürbar, selbst wenn diese ihre Ängste angesichts des Todes auf die Bühne brachten. Wenn es sich dabei um menschliches Verhalten handelt, das der Zuschauer im täglichen Leben selbst erstrebt, fühlt er sich persönlich angesprochen, und wenn er in einem Schauspieler diese innere Einstellung spürt, so identifiziert er sich mit ihm, wird von seinem Verhalten angesteckt—und erfährt so eine *Metamorphose*.

Für Schauspielschulen bedeutet diese Dynamik ein sehr wichtiges, wenn auch oft vernachlässigtes Prinzip. Schauspieler müssen während ihrer Ausbildungszeit herausfinden, ob sie überhaupt in der Lage sind, so miteinander umzugehen. Stanislawski brachte dieses Problem zur Sprache, als er schrieb: "Nicht jeder ist von der Natur mit der Fähigkeit ausgestattet, kreativ zu leben und eine Rolle zu er-leben." Und er definierte "kreativ zu leben" als "auf der Bühne mit lebendigen, ehrlichen, echten, nicht gespielten Emotionen zu leben. Die Fähigkeit zu empfinden, ist eine natürliche Begabung, ein Talent, etwas, das von oben nur einigen wenigen mitgegeben wurde."<sup>9</sup> Für den reifen Schauspieler ist diese Fähigkeit ebenso grundlegend wie die, Texte zu lernen. Ohne sie gibt es kein wirkliches Zusammenspiel und deshalb kein *lebendiges* Theater. Und wofür ist Live-Theater gut, wenn es kein Zusammen-Spiel ist?

Marja sagte einmal über das Spielen auf der Bühne: "Ich gerate irgendwie in einen anderen Gemütszustand . . . es ist nicht eine Rolle, es ist ein Gemütszustand." Während der *Metamorphose* passiert das auch dem Zuschauer: dieser "Gemütszustand" überkommt auch ihn.

9. Stanislawski, "First copy," 41–42.

Marja stellte dies in ihrer Zusammenarbeit mit Yolande fest: "Wann immer wir die Szene bringen, sagen wir uns, 'laß' es einfach geschehen.' Wir haben in diesem Augenblick Vertrauen zueinander. Sei nie nervös oder denke, du mußt etwas spielen. Sei einfach da, und es geschieht . . . Im wirklichen Leben ist es, glaube ich, egal, wer da sitzt. Aber beim Spielen, nein, da ist es nicht egal." Wenn Yolande diese Szene mit jemand anderem spielte, "würde sie nicht—und ich auch nicht—dieses Vertrauen haben; sie würde mehr schauspielern, glaube ich, mehr daran arbeiten, anstatt alles einfach zu sein." Weiter unterschied Marja deutlich zwischen Leben und Schauspielkunst: "Yolande hat mehr Vertrauen zu mir, nicht weil sie mich mag, sondern weil wir uns in dieser Szene verstehen, d. h., wir verstehen, worum es wirklich geht." Sie fuhr fort: "Wir haben nie etwas geprobt. Wir haben nur darüber gesprochen und es dann ganz einfach gemacht. Wir beschlossen, eine Szene mit zwei Frauen zu spielen, in der eine stirbt. Wenn die eine stirbt, kommt alles heraus. Wie bei einer Geburt zum Beispiel. Verstehst du, alles kommt heraus. Wir sprachen fünf Minuten darüber, und wir verstanden uns [Beide Frauen haben Kinder]. Ich machte Yolande einen Vorschlag, Yolande griff ihn sofort auf und schon führten wir ihn aus."

Während ihres Spiels stellen sich sowohl Yolande als auch Marja eine Analogie zum Geburtsvorgang vor, der ebenfalls stärkste Konzentration erfordert. Marja sagte: "Es ist ziemlich dasselbe—ein Kind zu kriegen oder zu sterben. Es fühlt sich ein bißchen so an. Man muß nachgeben. Wenn die Schmerzen kommen, und du wehrst dich dagegen, dann werden die Schmerzen schlimmer. Du darfst dich dem Schmerz nicht widersetzen. Aber als ich ein Kind bekam, konnte ich das nicht. Ich dachte, wenn ich gegen den Schmerz nicht kämpfe, dann werde ich sterben. Beim Spielen ist das genauso. Du mußt nachgeben."

Nur wenige Menschen können auf die Dauer die nötige Erfindungskraft und rigorose Disziplin aufbringen, um auf diese Weise Monat für Monat über viele Jahre hinweg zu arbeiten. Zu der Zeit, als Marja und Yolande diese Beobachtungen machten, hatten sie sich sehr damit beschäftigt, ihr persönliches Leben

mit ihrer Theaterarbeit zu verbinden. Sie konnten solch eine scharfe Selbstanalyse und gegenseitige Kritik nur im Rahmen eines ständigen gegenseitigen Geltenlassens aufrechterhalten. Über längere Zeit und ohne Leiter oder Regisseur ist diese Art Arbeitsverhältnis sehr selten.

Wenn Marja sagt: "Wir haben nie etwas geprobt," muß man natürlich bedenken, daß die beiden zu dieser Zeit bereits drei Jahre miteinander gearbeitet hatten. Doch nicht nur das; beide waren zudem seit ungefähr zwanzig Jahren befreundet. Einerseits sagte Marja, sie sehe Yolande persönlich in der Rolle: "Ich kenne Yolande schon sehr lange. Wenn sie da [auf der Bühne] sitzt, empfinde ich ein starkes Gefühl [für die Szene], weil ich glaube, daß sie stirbt. Das ist alles. Ich sehe sie wirklich als Yolande." Andererseits unterscheidet sie zwischen persönlichem Leben und Kunst: "Wenn ich Yolande in Wirklichkeit irgendwo sitzen sähe und sie wäre am Sterben oder hätte schreckliche Schmerzen, würde ich dasselbe tun, hoffentlich. Ich weiß nicht, ob Yolande dasselbe für mich tun würde. Man kann das nicht wissen. Diese Szene ist nichts Wirkliches. Ich glaube, wir haben sie geschaffen, weil wir beide die Erfahrung einer Geburt kennen."

Was Marja ihren "anderen Gemütszustand" nennt, wird von Yolande folgendermaßen beschrieben: "Im allgemeinen will ich mir während dieser Szene gewiß alles klarmachen, aber oftmals gar nicht so sehr bewußt. Ich bereite mich auf die Szene vor, indem ich versuche, mich darauf zu konzentrieren, völlig offen zu sein und frei für alles, was geschieht. Das gibt mir dann die Möglichkeit, irgendwo hineinzuschlüpfen."

Wenn die Zuschauer beginnen, wie die Schauspieler zu werden, so vollziehen sie zunächst deren Verbundenheit zueinander nach. Wenn Yolande Marja zitiert und sagt, der Sinn dieser Szene liege ihrer Ansicht nach darin, "zu zeigen, wie ein Mensch [Marja] alles an einem anderen [Yolande] akzeptiert und ihm dadurch wirklich hilft, innerlich erfüllt zu sein," dann versteht man, daß für sie im Theatererlebnis derselbe Wert gilt wie im wirklichen Leben—ein gutes Zusammen-Spiel. Hier liegt der Schlüssel zum Erfolg der Werkteaterspieler.

Theater ist ein Stück Leben; nur, daß der gute Schauspieler



auf der Bühne noch lebendiger ist als andere, und die Zuschauer wollen diese Lebendigkeit. Jede Aufführung eines Dramas lebt von der Illusion, und hier z.B. ist Yolande sicherlich nicht am Sterben. Dennoch gaukeln diese Schauspielerinnen nichts vor, sondern durchleben vor unseren Augen ein grundsätzliches menschliches Verhältnis. Die Menschen im Publikum sehnen sich nach der Vertrautheit, die zwischen diesen Schauspielerinnen herrscht. Dieses Verlangen verstärkt die angeborene Neigung, andere in deren Gegenwart zu imitieren. Die Zuschauer übernehmen, was Marja "einen Gemütszustand" nannte. Eben die *Metamorphose*, die in Yolande und in Marja während des Spielens stattfindet, vollzieht sich gleichsam während des Bühnenerlebnisses im Zuschauer.<sup>10</sup>

10. Joost Merloo konzentriert sich in *The Dance* hauptsächlich auf die Übertragung von Rhythmus während einer Aufführung, wogegen Judith Lynne Hanna in ihrer Studie *The Performer-Audience Connection* auch die Übertragung von Emotionen miteinschließt. Ein Teil ihrer Zuschaueruntersuchung befaßt sich mit von Tänzern zum Ausdruck gebrachten Absichten und von Zuschauern niedergeschriebenen Antworten während acht ziemlich unterschiedlicher Tanzdarbietungen. Hanna stellt fest: "Beinahe alle Respondenten fühlten Emotionen gleich oder ähnlich jenen, die sie auf der Bühne wahrnahmen." Ihre Untersuchung enthält Hinweise auf "Respondenten, die Langeweile oder Erotik auf der Bühne wahrnahmen und Gleiches fühlten." Die Konzerte, zu denen sie ihre Zuschauerstudie führte, wurden in Washington D. C. von der Smithsonian Institution Division of Performing Arts Dance Series dargeboten: Darbietungen in amerikanischem Stepptanz; eine Neubearbeitung eines Helen-Tamiris-Stückes vom Repertory Dance Theatre, Utah; ein Kabuki-Tanz von Sachiyo Ito; ein klassischer indischer Kuchipudi-Tanz von Indrani; Arbeiten der Philippine Dance Company, New York, und einer Kathakali Dance Company aus Kerala, Indien; sowie zeitgenössische Stücke von Douglas Dunn, Sage Cowles und Molly Davis. (Austin: University of Texas Press, 1983), 188.

# 6

## Erkennen Erfahrungen der Zuschauer

---

Jacques Copeau, der vielleicht einflußreichste Schauspiel-lehrer/Regisseur Frankreichs, schrieb einmal: "Es wird kein neues Theater geben bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Zuschauer in seinem Herzen und mit seinem Herzen die gleichen Worte mitspricht, so wie sie vom Schauspieler auf der Bühne gesprochen werden."<sup>1</sup> In ihren sämtlichen Produktionen gelang es den Leuten vom Werkteater, solche Momente zu schaffen, in denen die Zuschauer in harmonische Schwingungen mit den Schauspielern geraten. Der Schlüssel zu dieser Dynamik liegt beim Zuschauer im Akt des Erkennens. Es handelt sich dabei nicht schlicht um einen Akt sinnlicher Erfahrung, sondern vielmehr um einen Akt der *Ein-Sicht* (der *Er-Kenntnis*), beziehungsweise des *Wieder-Entdeckens*. Durch dieses Wiedererfahren bringt der Zuschauer das, was auf der Bühne geschieht, mit seinen eigenen Erfahrungen in Verbindung. Copeau wie auch das Werkteater sahen im Theatererlebnis eine gemeinschaftliche Feier, wo allgemein menschliche Wahrheiten erkannt werden.

Während der Aufführung geschieht dieses Erkennen—falls es stattfindet—in zwei Wellen. Mit der ersten Welle erfährt man ein sehr eigenes oder subjektives Wieder-Erkennen. Wenn der

1. Henri Ghéon, *The Art of the Theatre*, übersetzt von Adele M. Fiske (New York: Hill and Wang, 1961), 79.

Schauspieler einer alten Frau einen Schuh anzieht, wie das zum Beispiel Joop Admiral in *Du bist meine Mutter* tut, so mag im Zuschauer das flüchtige Bild auftauchen, ähnliches auch schon getan zu haben, wobei dasselbe Gefühl wach wird, wie zu jener Zeit. Bild und Gefühl können tief treffen oder nur an die Oberfläche des Bewußtseins rühren. In der zweiten Welle erfährt der Zuschauer ein allgemeines oder objektives Erkennen, das Teil eines Urbilds ist: Er fühlt sich verbunden mit dem kollektiven Unbewußten, mit der gesamten Menschheit. Es handelt sich bei Copeau um dieses Erkennen, das sich in zwei Wellen vollzieht, und das schließlich sein Ideal der Harmonie herbeiführt.

Copeau erklärt auch, wie dieses Erkennen durch das Theatererlebnis erzeugt wird. Zuschauer versammeln sich im Theater, um ihr Bedürfnis nach Gemeinschaft zu befriedigen. Denn im Theater haben sie die Gelegenheit, menschliche Leidenschaften gemeinsam zu erfahren, sich zusammen an poetischen oder lustigen Momenten zu freuen, die sich auf der Bühne eher als im wirklichen Leben vermitteln lassen.<sup>2</sup> Die Bühne erhöht und intensiviert das Leben. Peter Brook bezieht sich auf die gleiche Intensivierung, wenn er feststellt, daß der Zuschauer, "dessen Leben sonst eigentlich aus Wiederholungen besteht, im Theater eine Arena findet, wo jeder Moment bewußter und spannender erlebt wird." Brook fragt auch: Was ist noch da, wenn eine Theateraufführung vorbei ist? Was bleibt? Bilder von verschiedenen Aufführungen stehen dem Zuschauer wieder vor Augen—ein alter Mann, nackt, im Sturm auf einer Heide; zwei Vagabunden warten unter einem Baum—und er stellt am Ende fest, daß sich nach dem Spiel "etwas ins Gedächtnis einbrennt."<sup>3</sup>

Wenn die Zuschauer diese Erfahrung machen, gewinnt das Bühnenergebnis oder die Bühnenfigur für sie an persönlicher Bedeutung. Wenn sie den Schauspieler Frank Groothof sehen, wie er in seinem Rollstuhl zu einem Chopin-Walzer über die Bühne

2. Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien* (Paris: Michel Brient, 1955), 38–39.

3. Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Avon, 1969), 127, 123. Philip Auslander wies auf die Parallele zwischen Copeau und Brook hin—" 'Holy Theatre' und Catharsis," *Theatre Research International* 9, no. 1 (Spring 1984): 16–29. Brooks Gedächtnisbilder nennt Arlene Croce im Tanz "Nach-Bilder," *Afterimages* (New York: Knopf, 1977).

wirbelt und tanzt (Abb. 22 und 23), dann wird ihnen etwas begreiflich, was durch die didaktische Botschaft wie in *Jedermann* oder in einem Stück von Brecht nicht erreicht werden kann. Auch wird das Leben im Rollstuhl nicht als Symbol für geistiges oder moralisches Eingesperrtsein dargestellt.

Stattdessen kommen sie zu jener persönlichen Erkenntnis, auf die sich Viktor Frankl bezieht, wenn er sagt: "Ich glaube, der Sinn unserer Existenz wird nicht von uns erfunden, sondern vielmehr entdeckt."<sup>4</sup> Weiter schreibt Frankl: "Realität präsentiert sich immer in Form gewisser konkreter Situationen, und da jede Lebenssituation einzigartig ist, muß auch der Sinn jeder Situation einzigartig sein." Sinn ist demnach etwas Einzigartiges und deshalb eine persönliche Entdeckung. Und wenn wir Sinn entdecken, sagt Frankl, so "erfahren wir eine Lebensmöglichkeit, die in der Realität verankert ist."<sup>5</sup> Frankl (der viele Jahre in Konzentrationslagern verbracht hat) kommt zu dem Schluß: "Der Mensch ist—kraft der selbst-transzendierenden Qualität menschlicher Realität—prinzipiell darum bemüht, über sich selbst hinauszuwachsen, sei es in Richtung eines Lebenssinns, den er zu erfüllen sucht, oder sei es auf einen anderen Menschen zu, um diesem liebend zu begegnen."<sup>6</sup>

Die Werkteaterspieler führten die Zuschauer häufig über Humor und Identifikation zur Selbsterkenntnis. So zum Beispiel erkennen wir uns selbst in den Schwächen des Varieté-Ehepaars in *Ein schwüler Sommerabend*. Brecht hätte genau das Gegenteil getan: er hätte uns sie verachten lassen. Die Schauspieler des Werkteaters hatten nicht die Absicht, ihr Publikum zu schockieren. Sie suchten Kontakt mehr als Konfrontation, Intimität statt Entfremdung. Aus diesem Grund hielten die Schauspieler den andauernden Kontakt zum Publikum für äußerst wichtig. In diesem Kapitel werden Szenen aus verschiedenen Werkteaterproduktionen untersucht, um herauszufinden, mit welchen Mitteln die Zuschauer zur Selbsterkenntnis gebracht wurden.

4. Viktor Frankl, *Man's Search for Meaning* (New York: Simon and Schuster, 1963), 157 [Zitat vom englischen Originaltext übersetzt].
5. Viktor Frankl, *The Unheard Cry for Meaning* (New York: Simon and Schuster, 1978), 37–38 [Zitat vom englischen Originaltext übersetzt].
6. Frankl, *The Unheard Cry*, 72, 80.



ABB. 22 und 23.  
Offenbarung und die  
Frage nach Sinn.  
Wenn man in einem  
Rollstuhl lebt, ist man  
Akrobat. Publikum  
und Frank Groothof  
in *Waldeslust*.  
1980–81.



In der Werkteaterproduktion *Waldeslust* wartet eine Gruppe holländischer Touristen in der Wartehalle eines Flughafens auf ihre Abfertigung; sie wollen nach Spanien. Im Theater wird diese allen bekannte Situation zu etwas Neuem—etwas Überraschendem—und so schaut man noch einmal hin und entdeckt dabei in der Szene einen tieferen Sinn. In der Werkteaterproduktion werden den Touristenszenen Szenen mit Behinderten gegenübergestellt (Siehe Abb. 34, 35). Die Behinderten sind den meisten Zuschauern fremd; jedoch irgendwann im Laufe des Spiels merken sie, daß sie mit diesen Menschen vertraut geworden sind. Ein solcher Moment der Selbsterkenntnis—und es gibt viele davon in diesem Stück—überrascht zunächst, schenkt aber dann innere Befriedigung.

Solch spontanes, fröhliches Lachen bedeutet, daß dem Zuschauer plötzlich ein Licht aufgeht und er sich in der Figur selbst erkennt. René Groothofs Eröffnungsszene in *Waldeslust* bietet ein einfaches Beispiel. Hier ist eine Beschreibung der gesamten Szene, wie sie am 13. Juni 1981 in der Akademie der Schönen Künste in Köln gespielt wurde. Viele Zuschauer, die wußten, daß das Stück von geistig Behinderten handelte, standen der Aufführung zunächst etwas voreingenommen gegenüber.

## ZEIT

- 0:00 René betritt allein die Bühne. Er sieht ein bißchen wie ein Clown aus, das Haar nach vorne gekämmt; trägt eine rote Windjacke, könnte zwischen zwanzig und dreißig sein und scheint geistig etwas behindert. Er grinst die Zuschauer breit an, setzt sich etwas seitlich hinter das Schlagzeug, grinst neugierig auf das Schlagzeug, schaut ins Publikum und will, daß die Zuschauer sehen, was er sieht. Er steht auf, und an seinen Bewegungen und Gesten erkennt man jetzt, daß er geistig behindert ist.
- 0:30 Er geht hinüber und schlägt das Becken mit der Hand. Peng. Mit einem breiten Grinsen macht er das Daumen-nach-oben-Erfolgszeichen ins Publikum. *Die Zuschauer lachen ein bißchen.*

- 0:45 Er schlägt auf das andere Becken mit der Hand und gibt dem Publikum wieder sein Daumen-nach-oben-Zeichen. *Die Zuschauer lachen ein bißchen.* Er zeigt auf das Becken und schaut ins Publikum. Dann klopft er mit seinen Fingern auf die kleine Trommel.
- 1:00 René sagt etwas ins Mikrofon, das beim Schlagzeug steht. Es klingt wie: "Geht nicht. Geht nicht." Er spricht in der Sprache eines geistig Behinderten. Dann sagt er zweimal "kaputt" ins Mikrofon und lächelt breit.
- 1:15 René setzt sich ans Schlagzeug, zögert und tritt dann kräftig aufs Fußpedal der großen Trommel. Bums—verschreckt springt er auf. *Die Zuschauer lachen mehr und applaudieren vereinzelt.*
- 1:30 Er setzt sich wieder ans Schlagzeug und schlägt mit dem Fuß die große Trommel drei-, vier-, fünfmal. Er gibt dem Publikum ein Daumen-nach-oben-Zeichen.
- 1:40 Sein Schlagen wird rhythmisch. Er nimmt die Schlagstöcke,
- 1:50 und schlägt die kleine Trommel—mit einem Stock, dann mit beiden Stöcken gleichzeitig. Er behält den Rhythmus bei, hämmert wie ein Kind und hält die Schlagstöcke bei jedem Schlag über den Kopf.
- 2:00 Er beginnt, mit den Schlagstöcken abwechselnd zu schlagen, wie ein perfekter Schlagzeuger, schlägt weiter mit dem Fuß und spielt einen anhaltenden Jazz-Beat.
- 2:15 Inzwischen benutzt er das gesamte Schlagzeug und führt seinen Rhythmus weiter wie ein Jazz-Trommler. Er lächelt breit: er kann es! (Siehe Abb. 24) *Die Zuschauer applaudieren laut und lachen.* Andere Musiker kommen hinzu, und während René den Rhythmus vorgibt, beginnt die Musik für die Show. Später spielt René noch in einer Reihe weiterer Szenen einen geistig Behinderten.

Mit seinem Grinsen und seinem Daumen-nach-oben-Zeichen hat René die Zuschauer in seine Entdeckung miteinbezogen. Er hat ihnen gezeigt, daß er o.k. ist, und den noch zögernden Zuschauern gibt sein Lächeln und sein Daumen das Zeichen, daß

sie lachen dürfen. Im lebendigen Theater ist es das Lachen *mit* dem Schauspieler, das man am meisten schätzt, denn es versöhnt einen mit der unvollkommenen menschlichen Natur, die auf der Bühne dargestellt wird.

Das Timing von René und die Art, wie er die Szene strukturiert, sind beeindruckend. Er steigert die Neugier der Zuschauer durch sein eigenes, wachsendes Interesse am Schlagzeug. Ein plötzlicher Beckenschlag und sein Daumen-nach-oben-Zeichen lösen im Publikum erleichtertes Lachen aus. Sie wissen Bescheid. Das passiert nochmals. Beim dritten Lachen, ausgelöst durch den Schlag auf die große Trommel und René's plötzliches Aufspringen, merkt das Publikum, daß es sich mit ihm identifiziert. Die erste Reaktion ist Schrecken. Während der nächsten fünfundvierzig Sekunden erfolgt dann ein erneuter Spannungsaufbau. René fängt an, mehr und mehr wie ein wirklicher Trommler auszusehen und zu spielen, und er beginnt mit einem ansteckenden Rhythmus, während er weiterspielt. Zu seiner wahren Freude wird ihm langsam klar, daß er vielleicht wirklich das Kommando übernehmen kann. Kann er? Das Publikum, obgleich von seiner kindlichen Art und seinem offenen Lachen bereits bezaubert, hätte ihn für unfähig gehalten. Jetzt drücken sie ihm die Daumen. Er ist der Underdog, der versucht, etwas zu machen, wovon jeder träumt: auf ein unbekanntes Instrument zuzugehen und plötzlich zu entdecken, daß man es spielen kann. Sobald René's Rhythmus triumphiert und er vor Freude explodiert (Siehe Abb. 24), lacht das Publikum am lautesten und applaudiert seiner Leistung. In diesem Augenblick haben René sowie das Publikum eine glückliche Entdeckung gemacht, denn es freut sich an der durch ihn gewonnenen Erkenntnis.

Als das Werkteater sich dazu entschloß, an der Produktion eines traditionellen Dramas zu experimentieren, nachdem es nahezu ein Jahrzehnt lang seine eigenen Stücke entwickelt hatte, war es nur natürlich, daß man sich Tschechow zuwandte. Mehr als jeder andere Dramatiker machte Tschechow das Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts mit der Erfahrung des Selbsterkennens bekannt, d.h. mit dem Vergnügen, sich selbst mit an-



deren Augen zu sehen. Bei der Produktion von Tschechows *Onkel Wanja* blieben die Werkteaterspieler jedoch ihrem eigenen Stil treu. In ihren Händen wurde Tschechows russisches Gut nicht zu einem malerischen, abgelegenen Ort, sondern sie blieben bei der altbekannten Kulisse: die freie Spielfläche des Werkteaters mit einem Tisch, einem Spalier und einer Schaukel. Die Kostüme der Schauspieler waren ebenfalls sparsam und modern (Abb. 25). Hans Man in't Veld sagte später: "Für den Zuschauer war es, als wäre er zu diesen Leuten zu Besuch gekommen. Sehr unmittelbar. Man saß sehr nahe bei den Schauspielern. Es wurde viel gelacht."<sup>7</sup>

Diese Beispiele offenbaren allmählich die grundsätzlichen Methoden des Werkteaters, mit denen die Zuschauer zu einer inneren Erkenntnis gebracht werden. Entweder nehmen die Schauspieler etwas Fremdes, wie das russische Gut in *Onkel Wanja* oder den geistig behinderten Trommler in *Waldeslust*, um daraus etwas Bekanntes zu machen; oder sie wählen etwas ganz Alltägliches und verfremden es.

In seiner Ein-Mann-Show *Du bist meine Mutter* spielt Joop Admiraal zugleich sich selbst und seine Mutter.<sup>8</sup> Zu Beginn der Aufführung sitzt Joop auf der rechten Seite der Bühne an einem Tisch. Nach einer Weile steht er auf, trägt ein paar Blumen zu einem leeren Bett auf der linken Bühnenseite und erzählt dem Publikum, daß er einen Sonntagsbesuch bei seiner Mutter im Altersheim macht. Er trägt einen Anzug, sitzt auf der Bettkante und fängt an, sich mit der imaginären Frau zu unterhalten, indem er zunächst mit seiner eigenen Stimme und dann mit der zittrigen, älteren Stimme seiner Mutter spricht.

Vor den Augen der Zuschauer wird das Vertraute zum Fremden. Joop sagt, daß er seiner Mutter beim Anziehen helfen will, um dann mit ihr spazierenzugehen. Er zieht Jacke, Schuhe und Hose aus. Darunter trägt er einen Unterrock und Strümpfe. Er setzt eine Frauenbrille auf. Immer noch auf der Bettkante, dreht er sich zum Publikum. Er wird langsam steif und gekrümmt. In

7. Interview in Englisch, Hans Man in't Veld mit Ogden, 14. Mai 1982, Amsterdam.

8. Joop Admiraal, *U bent mijn moeder* (Amsterdam: International Theater Bookshop, 1982). *Du bist meine Mutter* (Amsterdam: International Theater Bookshop, 1983).

ABB. 24. Er kann es!  
Er lacht glücklich  
über seine Entdeckung.  
René Groothof schlägt  
auf seine Trommel los  
in *Waldeslust*, 1981.



ABB. 25.  
Experiment mit einer traditionellen Rolle.  
Joop Admiraal als Astrow  
in *Onkel Wanja* von Tschechow.  
Werkteateraufführung, 1979.

diesem Augenblick sieht das Publikum Joop als alte Frau, die sich bemüht, Bluse und Rock anzuziehen. Das Gespräch geht weiter. Die Mutter beugt sich vornüber, um ihre Füße in ihre Schuhe zu stecken. Ein bestrumpfter Fuß stößt krampfartig gegen einen Schuh; die Muskeln zucken. Der Fuß will nicht hingehen. Dann greift die feste Hand des Sohns den Fuß und den Schuh, schiebt den Fuß in den Schuh und schließt die Schnalle (Abb. 26).

Die alte Frau kämpft jetzt damit, auf die Beine zu kommen (Abb. 27). Von Joop hört man weiterhin die beiden Stimmen im Gespräch, während Mutter und Sohn zusammen spazieren gehen, aber die vorherrschende physische Präsenz ist die der Mutter. Die Szene endet, wie sie begann: Joop steht und bewegt sich wie ein Mann und spricht zu der imaginären Frau, die im Bett liegt. "Mutter, ich habe ein Stück über dich und mich gemacht," sagt er, "und am Ende ist da eine Szene, in der du sagst, du willst nicht mehr leben." Das Sterben jedoch—so läßt er die Darstellung enden—"so einfach ist das nicht. Du lebst noch." Hier lenkt Joop die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen seinem Leben und dem Stück.

Viele der Details in Gestik und Sprache, die Joop, der Schauspieler-Dramatiker, während der Darbietung benutzt, rufen bekannte Episoden aus jedem Leben wach. Da jedoch Joop als Mann sowohl die Mutter wie auch sich selbst spielt, werden die vertrauten Elemente verfremdet. Dies erlaubt jedem, Momente aus dem Kind-Eltern-Verhältnis in einem neuen und rein persönlichen Licht zu sehen.

Indem er zugleich seine Mutter und sich selbst spielt und durch seine Darstellung Leben und Tod der Mutter auf spielerische Art gegenüberstellt, nimmt Joop die existentielle Grundhaltung des *homo ludens* ein—des Menschen als Spieler im Theater des Lebens—und führt hierbei seine Zuschauer dahin, ihr eigenes Eltern-Kind-Verhältnis aus dieser Perspektive zu sehen. Gleichzeitig verursacht Joops Spiel in seinen Zuschauern eine Zen-artige Konzentration und Meditation, einen Zustand des Selbstbedenkens und der Selbstbeherrschung. Dies ist auch, was Marja und Yolande am Ende von *Abendrot* tun. Wäh-

ABB. 26 und 27.  
Erkennen: das Vertraute wird  
verfremdet. Joop Admiraal  
spielt sich selbst und seine  
eigene Mutter in *Du bist  
meine Mutter*, 1981.



rend sie im Spiel als alte Frauen, die sie natürlich nicht sind, über sich selbst nachdenken, finden sie über das enge Band ihrer wirklichen Freundschaft zueinander; und während sie sich auf der Bühne mit dem physischen Prozeß des Sterbens auseinandersetzen, den sie persönlich nicht erfahren haben, denken sie an den physischen Prozeß des Gebärens, den sie wirklich durchlebt haben.<sup>9</sup>

In *Einschwüler Sommerabend*, einer der Sommerzeltproduktionen des Werktheaters, spielte Gerard Thoolen eine Schwarze aus Surinam (Abb. 28 und 29). Die Fremdartigkeit der Figur für europäische und amerikanische Zuschauer wird dadurch noch betont, daß sie von einem Mann mit schwarzgeschminktem Gesicht gespielt wird. Die Komödie ist eine verrückte Geschichte über ein Varietéwandertheater, das von einer niederländischen Familie geleitet wird. Als zum Beispiel die surinamische Frau hinter die Bühne kommt, um die per Telefon bestellten, hausgemachten Kebabs zu liefern, sagt der alte Vater ihr ins Gesicht: sie sei fett und dumm, eine Hausierererin mit verfautem Fleisch, eine soziale Laus, die vom Geld ehrlicher Steuerzahler lebe. Er haßt Schwarze. Er ist der ins komische verzerrte Stereotyp des Rassisten, dessen Vorurteile und Haß seiner Angst vor dem Unbekannten entstammen. Sie jedoch, ebenso Stereotyp, nimmt dies alles mit Würde und viel Humor hin.

Im Verlauf des Stücks wird die sonderbare Figur vertraut, genauso, wie sie auch dem alten Vater vertraut wird. Sie wird vertraut, weil auch sie wie jeder einmal an den Punkt gelangt, wo sie am Ende ihrer Kräfte ist und nicht länger einfach alles hinnehmen kann. Als sie in der Show an einem Foxtrott-Wettbewerb teilnimmt, voller Begeisterung und guter Laune, stolpert sie plötzlich und fällt hin. Die Tanzmusik verstummt; es herrscht Stille. Und dann, während sie da ausgestreckt vor der Zuschauermenge im Zelt am Boden liegt, greift sie hinüber zum Mikrofon und beginnt, einen schwermütigen, ergreifenden Spiritual zu singen.

9. In Artauds Worten beschwört die Erfahrung, die der Zuschauer mit Marja und Yolande teilt, einen Totentanz hervor und das Erlebnis mit Joop den Mutter-Kind-Gegensatz, ein archetypisches Bild von Alter-Jugend.

Diese Rolle enthält Wesentliches der Komik im Werkteater, denn die surinamische Frau, Mevrouw Emanuels, ist sowohl komisch wie tragisch. Wenn sie zu singen anfängt, offenbart sie ihre Menschlichkeit. Sie ist eine Verschleppte, und der Kontrast zwischen ihrem vorherigen Lied über Kokosnüsse und ihrem Spiritual zeigt sie als eine Gefangene zweier Kulturen—der niederländischen Kultur, mit der sie nun leben muß, und der surinamischen Kultur ihrer Jugend. In diesem Augenblick ihres Lebens jedoch läßt sie beide miteinander verschmelzen, indem sie mit den Worten ihres Spirituals sagt, daß sie überall glücklich sein kann. Nach außen hin ist sie immer gut gelaunt, während sie innerlich die Widersprüche des Lebens verkraften muß. Komödie und Tragödie werden eins in ihrer Person. Am Ende des Stücks, wenn sie vor uns sitzt als Sklavenmutter, die das Baby des Showbesitzers im Arm hält, erkennt und teilt man das Gefühl für die gewaltigen Gegensätze, die sie verkörpert (Abb. 30). Indem die Werkteaterspieler zunächst das Fremdartige unterstreichen, faszinieren sie ihre Zuschauer und veranlassen sie, nochmal genauer hinzusehen. Dadurch beruhigen sie die Furcht vor dem Unbekannten und lassen den Zuschauer ins Herz der Figur sehen.

Was geschieht, wenn Gerard die surinamische Frau spielt, das geschah häufig in den Produktionen des Werkteaters: einige voll Gelächter, andere nicht. *Waldeslust* vermittelt dieselbe Erfahrung über den schwachsinnigen Trommler. In *Abendrot* sagt der Schauspieler Peter Faber, das Unbekannte und potentiell Schreckliche beim Einzug ins Altersheim gäbe ihm das gleiche Gefühl wie der erste Schultag. In *Abendrot* wird das Sterben dargestellt, aber diese total unbekannte Erfahrung wird von den Schauspielerinnen analog zum Vorgang des Gebärens gesehen, eine Erfahrung, die beiden bekannt ist. In dieser Situation läßt sich die eine gehen und die andere kümmert sich um sie. In dem Kinderstück *Brillen und Zahnspangen* machen die Schauspieler gerade in jenen Szenen dummes Zeug, in denen es sich ausdrücklich um Kinderängste handelt. Dadurch, daß die Schauspieler theatralische Mittel einsetzen, die das Unbekannte hervorheben, bringen sie die Zuschauer dazu, neue Lebensein-

ABB. 28.  
Film, 1981.



Erkennen: das Fremdartige wird vertraut gemacht.  
Gerard Thoolen als surinamische Frau, Mevrouw Emanuels, in  
*Ein schwüler Sommerabend*.



ABB. 29. Sommerproduktion im Zelt, 1978–79.

ABB. 30. Erkennen: das Fremdartige wird vertraut gemacht. Gerard Thoolen als surinamische Frau, Mevrouw Emanuels, mit Joop Admiraal als Baby, in *Ein schwüler Sommerabend*. Film, 1981.





sichten zu gewinnen. Große nicht-realistische Dramen, wie die Shakespeares, wirken auf diese Weise.

Um Erfahrungsebenen zu erreichen, die unterhalb der Oberfläche vertrauter Handlungen liegen, muß der Schauspieler-Stückemacher eine mimetische Poesie schaffen, eine Poesie speziell für die Bühne. In der Dichtung von Sophokles und Shakespeare gewinnt das Wort einen besonderen Charakter, und im Tanz, der Dichtung fürs Auge, wird die Gebärde zu einem besonderen Ausdruck. Beiden Arten mimetischer Dichtung begegnen wir in den besten dramatischen Darstellungen.

Um auf der Bühne zu wirken, verlangt mimetische Dichtung mehr als Sprach- und Bewegungstechnik. Die Atmosphäre muß stimmen. Die Zuschauer müssen bereit sein, stillzusitzen und ihre Aufmerksamkeit auf das Bühnengeschehen zu richten; der Schauspieler muß in der Lage sein, ihre Aufmerksamkeit an sich zu fesseln. Sowohl Zuschauer als auch Schauspieler wissen, daß das, was geschehen wird, Theater und nicht Leben ist. Im Gegensatz zur sonstigen Dichtung existiert mimetische Dichtung nur durch die Darbietung.

In *Du bist meine Mutter* sieht der Zuschauer eine alltägliche Episode, die meisterhaft dargestellt und zugespitzt wurde. Das Wort *zugespitzt* bedeutet hier *verfremdet*. Weil Joop zwei Rollen beinahe simultan spielt, klingen an und für sich alltägliche Worte und Sätze ungewöhnlich und gewinnen eine andere Bedeutung. Sie werden herauskristallisiert, bereichert mit Sinn. Japanisches Haiku erreicht diesen Effekt teilweise, indem es sich auf einige wenige Worte beschränkt. So schafft Joop, wenn er sich als alte Frau kleidet, visuelle Poesie aus einer banalen Handlung, weil er die Aufmerksamkeit auf den Rhythmus und die körperlichen Details lenkt—wie das auch im modernen Tanz häufig geschieht.

Joops Leistung auf der Bühne besteht darin, daß er grundsätzlich auf das Besondere, Spezifische des Augenblicks hinlenkt. Er fesselt die Aufmerksamkeit, und deshalb schaut man genau hin. Gerade darin liegt ein wichtiger Schlüssel zur Wirkung der Werkteaterspieler: Sie bringen es fertig, ihre Zuschauer mit den alltäglichen Dingen des Lebens zu faszinieren. Nach der Definition des Dichters gemäß W. B. Yeats könnte man

---

sagen, daß Joop in der gewöhnlichen Alltagshandlung—er hilft seiner Mutter beim Schuhe anziehen—das Unsichtbare sichtbar und das Unhörbare hörbar macht. Wenn Joop am Ende des Stücks zu seiner Mutter sagt, daß Sterben—“so einfach ist das nicht,” dann ist die Zeile an sich banal. Im Kontext seiner Darstellung jedoch wird sie zum Gedicht.

# 7

## Hauptmerkmale des *Werkteaters*

### Zusammenfassung

---

Als eines der bedeutendsten Schauspielerteater entwickelte das Werkteater effektive Arbeitsmethoden, die für andere Gruppen maßgebend sein können. Im folgenden Kapitel werden die Hauptmerkmale der Wachstums—und Reifezeit des Werkteaters in sieben Abschnitten zusammengefaßt. Alle sind auf die besonderen Beziehungen der Werkteaterspieler zueinander zurückzuführen.

### Primat des Schauspielers

Mit ihrem Prinzip, den Schauspieler zum Primat ihres Theaters zu machen, initiierte das Werkteater 1970 in Holland eine Theaterrevolution. Dieser Akzent, der von 1970–85 erhalten blieb, ist zugleich Ursache aller Merkmale.

Die ursprünglichen Mitglieder des Werkteaters—die Gründungsmitglieder von 1970 zusammen mit Joop (1972), Olga (1974), Frank (1974) und René (1980)—besitzen jene mysteriöse und magnetische Eigenschaft, die wir *Bühnenpräsenz* nennen. Niemand weiß, wie sie zustande kommt, doch jedermann spürt sie. Auf der Schauspielschule zum Beispiel mag man die Arbeit von hundert Schülern auf der Bühne sehen, bis man auf einen mit wirklicher Präsenz trifft. Bewußt oder unbewußt

schlossen sich die Leute, die das Werkteater gründeten, zusammen, weil sie diese Eigenschaft gegenseitig erkannten, und nahmen über die Jahre andere Schauspieler auf, die sie besitzen. Auf die Frage, was die Haupteigenschaft eines Werkteaterschauspielers sei, antworteten genaue Beobachter von außerhalb des Ensembles meistens "Präsenz."

Wie gesagt, waren die Schauspieler des Werkteaters keine Anfänger. Sie waren in Schauspielschulen ausgebildet worden und besaßen solide Erfahrungen mit dem professionellen Theater. Sie brauchten zwei Jahre, um einander kennenzulernen und sich zu vertrauen. Die Schauspieler, die blieben, waren jene, die bereit waren, Selbstkritik zu üben und sich für Jahre ganz der Arbeit in der Gruppe zu verschreiben. In dieser Hinsicht waren sie ungewöhnlich. Mancher begabte Schauspieler kann einfach nicht langfristig in einer Gruppe als Gleicher unter Gleichen arbeiten.

Daneben besaß jeder der Werkteaterspieler eine ausgeprägte Erfindungsgabe, die sich in täglichen Improvisationen, Proben und Aufführungen bemerkbar machte. Als ich die Schauspieler selbst befragte, welche Qualität einen Werkteaterspieler am besten auszeichnete, nannten sie meistens "Erfindungsgabe." Auch diese Eigenschaft ist ungewöhnlich, denn auf Dauer fühlen sich die meisten Schauspieler sicherer, wenn sie einen geschriebenen Spieltext lernen und unter der Leitung eines Regisseurs arbeiten.

Verbunden mit dieser Erfindungsgabe ist der Wille, an sich weiterzuarbeiten. So behielt die Gruppe über die Jahre hinweg mit professionellen Akrobaten ein akrobatisches Übungsprogramm bei, das sie sowohl als körperliches Konditions- und Balancetraining als auch für die Aufführung nutzten. Wenn sie akrobatische Kunststücke in eine Produktion einbauten, dann taten sie das, um Spaß und Freude zu vermitteln. Abbildung 31, ein Photo des Varieté-Show-Ehepaars in *Ein schwüler Sommerabend*, macht dies deutlich. Die Schauspieler bildeten sich auch sonst technisch weiter in Gesang, Tanz, mimischen Übungen, Yoga und Stimmbildung—je nach den Anforderungen des jeweiligen Stücks, das sie gerade entwickelten.

Die peinliche Sorgfalt, mit der an Nuancen in Mimik und

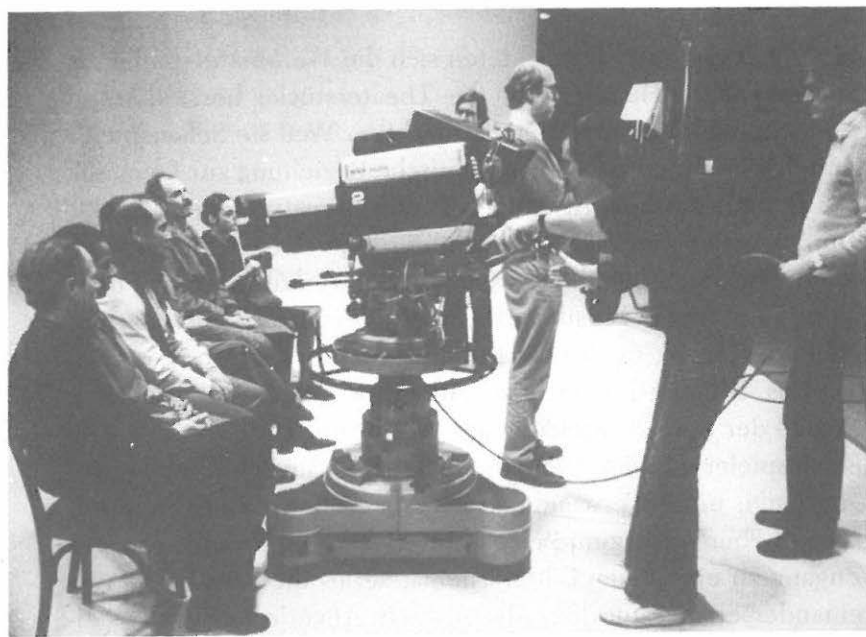
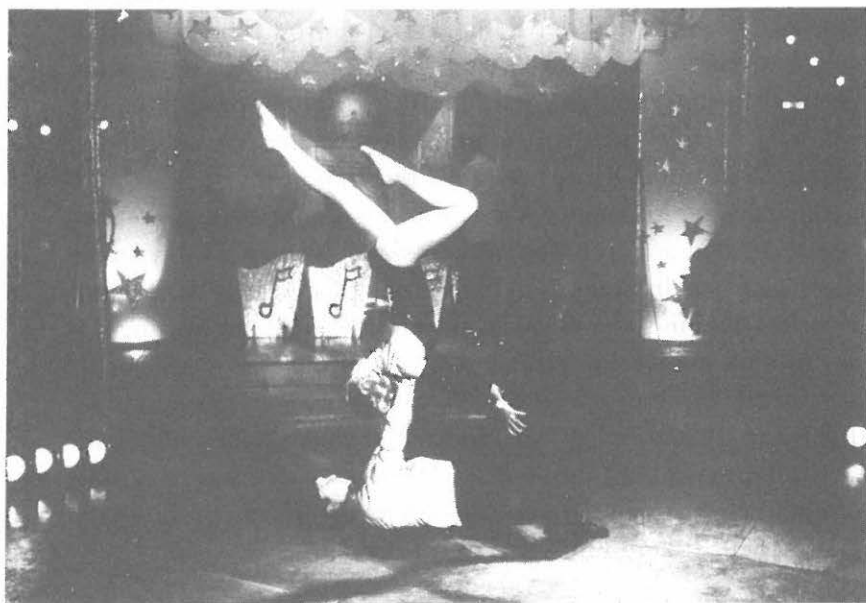


ABB. 31.  
Primat des Schauspielers.  
Satire auf Glamour. Marja Kok  
und Helmert Woudenberg  
in *Ein schwüler Sommerabend*.  
Sommerproduktion im Zelt, 1978.

Bühnentechniken  
decken sich mit Film-  
und Fernstechniken.

ABB. 32.  
Marja Kok und  
Helmert Woudenberg in  
*Ein schwüler Sommerabend*,  
Film, 1981.

ABB. 33.  
Arbeit an der  
Fernsefassung von  
*Abendrot*, Norddeutscher  
Rundfunk, Hamburg, 1980.  
Von links nach rechts:  
Joop Admiraal, Shireen  
Strooker, Gerard Thoolen,  
Cas Enklaar, Daria Mohr;  
(*stehend*)  
Helmert Woudenberg,  
Fernsehregisseur:  
Jochen Wolf, mit Shireen.  
Kamera: Klaus Brix.  
Redakteur: Dagmar Voss.



Gestik gearbeitet wurde, unterstützte die Ensemblemitglieder bei der Naharbeit mit der Kamera, wie sie von Film und Fernsehen verlangt wird (Abb. 32 und 33). Der ständige enge Kontakt mit ihrem Publikum während ihrer Bühnenproduktionen, wie zum Beispiel in *Abendrot* und *Ein schwüler Sommerabend*, bereitete sie auf die Intensität im Filmstudio vor.

Sogar die Art und Weise, wie Filmleute arbeiten—vom einen auf den anderen Tag proben sie an Szenen, während sie diese zugleich drehen—ähnelt dem Werkteater. Das Werkteater ist in der Tat eines der wenigen Ensembles, dem der Sprung von der Bühne zum Film gelungen ist. Praktisch aus dem Nichts kommend, zumindest was die Filmwelt anbelangt, gewannen sie 1980 den Prix d'Italia, den internationalen Großen Preis für Fernseh Dramen, mit ihrem Stück *Aufnahme*. Sie waren bereits ein Jahrzehnt zusammen, doch handelte es sich um ihren ersten großen Schritt zum Film- und Fernsehspiel.

## Stückemachen—Spielen statt Schreiben

Wie ihr Name sagt, betrachteten sich die Werkteaterspieler als *Stückewerker*—Handwerker, die Theaterstücke herstellen, so wie Schuhmacher einst Schuhe machten. Weil sie Schauspieler sind, haben ihre Stücke eine praktische Beziehung zur Dynamik der Bühne—zu Spielrhythmus, Timing, theatralischem Effekt, Ton, visueller und vokaler Akzentuierung wie auch zu dem von Augenblick zu Augenblick wechselnden Verhältnis zum Publikum. Sie sind wie Musiker, die für ein Orchester komponieren, oder wie Tänzer, die für die Bühne choreographieren.

Das Bühnen-Logbuch zu *Abendrot* beschreibt, wie der Prozeß der Spielentwicklung am Werkteater vor sich ging. Die Schauspieler entwickelten ein Stück hauptsächlich über Improvisationen unter Verwendung von Material aus dem unmittelbaren Leben—wie zum Beispiel Interviews mit Zuschauern. Ihr Zugang zu einem gewählten Thema, sei es die ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Altern wie in *Abendrot* oder die satirische Beschäftigung mit der Ehe wie in *Ein schwüler Sommerabend*, entstand aus dem inneren Ich des einzelnen Schauspielers.

lers. Das Thema mußte immer mit menschlichen Grunderlebnissen zu tun haben. Infolgedessen ist die Dynamik der Selbsterkenntnis so bedeutsam in ihrer Arbeit.

Um diese Erkenntnis zu erreichen, basierten viele ihrer dramatischen Strukturen auf dem Prinzip des Gegensatzes. Bei der Entwicklung von *Waldeslust* zum Beispiel teilten sich die Schauspieler auf, um in zwei verschiedenen Gruppen zu arbeiten. In der sich daraus ergebenden Aufführung wechselten Szenen aus der einen Gruppe, holländische Touristen, die nach Spanien fliegen, mit Szenen über Behinderte aus der anderen Gruppe (Abb. 34 und 35). Auf der Bühne treffen sich die beiden Gruppen nie. Aber genau so, wie die Schauspieler eine tiefere Einsicht in diese scheinbar getrennten Welten gewannen, weil sie das Stück auf diese Weise zusammenstellten, bekam auch das Publikum eben durch die parallele Darstellung einen tieferen Einblick.

Der gleiche Prozeß kennzeichnet *Hallo Kumpel!*, wo das Aufeinandertreffen zweier Welten gezeigt wird, wenn einige wohlhabende Damen in einem Anflug von Nächstenliebe ein paar Arme von der Straße gönnerhaft zum Tee einladen. Jede der Welten lebt nach ihren eigenen Gesetzen, und guter Wille allein reicht nicht aus, um beide zusammenzubringen. Gegenüberstellung als technisches Prinzip zeigt sich auch in der Art und Weise, wie die Werkteaterdramatiker ihre Charaktere einsetzen. In *Abendrot* bringen sie eine junge Schülerin in ein Altersheim. In *Ein schwüler Sommerabend* kontrastieren sie den engstirnigen alten Showbesitzer mit der großzügigen surinamischen Frau und die kriselnde Ehe zweier leidenschaftlicher Vaudeville-Künstler (Abb. 31) mit der brüchigen Ehe eines faden Bürokraten und einer unberechenbaren Alkoholikerin (Vgl. Abb. 39).

Gegensätze schaffen Spannung: innere Spannung bei der Figur, äußere Spannung zwischen den Figuren und Spannung innerhalb einer Szene sowie zwischen einzelnen Szenen, die miteinander kontrastieren. Solche Gegenüberstellung ist ein typisch dramaturgischer Kunstgriff. Wenn wir zum Beispiel die Ursachen für das Lachen im Theater analysieren, können wir mit Sicherheit nur drei Bedingungen feststellen: Atmosphäre, Kontrast (oder Gegenüberstellung) und Distanz. Oder wir können auch sagen, daß es sich dabei um drei Elemente handelt: die





Spielentwicklung und Spielen.  
Die Touristenszenen als  
Kontrast zu den Szenen mit  
Behinderten in *Waldeslust*, 1981.

ABB. 34.  
Die Touristen, von links:  
Joop Admiraal, Daria Mohr,  
Kees Prins,  
Hans Man in't Veld  
und Cas Enklaar.



ABB. 35.  
Die Behinderten:  
Marja Kok und  
Frank Groothof.

Stimmung und Bereitschaft zum Lachen, ein Gegensatz oder Widerspruch, der das Lachen auslöst und persönlicher Abstand von der Handlung. Für den Zuschauer führt am Ende die Lösung der Spannung zur Erkenntnis, wie umgekehrt Erkenntnis die Spannung löst.

Die Realisierung dieses Kontrastprinzips wird jeweils vom einzelnen Schauspieler geleistet. Von vornherein hatten daher alle Ensemblemitglieder des Werkteaters eine weitere künstlerische Ausbildung—in Gesang, oder an einem Instrument, als Maler, Bildhauer oder Designer, in Tanz, Pantomime oder Athletik—so daß während des Spiels immer zumindest zwei Seiten eines Schauspielers sichtbar wurden.

Auf einer anderen Ebene schufen die Mitglieder des Werkteaters dramatische Gegensätze dadurch, daß sie ihre eigenen inneren persönlichen Widersprüche zur Schau stellten. In *Du bist meine Mutter* zum Beispiel entsteht das Gegenspiel zwischen beiden Rollen des Solodarstellers aus den männlichen und weiblichen Elementen, aus Sohn und Mutter in sich selbst. Die ständige Verwendung ihrer eigenen Widersprüche hielt die Schauspieler frisch und verhinderte Klischees.

Im Werkteater besteht die *Handlung* aus einer Reihe von Episoden, die oft in Kontrast zueinander stehen. Das ist ihre Art, eine Geschichte zu erzählen. Was ist dann bei ihnen eine *Rolle*? Wer sind die *dramatis personae*? Joop als seine Mutter? Gerard als eine surinamische Frau? René als schwachsinniger Trommler? Marja und Helmert als Varieté-Show-Ehepaar? Wie Marja bei der Diskussion ihrer Rolle in *Abendrot* sagte, spielen die Schauspieler keine Rolle vor, sondern gehen in einen anderen Gemütszustand über.<sup>1</sup> Im Kommentar zu seiner Darstellung

1. Interview auf Tonband in Englisch, Marja Kok mit Ogden, 25. Februar 1975, Amsterdam. Niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

Aus semiotischer Sicht hat Marco de Marinis gezeigt, wie der Zuschauer der Aufführung seine eigene Bedeutung gibt und auf diese Weise zum Protagonisten des Stückes wird. *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo* (Mailand: Bompiani, 1982). Eine englische Übersetzung eines Exzerpts findet sich in: de Marinis, "Theatrical Comprehension: A Socio-Semiotic Approach," *Theater* 15, no. 1 (Winter 1983): 12–17. Zur Diskussion der Zuschaueridentifikation mit dem Spieler bzw. der dramatischen Figur, vgl.: "Passies in pluche, de toeschouwer in de hoofdrol," Niederschrift eines Vortrags von Henri Schoenmakers (Utrecht: Instituut voor Theaterwetenschap, Rijksuniversiteit Utrecht, 1986).

des alten Mannes in *Abendrot* spricht Herman ebenfalls von einer Verfassung oder einer inneren Haltung:

In vielen Stücken über alte Leute sehe ich den Schauspieler einen kleinen, alten Mann nachahmen. Also, ich denke gar nicht daran, daß ich nun einen alten Mann spiele. Während des Spiels versuche ich ganz einfach, ständig zu hinterfragen, was es für mich bedeuten würde, alt zu sein. Dieser Prozeß wickelt sich ab ganz so wie im wirklichen Leben. Das ist der Unterschied zum Spiel einer Rolle aus Shakespeare zum Beispiel: Da beschränkt sich dieser Prozeß nur auf die Proben, in denen du mit einem bestimmten Konzept beginnst und versuchst, es so auszuführen, daß die Rolle dir als Schauspieler und als Mensch entspricht.<sup>2</sup>

Für die Werkteaterspieler gab es keinen Unterschied zwischen Prozeß und Produkt—selbst nach der Aufführung war ein Stück niemals fertig. Die Zeit der Spielentwicklung konnte von drei bis zu neun Monaten oder, wie im Fall von *Abendrot*, gar bis zu einem Jahr reichen. Auch als sie das Stück bereits regelmäßig vor dem Publikum spielten, wurde es von den Schauspielern noch weiter verändert. Sie tauschten Rollen, ließen größere Passagen ganz weg und probierten grundlegend neues Material aus. Allein ihre persönliche Verpflichtung zu langfristiger Ensemblearbeit machte diese Arbeitsweise möglich.

## Die Berufung eines Stimulators

Als sich die Schauspieler des Werkteaters 1970 zusammenfanden, teilten sie den Wunsch, der, wie sie es nannten, Tyrannen des Regisseurs zu entfliehen. Während ihres zweiten Jahres entwickelten sie die Idee vom Stimulator. Zu Beginn der Entwicklung eines neuen Projekts übernahm einer der Schauspieler die Aufgabe des Stimulators. Für *Abendrot* war das Shireen. Sie berief Diskussionsrunden ein. Sie ging zu den einzelnen Schauspielergruppen, während diese an Improvisationen arbeiteten, um Vorschläge zu unterbreiten und sie darauf aufmerksam zu

2. Tonbandinterview in Englisch, Herman Vinck mit Ogden, 13. April 1975, Amsterdam. Niedergeschrieben von Gillian Bagwell.

machen, was klappte und was nicht, und sie leitete die Auswahl und Gestaltung des Materials bis zur Aufführung der Gesamtproduktion. Shireen übernahm außerdem zweimal zwei verschiedene Rollen in *Abendrot* während dessen Laufzeit im Repertoire.

Jeder Stimulator führte seine Aufgabe der eigenen Persönlichkeit entsprechend aus. Einer arbeitete mehr als Übungsleiter, der andere mehr als Beobachter, wieder ein anderer mehr als Ideenlieferant. Oft stammte die ursprüngliche Idee für ein Projekt von einem Schauspieler, der dann auch zum Stimulator wurde. Während der Ausübung seiner Funktion als Stimulator spielte dieser Schauspieler jedoch—im Gegensatz zum traditionellen Regisseur—weiterhin in anderen Stücken, von denen einige noch in ihrer frühen Entwicklungsphase standen, während andere bereits vor Publikum gespielt wurden. Das Schergewicht, das das Werkteater der Priorität des Schauspielers beimaß, wurde auf diese Weise durch seine Arbeit als Stimulator unterstützt, und das eigene Spiel des Stimulators wurde durch seine Tätigkeit als Stimulator noch bereichert. Da er weiterhin in anderen Projekten mitspielte, entfremdete er sich schon deshalb nicht von der Gruppe, und jedes Produktionsprojekt profitierte auf diese Weise von der Sensibilität eines Schauspielers.<sup>3</sup>

## Lange, gemeinsame Arbeitserfahrung

Um als kreatives Organ arbeiten zu können, mußte das Ensemble über viele Jahre hinweg zusammenbleiben. Dieses Charakteristikum zeichnete beinahe alle großen Schauspielensembles der Vergangenheit sowie die großen Kammerorchester aus. Sowohl persönlich als auch beruflich wurden die Lebensumstände der Werkteaterspieler durch diese Erfahrung tief geprägt.

3. Zur Einzelanalyse, die Shireen Strookers Arbeit als Stimulator gewidmet ist, siehe: Dunbar H. Ogden, *Actor Training and Audience Response* (Berkeley and Fresno: The Oak House, 1984). Dieses Buch enthält einen Bericht über zwei Spielprojekte, die Shireen Strooker mit Studenten der University of California, Berkeley, entwickelte: Veranschaulichung von Werkteatertechniken, Bewertungen der Teilnehmer und Zuschauerreaktionen auf die öffentlich aufgeführten Stücke.

Wie wir bereits gesehen haben, bedeutete das Bemühen, die Gruppe intakt zu halten, eine große menschliche Herausforderung für die Schauspieler. Von Zeit zu Zeit zog die Gruppe einen Psychiater oder Psychologen zur Beratung heran. Einige Mitglieder verließen das Ensemble, um dann doch wieder zurückzukommen. Aber der Kampf war immer kollektiv.

Die bedeutendsten Leistungen der Werkteateraufführungen entstanden gerade während der Durststrecken, die die Schauspieler zu überwinden hatten, um als geschlossene Gruppe zu überleben. Mit Beleidigungen fertig zu werden, in Streßsituationen nicht durchzudrehen, bei persönlichen Konflikten die individuellen Unterschiede zu akzeptieren—all diese sehr persönlichen Auseinandersetzungen gaben ihren Produktionen Gefühlstiefe und -wahrheit. Während wir zum Beispiel in *Ein schwüler Sommerabend lachen*, erkennen wir dabei dennoch die Großmut der surinamischen Frau, wie sie die Beleidigungen des alten Vaters über sich ergehen läßt, bis sie es nicht mehr ertragen kann. Und in der letzten Szene von *Abendrot* begreifen wir sowohl Yolandes Bemühen, während des Sterbens ihre Würde zu bewahren, als auch Marjas Empfänglichkeit für Yolandes Notstand gerade in jenem Augenblick, in dem Marja zufällig hinzukommt und sich entschließt, sich um Yolande zu kümmern.

## Vielfalt des Spielprogramms

Die Ensemblemitglieder unternahmen immer neue gemeinsame Projekte unter ständig veränderten Bedingungen, von Kinderstücken bis zu einigen wenigen Produktionen nach Textvorlage, wie *Der Hausmeister* und *Onkel Wanja*. Wie bei all ihren Projekten waren diese Stücke hauptsächlich gewählt worden, um das Mosaik der bereits existierenden Ensemblearbeit um ein besonderes Element zu bereichern. Gegensätzliche Projektarten ermöglichten den Spielern nicht allein, verschiedene Stimmungen auszuprobieren, sondern auch verschiedene Stufen der Pro-

jektentwicklung zu erfahren. So stellte die Gruppe ihre Farce *Menotti* in nur drei Wochen zusammen, um sie auch nur ein paar Monate zu spielen. Spielvielfalt erlaubte den Schauspielern zudem, innerhalb des Ensembles in verschiedenen Personenkonstellationen zusammenzuarbeiten: Joops Ein-Personen-Stück *Du bist meine Mutter*, das Zwei-Personen-Stück *Marja und Shirreen* sowie die Produktion von *Abendrot*, die beinahe das gesamte Ensemble beschäftigte. Vielseitigkeit bedeutete hier Ausdehnung, Risiko und Erneuerung für den Schauspieler.

## Intimer Spielraum

Statt des Proszeniumtheaters bevorzugten die Schauspieler einen Spielraum, der engen Schauspieler-Zuschauer-Kontakt ermöglichte. Das Theater des Ensembles war ein großer Saal in einer renovierten Fabrik im Stadtzentrum von Amsterdam. Für die meisten Produktionen wurde mit Hilfe der 150 umstellbaren Zuschauerstühle sowie mit Sitzstufen oder manchmal mit Tischen und Stühlen eine rechteckige Spielfläche definiert.

Abbildungen 1 und 36 zeigen, wie nahe die Schauspieler ihrem Publikum waren, und machen die Bedeutung, die sie ihrer Mimik beimaßen, deutlich. Um sich auf das Wesentliche konzentrieren zu können, verzichteten sie gewöhnlich auf Bühnenbild und Requisiten. Viele ihrer Aufführungen fanden auch in einem intimen Rahmen außerhalb ihres Theaters statt, wie in Aulen und Festsälen von Schulen. Mit Beginn der späten siebziger Jahre veranlaßte sie ihre Popularität, ein von Herman Vinck konstruiertes Zelt zu verwenden, in dem während der Sommerproduktionen bis zu 750 Zuschauer Platz fanden. Doch selbst hier umsaßen die Zuschauer 270 Grad der Spielfläche, und sogar in der letzten Reihe saß ein Zuschauer nicht weiter als elf Meter vom Spielgeschehen entfernt.

Für den Schauspieler ist der Spielraum Partner oder Gegner. Aus der Arbeitspraxis mit ihrer Spielumgebung heraus suchte und schuf die Werkteatergruppe deshalb Spielräume, die

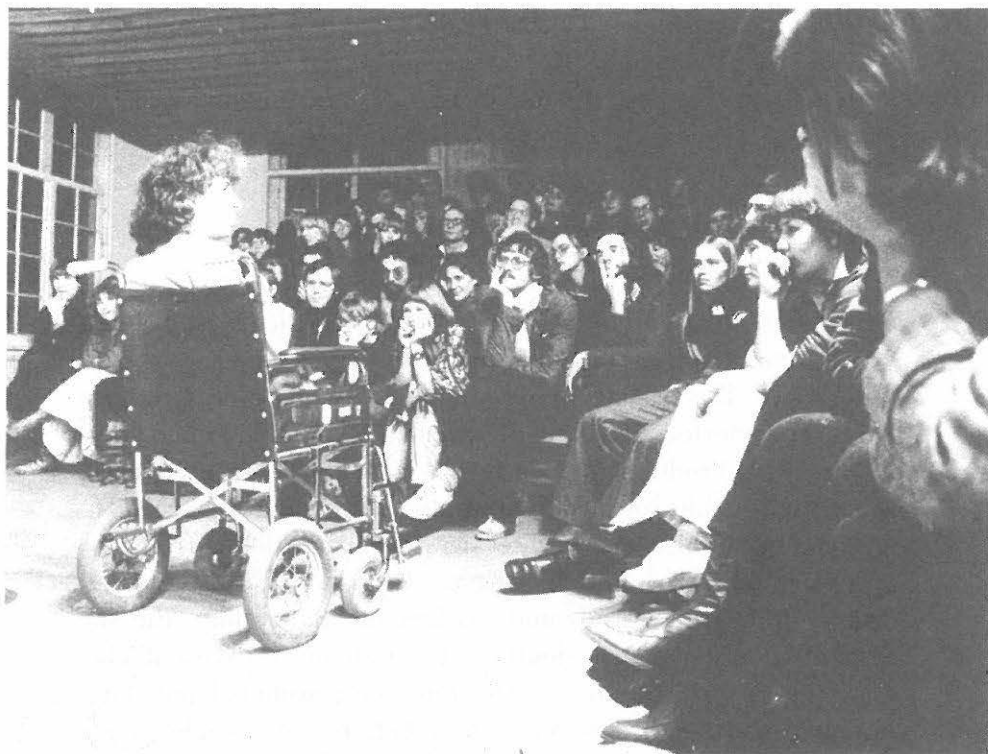


ABB. 36.  
Ein intimer Theaterraum.  
Shireen Strooker und Zuschauer im  
regulären Theater des Werkteaters.  
Aufführung von *Wie der Tod*, 1978–79.

das Primat des Spielers unterstrichen, statt es zu beschränken, und die seinem Bedürfnis nach direktem Zuschauerkontakt entsprachen.

## Zuschauerkontakt

Die fortwährende Interaktion zwischen Ensemble und Publikum betraf sowohl den Prozeß der Spielentwicklung als auch den der Aufführung. Das *KLM-Projekt* zum Beispiel, das sich mit menschlichen Beziehungen in der Geschäftswelt auseinandersetzt, wurde in den Büros von KLM, der nationalen holländischen Fluglinie, produziert. Nach der Aufführung (Abb. 37) wurden kleine Diskussionsgruppen gebildet, jeder Schauspieler sprach mit einigen Angestellten der Fluglinie (Abb. 38). Kurz danach traten die Schauspieler nochmals auf und verwendeten diesmal die Verbesserungsvorschläge von diesem Publikum. Manchmal wurde nach einer Aufführung eine Diskussion angesetzt, und gelegentlich folgten auf die Diskussion spätere Improvisationen, die auf diesen Zuschauerreaktionen beruhten. Dieser Kontakt war für die Spieler ein Barometer, das anzeigte, wann sie ehrlich oder unehrlich spielten, wann sie beim Publikum ankamen und wann nicht. Dadurch wurden sie stimuliert und lernten sowohl ihr Publikum als auch den Menschen an sich immer besser kennen.

Abendworkshops, zu denen ausgewählte Zuschauergruppen eingeladen wurden, um eine in der Entwicklung begriffene Produktion zu sehen und dann mit den Schauspielern zu diskutieren, wurden in der Spielzeit 1971–72 eingeführt und blieben dann ein ständiger Bestandteil im Arbeitsprozeß der Gruppe. Bei der Entwicklung von *Abendrot* spielte die Gruppe auch in Altersheimen und veränderte das Stück dementsprechend, um ihre dort gewonnenen Erfahrungen einzubringen. In diesem Zusammenhang spricht Herman in seinem Kommentar zum Spieltext von einem alten Mann, den er in einem Heim kennengelernt hatte und der ganz der Figur, die er kreierte, entsprach: Ein Mann, der gerne mit seinen Händen arbeitete und der sehr stolz





## Zuschauerkontakt

ABB. 37, 38.

Aufführung mit anschließender  
Diskussion. *KLM-Projekt* mit  
KLM-Flugpersonal, 1972.

Schauspieler (oben) von links.  
Yolande Bertsch, Herman Vinck,  
Cas Enklaar, Rense Royards,  
Hans Man in't Veld, Joop Admiraal,  
Helmert Woudenberg, Peter Faber  
und Gerard Thoolen.



auf seine handwerkliche Tätigkeit mit Holz war. Die Angewohnheiten dieses Mannes, sein Verhalten und seine Ansichten bestärkten oder korrigierten Herman in der Entwicklung seiner Rolle für das Stück, wurden also für sein Spiel fruchtbar. Noch genauer beschreibt Peter, wie er nach monatelanger Arbeit schließlich den Schlüssel zu seiner Rolle in zwei Sätzen eines Rentners fand, der gesagt hatte: "Alt sein ist schlimm; alt werden nicht. Ich habe keine Angst davor, alt zu werden; ich habe Angst davor, alt zu *sein*." Der Mann war sechsundachtzig. Peter begann, eben diese Sätze in seinem Spiel zu verwenden. Was die Schauspieler nach ihren eigenen Aussagen bei diesen Zuschauerdiskussionen hören wollten, war nicht Lob für ihre Fähigkeiten, sondern die Mitteilung persönlicher Gefühle oder erinnelter Erfahrungen oder die Enthüllung wirklicher Einsichten seitens des Zuschauers.

Sogar im Aufführungsstil wurden die Werkteaterspieler von ihren Zuschauern beeinflusst, und umgekehrt wurden die Zuschauer ihrerseits durch den Aufführungsstil angesprochen. Sie erreichten dies entweder durch direktes Ansprechen des Zuschauers, oder, öfters noch, indem sie sich auf der Bühne dem Zuschauer innerlich öffneten, während sie miteinander spielten. Alle Werkteaterdarbietungen bewegten sich ständig hin und her zwischen expliziter und impliziter Auseinandersetzung mit dem Publikum.

Heute wird die Selbstverwirklichung als eine Art Evangelium gepredigt, und nirgendwo findet man mehr Jünger als im Theater. Kein Wunder, da ja gerade der Schauspieler unerbittlich an sich selbst arbeiten muß, um dieses schwierigste Ausdrucksinstrument zu beherrschen. Dennoch trieb die Werkteaterspieler der Drang nach intensivem Kontakt mit dem Publikum manchmal sogar über die Selbstdarstellung hinaus, und es gelang ihnen, was Viktor Frankl "eine wahre Begegnung" nennt, "eine Erfahrung, die auf Selbst-Transzendenz und nicht auf Selbstverwirklichung beruht."<sup>4</sup>

4. Viktor Frankl, *The Unheard Cry for Meaning* (New York: Simon and Schuster, 1978), 72, 80.

# 8

## Wegweiser für das Theater von Morgen

---

Die Vergangenheit beleuchtet die Gegenwart, und die Gegenwart mag in die Zukunft weisen. Stimmt das auch in diesem Fall? Im Rückblick läßt sich feststellen, daß das Werkteater tatsächlich viel gemeinsam hat mit den Spieltruppen der Commedia dell'arte, wie zum Beispiel der international berühmten Familie Andreini oder mit der Lieblingstruppe Ludwig XIV unter der Leitung von Giuseppe Biancolelli. Ähnlich wie diese Truppen bestand das Werkteater aus ungefähr einem Dutzend Spielern, wovon jeder spezielle Fähigkeiten mitbrachte. Die Amsterdamer Truppe hatte jedoch keine Stars, weil sie auf intime Zusammenarbeit angewiesen war, da sich jeder Spieler intensiv auf das Bühnengeschehen konzentrieren mußte. Sowohl die Commedia dell'arte wie auch das Werkteater begannen nur mit einem Rohkonzept, obschon beim Werkteater das Szenario vor der Aufführung gründlich ausgearbeitet war. Beides waren Truppen fahrender Schauspieler, und beide verwendeten verblüffend ähnliche theatralische Mittel.

In *Ein schwüler Sommerabend*, zum Beispiel, sitzen Hans, Olga und Rense—sie spielen einen ortsansässigen Beamten, seine Frau und seinen Sohn—mitten im Publikum (Abb. 39). Zum Spaß der Zuschauer spielt Rense, als Dreißigjähriger, den

kleinen Sohn. *Ein schwüler Sommerabend* handelt von einer Varietéfamilie, die mit ihrer Zeltshow von Stadt zu Stadt zieht, was die Werkteaterspieler zu jener Zeit auch machten. Jedes Jahr entwickelten sie eine neue Burleske und gingen während der Sommermonate damit im Zelt durch holländische Städte und Dörfer auf Tour (Abb. 40).

Kunst und Leben gingen im Werkteater stets ineinander über, so wie das auch bei den Truppen der Commedia dell'arte der Fall gewesen sein mag. Die Werkteaterspieler brachten die Komik ihres eigenen Lebens auf die Bühne und richteten ihre Stücke für das Publikum vor Ort ein. Führte sie ihre eigene Gruppenerfahrung zur Entwicklung eines Stücks wie *Guten Morgen, der Herr*, das vom Büroalltag handelt, so spielten sie es vor allem für Büroangestellte, manchmal während der Mittagspause in einem Bürogebäude (Abb. 41 und 42). Die Beziehung zwischen Herr und Diener in Mittelalter und Renaissance, das Gegenstück zum heutigen Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, war übrigens bereits ein beliebtes Thema für Commedia-Aufführungen. Nach der Aufführung mischten sich die Werkteaterspieler unter die Büroangestellten, um sie zu Zuschauerreaktionen zu ermuntern. Sie wollten wissen, welche Szenen der Wahrheit nahe kamen und welche nicht. Die Antworten waren für sie von sowohl persönlichem wie künstlerischem Interesse, brachte doch das Thema dieses Stücks—Individuum versus Gruppe, Isolation versus Gemeinschaft—ihre eigenen Erfahrungen vom gemeinsamen Arbeiten zum Ausdruck.

Es gibt auch historische Parallelen. So machte die Lebens- und Arbeitsweise der Schauspieler des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts das komplexe Werk von Shakespeare und das von Molière, die selbst auch Schauspieler waren, größtenteils erst möglich. In diesen Spieltruppen begannen die Schauspieler schon sehr jung, und die wenigen, die dabeiblieben, waren als Künstler außerstande, ohne ihre Gruppe zu existieren. Deshalb spielten sie über viele Jahre zusammen—Shakespeares Spieler beinahe über zwei Jahrzehnte und Molières Spieler beinahe drei. Um zu lernen, Shakespeare oder Molière

Sie sind richtige fahrende Komödianten.

ABB. 39.  
Schauspieler als Publikum.  
Ein Erwachsener spielt ein  
Kind. Rense Royaards (mit  
Plüschtier), Hans Man in't  
Veld und Olga Zuiderhoek (in  
Smoking und Abendkleid) in  
*Ein schwüler Sommerabend*.  
Zeltaufführung, Sommer  
1978-79.

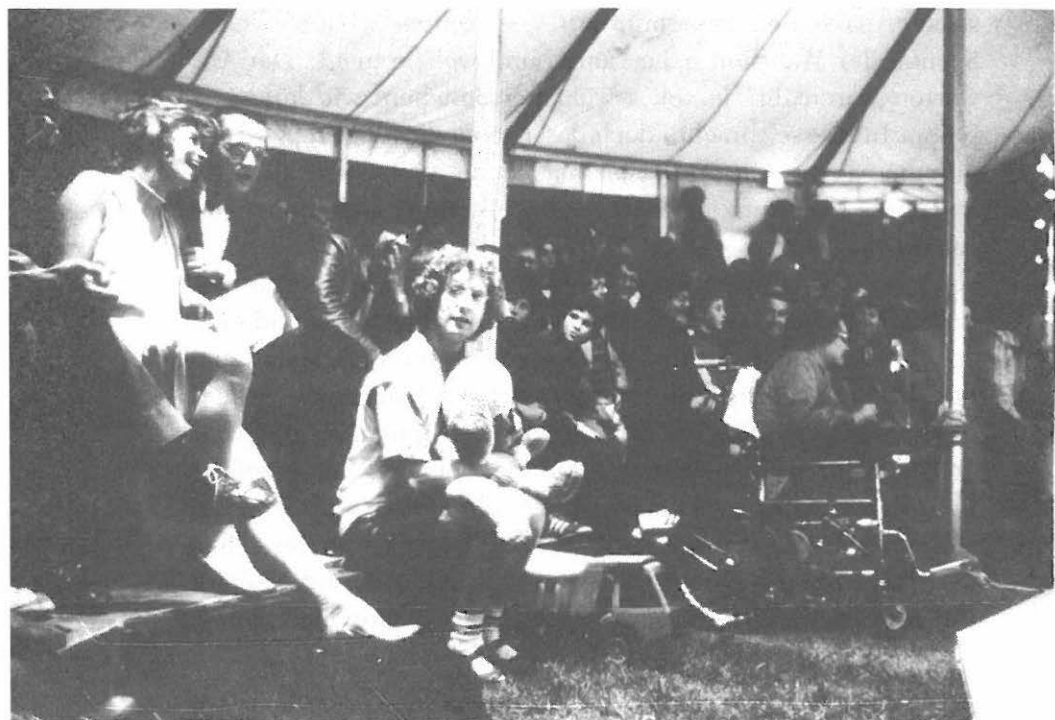




ABB. 40.  
Die Sommerproduktion im Zelt  
in der holländischen Stadt  
Middelburg, 1974.

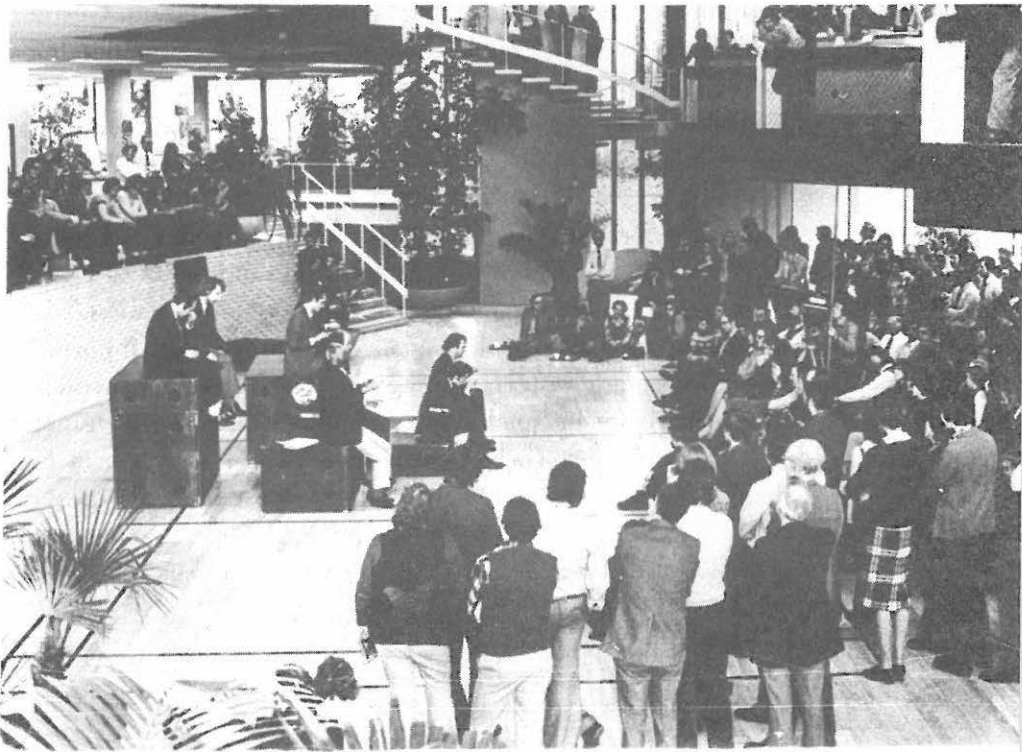


Leben und Kunst liegen oft nah  
beieinander. Aufführung von *Guten Morgen,  
der Herr* in einem Bürogebäude in der  
holländischen Stadt Amersfoort, 1974.

ABB. 41.

Von links: Gerard Thoolen, Helmert Woudeberg,  
Frank Groothof, Rense Royaards, Cas Enklaar,  
Peter Faber und Hans Man in't Veld.

ABB. 42. (Linke Reihe) Gerard Thoolen und  
Rense Royaards. (Mittlere Reihe)  
Joop Admiraal, Helmert Woudeberg,  
Cas Enklaar und Hans Man in't Veld.  
(Rechte Reihe) Frank Groothof und  
Peter Faber.





zu spielen, wäre es für ein modernes Ensemble in der Tat ideal, mit der Entwicklung eigener Stücke zu beginnen. Der Prozeß, ein Stück aus dem Nichts zu schaffen, zwingt die Ensemblemitglieder, mehr zu riskieren, sich klarer auszudrücken, als Gruppe stärker zusammenzuarbeiten, sich selbst besser zu verstehen und persönliche Verantwortung für jeden Aspekt des Stücks zu übernehmen.

Jacques Copeau bietet ein modernes Beispiel für diesen Prozeß und das Resultat, das damit erzielt werden kann. 1924 ging er mit seinem jungen Ensemble aus Paris weg in seine Heimat Burgund. In ihrer Arbeit der nächsten vier Jahre verwendeten sie ähnliche Methoden der Spielentwicklung wie das Werktheater. Unter der Leitung von Copeaus Neffen und Mitarbeiter Michel Saint-Denis gründete ein Kern von Copeaus Truppe 1929 die Compagnie des Quinze, wo Copeaus Methoden weiter zu Geltung kamen. Copeau verband improvisatorische Arbeitsmethoden (neben anderen) mit Respekt vor dem literarischen Text. So ließ er sich zum Beispiel zeitlebens besonders von Molière und Shakespeare (vor allem *Was ihr wollt* und *Wie es euch gefällt*) inspirieren. Durch sein Training und seine Regieführung entwickelte er bei seinen Schauspielern ungewöhnliche Fähigkeiten auf den Gebieten der Diktion, Gestik, Mimik und Bewegung. Zugleich vermittelte er ihnen seinen beinahe religiösen Glauben an die Dreierbeziehung von Autor-Spieler-Zuschauer. Man kann deshalb wohl behaupten, daß keine Schauspielgruppe das moderne französische Theater tiefgreifender prägte als die Copeaus.

Der niederländische Theaterkritiker Jac Heijer bemerkte richtig, daß zwar "Dramatiker, Kritiker und in letzter Zeit auch Regisseure einander immer ziemlich gut verstanden haben," daß der Schauspieler aber nach wie vor die Problemfigur innerhalb der gemeinsamen Unternehmung geblieben sei: "Schauspieler und Kritiker zum Beispiel geraten ständig in Konflikt miteinander."<sup>1</sup> Den meisten Theaterkritikern fehlt der Einblick in die Schauspielerarbeit, die der Aufführung vorausgeht. Aus diesem

1. Interview in Englisch, Jac Heijer mit Ogden, 27. Mai 1982, Amsterdam.

Grund vermögen sie weder das Publikum noch die Schauspieler über die Ursachen schauspielerischen Könnens oder Versagens aufzuklären. Es ist bezeichnend, daß die Schauspieler des Werkteaters auf ihrer Suche nach einer Erneuerung des Theaters beinahe instinktiv Regisseure und Kritiker umgingen. Wie auch die Commedia-Spieler gingen sie direkt zum Zuschauer, vor allem dem außerhalb des Theaters stehenden Zuschauer. Und, wie Shakespeare und Molière, begannen auch sie mit dem Vorgehen einer Arbeitsgemeinschaft. In Zukunft wird eine Aufführung vielleicht mehr von einer Arbeitsplanung ausgehen als von einem Spieltext. Vielleicht wird es dann weniger neue Theaterstücke zu sehen geben, stattdessen aber mehr unterschiedliche Truppen mit eigenem Stil und eigenen Themen: Ensembles ähnlich wie Tanzgruppen, Jazzensembles und Performance-Gruppen.

Die Parallelen zwischen dem Werkteater, den Commedia-Spielern und den Spieltruppen von Shakespeare und Molière verraten uns auch etwas über den natürlichen Lebenskreislauf eines Ensembles, wenn es, wie jeder lebende Organismus, durch die Stadien von Jugend, Reife und Alter geht. Nur wenige Gruppen des zwanzigsten Jahrhunderts wuchsen über ihre Jugendjahre hinaus, doch von denjenigen, die es geschafft haben, wie zum Beispiel die Spielgruppen von Stanislawski, Reinhardt oder Copeau, ist etwas Unvergessliches erreicht worden.

Die Werkteaterspieler brauchten zwei Jahre, um einander kennenzulernen und einander zu vertrauen. Nur im gegenseitigen Vertrauen und Verantwortungsgefühl konnten sie die für ihr fortdauerndes Wachstum so unerläßliche gegenseitige Kritik ausüben.

Nach dieser formenden Phase—ihrer Jugendzeit, sozusagen—kamen vier oder fünf Jahre, während der sie größere Gruppenprojekte, wie zum Beispiel *Abendrot*, durchführten, wo ihre persönliche Dynamik die Dynamik des Theaterereignisses prägte. *Abendrot* beruhte auf den Auseinandersetzungen der Mitglieder in den Beziehungen zueinander. Sie verwendeten ihre in diesem Kampf freigesetzten Gefühle und transponierten diese auf das Thema Altern und verbanden damit ihre indivi-

duellen, persönlichen Assoziationen. Aus diesem Grund bietet das Stück dramatischen Einblick in den Erfahrungsbereich jeden Alters. In dieser mittleren Phase entdeckten sie auch zwei Prinzipien ihrer Spielentwicklung: Sie lernten, sich auf eine zentrale Figur oder zentrale Gruppe zu konzentrieren und sich darüber klar zu werden, was sie tatsächlich auf der Bühne zeigen wollten. Das Logbuch zu *Abendrot* beweist, wie sehr ihre Improvisationen von eben dieser Hartnäckigkeit und dem Streben nach straff organisierten dramatischen Formen geprägt waren.

Während der nächsten fünf oder sechs Jahre entwickelten sie sich in einer weiteren Phase, die auch durch Zwei-Personen-Stücke und Soloauftritte, wie Joop Admiraals *Du bist meine Mutter* (siehe Abb. 26 und 27) gekennzeichnet war. Dazu kam Film- und Fernseharbeit, wie *Aufnahme* und die Filmversion von *Einschwüler Sommerabend* (siehe Abb. 32). Ihre einzigen Großgruppenprojekte beschränkten sich auf die Sommerzeltkomödien.

Das Werkteater wurde so populär, daß es zuhause in Amsterdam in den achtziger Jahren nicht mehr möglich war, noch ein neues Publikum zu erreichen. Im stets ausverkauften Haus wurde beinahe alles, was die Schauspieler auf die Bühne brachten, mit Enthusiasmus applaudiert. Zudem tendierten die Schauspieler nach so vielen Jahren gemeinsamer Spielentwicklung dazu, sich in der Zusammenarbeit unter gleichen Bedingungen zu wiederholen. Das Werkteater war zu einer Institution geworden, und seine zunehmend komplexer werdende Organisation erforderte mehr und mehr Leitung und Unterstützung von außerhalb. Nach Långbackas Maßstäben für ein Künstlertheater, hatte sich das Werkteater ganz klar von seiner ursprünglichen Position als extremes Künstlertheater wegentwickelt. Die Werkteatermitglieder begannen ihre Zukunft mit anderen Augen zu sehen.

Nach seinem Aufstieg aus der Anonymität zu internationalem Ruhm war das Werkteater auch in den frühen achtziger Jahren noch ständig in Bewegung. Viele der Schauspieler ließen sich kurzfristig beurlauben. Von Anfang an hatten jedes Jahr ein oder zwei Schauspielschüler aus einer niederländischen Schau-

spielschule für einen Teil der Spielzeit am Werkteater gastiert (Schauspielschulen in den Niederlanden verlangen von ihren Schülern ein derartiges Praktikum vor der Abschlußprüfung). Während der achtziger Jahre spielten noch viele Praktikanten als Gäste am Werkteater. Während der Spielzeit 1984–85 gründete Shireen Strooker dann ein "Werkteater II" mit neun Spielern, sechs davon waren neu. Diese erhielten nun gleich den Status eines Vollmitglieds und waren nicht länger nur Gastspieler, wie das zuvor der Fall gewesen war. Bedeutsam für diese Epoche ist wohl, daß die Schauspieler, anstatt kollektiv an der Entwicklung von Großprojekten zu arbeiten, zu jener Zeit (vor allem) Ein-Personen-Stücke schufen, Workshops einrichteten, Performance-Projekte bildeten, bei denen junge Leute mit ursprünglichen Mitgliedern zusammenkamen oder als Einzelspieler mit anderen Theatergruppen arbeiteten und beim Film und Fernsehen einstiegen. So wurde das Werkteater in der Spätphase seiner Geschichte allmählich zu einer Zentrale für eine Vielzahl von Projekten mit einer beträchtlichen Anzahl von Mitarbeitern, deren Tätigkeit sich vom Kindertheater bis zum Kino erstreckte.

Aus einem einzigen Werkteaterorganismus waren somit von 1970–85 viele Organismen erwachsen, und das Resultat war *Lehrtätigkeit* im weitesten Sinne des Wortes. Das gleiche Schema findet sich durch die Kulturgeschichte hindurch: Wenn der Keim sorgfältig zur Blüte gebracht wird, dann erwächst daraus neues Leben. Stanislawski und das Moskauer Künstlertheater zogen Wachtangow, Meyerhold, Boleslawski, Michael Tschechow und eigentlich die gesamte westliche Tradition des realistischen Schauspielens nach sich. Lehre und Praxis von Jacques Copeau inspirierte Charles Dullin, Jean-Louis Barrault, die Zusammenarbeit von Louis Jouvet mit dem Dramatiker Jean Giraudoux und wurde zum Fundament für Michel Saint-Denis in der Leitung der Royal Shakespeare Company, von der Old Vic School, dem Canadian National Theatre Institute und der Juilliard School im Lincoln Center von New York.

Auf gleiche Weise macht sich heute der Einfluß des Amsterdamer Werkteaters in zwei wichtigen Aspekten bemerkbar. Er-

stens verbreitete es seine über technisches Können hinausgehende, verinnerlichte Arbeitsweise. Zweitens fand es den Weg zu einer neuen Dramatik, geschaffen durch den Schauspieler-Dramatiker oder in der engen Zusammenarbeit von Schauspieler und Autor. Aus beiden Richtungen werden sich in Zukunft vielleicht Wege bilden, die die Kluft zwischen Schauspieltext und Aufführung überbrücken, auf die Artaud schon hingewiesen hatte.

Dagegen wird sich diese Kluft wohl kaum überwinden lassen, wenn Theatermacher die Eigenheiten und Arbeitsmethoden des Werktheaters mißachten oder mißverstehen. Wer sich das Werktheater zum Vorbild nimmt, muß sich auf Gefahren gefaßt machen.

Erstens kann Improvisation zum schlechten Ersatz für mangelndes schauspielerisches Können werden. Schauspieler werden jedoch von der Arbeitsweise des Werktheaters in zwei Stadien ihrer Karriere profitieren: Zunächst am Anfang, wenn die Techniken dazu verhelfen, sich auf der Bühne sicher zu fühlen, auf Emotionen einzugehen, die sie mit den Mitspielern verbinden, und die Zuschauer an sich zu fesseln. Dem reifen Schauspieler gibt das Primat des Werktheaterspielers den Antrieb, über schauspielerische Technik hinauszuwachsen, um seine individuelle Kunst zu entfalten. Erst an dieser Schwelle, beim erfahrenen Schauspieler, erzielt das Werktheatermodell seine größte Wirkung. Die Gründer des Werktheaters befanden sich alle in diesem Reifestadium, und ihre Neuerungen waren gerade auf dieses Niveau abgestimmt. Leider wissen die meisten Schauspieler oft nicht, wann sie diesen Punkt in ihrer Karriere erreicht haben. Auch mitten in seiner Laufbahn muß ein Schauspieler sich fachlich in Stimme, Sprache und Bewegung weiterbilden. In dieser Zeit bietet das Werktheater Techniken, die die traditionellen Theaterkünste anfeuern können, vorausgesetzt, die Grundausbildung ist dazu da. Bei einem unreifen oder unbegabten Schauspieler können die Methoden zu Nachlässigkeit oder Disziplinlosigkeit führen.

Eine weitere Gefahr bei der Anwendung des Werktheater-

modells liegt auf der Ebene des Zuschauerkontakts. Wenn sie dabei sind, eine sichere Atmosphäre zum Experimentieren zu schaffen, können junge Schauspieler leicht die Disziplin vergessen, die notwendig ist, um für Zuschauer und mit ihnen zu spielen. Die Spieler des Werktheaters kämpften gegen diese Gefahr an, indem sie regelmäßig öffentliche Probeaufführungen mit anschließenden Zuschauerdiskussionen veranstalteten.

Obwohl für die Methodik unentbehrlich, bringt diese Art des Stückemachens ihre eigenen Risiken mit sich. Schauspieler, die eine kollektive Methode der Spielentwicklung erarbeitet und über einen langen Zeitraum ausschließlich angewendet haben, finden es schwierig, mit Textvorlage an komplexen Rollen zu arbeiten. Es kostet Mühe, die beiden Formen miteinander zu verbinden; denn es handelt sich dabei um eine ganz besondere Leistung, ähnlich wie bei der Übersetzung aus einer Sprache in eine andere.

Um aus der gemeinsamen Spielentwicklung mehr als eine oberflächliche Spielerei zu machen, muß eine Schauspielergruppe über viele Monate, wenn nicht gar Jahre, eng zusammenarbeiten. Jede intensive Gemeinschaftsarbeit läßt sich schwer durchhalten; im besten Fall werden die Schauspieler, wie Partner in einer erschöpften Ehe, einander überdrüssig; im schlimmsten Fall streiten sie sich einmal zuviel und gehen auseinander. Und da die zentrale kreative Kraft aus dem Schauspieler selbst kommen muß, statt aus dem dramatischen Text, verfällt der Schauspieler-Dramatiker leicht in Routine und wiederholt sich. Wenn *Schau-Spiel* und *-Spieler* so eng verbunden sind, können beide einander sowohl stützen als stürzen.

Eine echte Herausforderung für das Werktheater war es, Kritik von Kollegen zu akzeptieren und daraus zu lernen. Regelmäßige Selbstkritik, gegenseitige Kritik an den einander vorgeführten Präsentationen sowie gemeinsame und individuelle Kritik an ihren öffentlichen Produktionen kam ihrer Disziplin sehr zugute. Diese Praxis wurde zu einer äußerst produktiven Tradition. Sie unterstützte ihr Spiel auf eine Art und Weise, wie sie die meisten Zuschauer niemals bemerkten. Doch bedeutet

diese Art der Kritik für die meisten Künstler eine der schwierigsten und riskantesten Arbeitsweisen, ganz besonders, wenn sie versuchen, eng zusammenzuarbeiten.

Schauspieler, die gewohnt sind, mit einer bereits schriftlich fixierten Rolle zu arbeiten, sind vielfach nicht in der Lage, die im Werkteaterprozeß bedingte Originalität aus sich selbst heraus zu entwickeln. Meistens besitzen sie nicht die innere Beweglichkeit, um eine Rolle durch langsame kollektive Bemühung zu erspüren und zu gestalten, bis sie letztlich dramatisch abgeschlossen ist. Auf jeder Stufe kann der Werkteaterprozeß für bestimmte und begrenzte Zwecke wirken. Über lange Zeiträume auf diese Weise zu arbeiten, verlangt besondere Veranlagungen und Voraussetzungen.

Schließlich ist noch zu bedenken, daß die Sprache der nach dem Werkteatermodell entstandenen Theaterstücke zum größten Teil von den Schauspielern selbst stammt. Das traditionelle Theater geht aus von der Arbeit eines bestimmten Dramatikers, der im Idealfall sprachlichen Reichtum, thematische Geschlossenheit, Komplexität der inneren und äußeren Strukturen sowohl als auch eine einheitliche, überzeugende Idee liefert. Diese Leistung nachzuvollziehen, stellt für ein Kollektiv eine beträchtliche Herausforderung dar. Versuchen sich unreife Schauspieler als Dramatiker, so geht ihre Sprache selten über das Banale hinaus: Was man gewöhnlich zu hören bekommt, ist prosaisch und langweilig oder eine sprachliche Dunstglocke, die innere Erkenntnis eher umnebelt als herbeiführt. Nur die starke Führung eines Stimulators und die außerordentliche Sorgfalt, die die Schauspieler den Worten, Sätzen und der Sprachmelodie beimaßen, ermöglichten dem Werkteater, Dialoge herzustellen, die gelegentlich die Stufe wahrer Dichtung erreichten. Alle Werkteaterleute hatten ein ausgeprägtes Sprachbewußtsein, und alle besaßen eine besondere Sprachbegabung. Darüber hinaus arbeitete der Stimulator direkt mit den Schauspielern, um thematische Geschlossenheit zu erreichen und ihren Blick für eine zentrale Sehweise zu schärfen; Aufgaben, die im traditionellen Theater vom Dramatiker und Regisseur übernommen werden. In vielen Alternativtheatergruppen mißlingt die Ver-

wendung improvisatorischer Strukturen vor allem deshalb, weil die Schauspieler sich nicht einer starken Dramatiker-Regisseur-Persönlichkeit anvertrauen. Wenn das falsche Ensemblemitglied die Aufgabe des Stimulators übernahm, dann mißlangen diese Projekte selbst im Werkteater.

## Schauspieler für das Theater von Morgen

Gutes Theater hängt von guten Schauspielern ab. Ein guter Schauspieler hat Kraft. Woher kommt diese Kraft? Ein Teil der Antwort ist durch *Präsenz*—eine seltene Gabe, die sich der Analyse entzieht, die jedoch alle ursprüngliche Werkteaterspieler besaßen. Bis zu einem gewissen Grade ist diese Ausstrahlung jedoch definierbar und kann durch harte Arbeit verstärkt werden: Es handelt sich dabei um unerschütterliches Selbstvertrauen. Die ursprünglichen Werkteaterspieler waren im Charakter sehr unterschiedlich und hatten ihren Teil an Zweifeln und Konflikten zu tragen. Innerlich jedoch waren sie sich ihrer Überzeugungskraft auf der Bühne bewußt. Dieses Bewußtsein ist jedoch nicht ausschließlich Produkt des Denkens oder des Sichselbst-bewußt-werdens. Es ist wohl eher etwas Instinktives, und dadurch ist es unwiderstehlich.

Wie Rense Royaards erklärte: "Keine Angst—geh einfach raus und spiele." Genau dies lernten die Werkteaterspieler zu verwirklichen, indem sie ständig neue Stücke entwarfen, unter ihnen vertrauten Bedingungen spielten und den unterschiedlichsten Zuschauergruppen präsentierten. Sie lernten und gaben ihren Stücken Lebensechtheit, indem sie sich mit ihren Schwächen offen und öffentlich auseinandersetzten. Und sie lernten aus ständiger Kritik, indem sie sich gegenseitig oder ihre Zuschauer fragten: "Ist das so oder anders?" Wenn andere Theatergruppen in Zukunft auf die Leistung der Werkteaterspieler zurückblicken, so werden sie feststellen: Die haben verstanden, konstruktive Kritik auszuüben und künstlerisch zu verwerten.

Sobald eine Werkteateraufführung begann, wirkte sie spontan und ansteckend. Nirgendwo sonst konnte man diesen Effekt





ABB. 43. Shireen Strooker und Herman Vinck, mit Techniker Nico de Wit (links), in *Schlaf gut*, 1980.

Die Stimmung der Schauspieler ist ansteckend. Kinder werden aufgefordert, mit den Schauspielern zu spielen.

ABB. 44. Schauspieler, von links: Gerard Thoolen, Herman Vinck, Rense Royaards und Frank Groothof. Nach einer Aufführung von *Ganz normal*, 1977.





ABB. 45.

“Keine Angst—geh einfach raus und spiele.” Rense Royaards als Penner in Amsterdam während einer Anti-Atomkraft-Demonstration, 21. November 1981. Eine ab 1976 in der Produktion *Hallo Kumpel!* entwickelte Rolle.

überzeugender bestätigt finden als auf den Gesichtern der Kinder während der Aufführungen (Abb. 43). Wenn die Schauspieler des Werktheaters akrobatische Kunststücke präsentierten, dann wollten die Kinder mitmachen. Die Schauspieler wußten das und bezogen Kinder aus dem Publikum in ihre akrobatischen Kunststücke mit ein.

Manchmal stellten sie die Kinder gleich nach dem Ende einer Aufführung in den Mittelpunkt des Geschehens (Abb. 44), aber man konnte kaum sagen, wo die Aufführung geendet und der akrobatische Epilog begonnen hatte. Diese Art des Spielens ist für Erwachsene ebenso mitreißend wie für Kinder.

Sucht man beim Werktheater nach Zeichen, die in Richtung des neuen Theaters weisen, so muß man sich zunächst die universelle Macht des Spiels vergegenwärtigen. In dem Stück *Hallo Kumpel!* begann Rense Royaards 1976, die Figur des Penners Chadowski zu entwickeln, und am Ende spielte er nicht nur *für* die Zuschauer, sondern *mit* den Zuschauern. Am 30. April 1980, dem Geburtstag der Königin der Niederlande, und nochmals am 21. November 1981, anläßlich einer weitangelegten Anti-Atomkraft-Demonstration, ging Rense als Chadowski auf die Straßen von Amsterdam (Abb. 45). Er machte dies, zusammen mit anderen Werktheaterschauspielern in ihren Rollen aus *Hallo Kumpel!*, als eine Art persönlicher Demonstration. Chadowski trinkt zuviel, hat extreme politische Ansichten und äußert sich selten logisch, doch immer sehr deutlich. "Wenn du eine Rolle auf der Straße spielst, kannst du dich in jede gewünschte Situation versetzen," sagt Rense. "Als Chadowski steht es mir frei, alles einzubringen—meine ganze Verrücktheit. Ich kann schreien und tanzen."<sup>2</sup> In Abbildung 45 hilft er einem Amsterdamer Polizisten, die Menge in Schach zu halten.

Die Richtung, die das Werktheater dem Theater von Morgen weist, ist vor allem der Weg zum starken Schauspieler. "Was ist Theater und was ist Realität?" fragt Rense. "Realität ist nur, was du in dieser Welt zu sein glaubst." Rense macht nicht einfach nur Straßentheater. Er erprobt seine Überzeugungskraft als Schau-

2. Interview in Englisch, Rense Royaards mit Ogden, 2. Juni 1982, Amsterdam.

spieler, überwindet seine Ängste, betätigt sich als Stückemacher und stellt in diesen Situationen ständig eine Verbindung zu Teilnehmern her, die selbst keine Schauspieler sind. Er sagt: "Die Leute nehmen dich ernst, halten dich nicht für einen Schauspieler." Rense ist frei—frei, hinauszugehen und zu spielen—und das ist schließlich der Grund, warum Menschen überhaupt ins Theater gehen: um sich frei zu fühlen zum Mitspielen und im Mitspielen Freiheit zu finden. Renses *joie de vivre* ist, ob im Theater, Zelt oder auf der Straße, gleich ansteckend, weil er sich selbst akzeptiert. Wie alle Werkteaterpieler verläßt er sich auf seine Überzeugungskraft.

## Nachwort 93

---

In diesem Buch habe ich die Entstehung des Werkteaters beschrieben sowie seinen Werdegang von 1970–1985 zu einem bewußten und effektiven Schauspielertheater. Vier seiner Begründer verließen das Ensemble in den Jahren 1982–84. Als dann zwischen 1985–86 nochmals sechs abgingen, hörte das ursprüngliche Werkteater auf zu existieren. Wie sich herausstellte, verwendet heute jeder von ihnen die Methoden und Prinzipien des Werkteaters in seinem neuen Arbeitsgebiet, sei es als Mitglied eines anderen Bühnensembles oder als freiberuflicher Schauspieler, in Zusammenarbeit mit einem neuen Dramatiker oder beim Film und Fernsehen. Schon in den späten siebziger Jahren hatte die Gruppe begonnen, in Film und Fernsehen zu spielen. Aber nie brachten sie es fertig, über längere Zeit mit Nichtmitgliedern zusammenzuarbeiten. Ihre eigene Geschichte bot Raum und Rohmaterial für dramatische Einfälle. Um das schöpferische Werk weiterzutreiben, fehlte ihnen vielleicht letzten Endes der eigene Bühnendramatiker. Je länger sie zusammen blieben, umso stärker wurde ihre eigene Geschichte und umso schwieriger wurde es zugleich für einen Außenstehenden, sich ihnen anzuschließen.

In der Spielzeit 1984–85 nahm das Werkteater auf einmal neun neue Mitglieder auf und teilte sich in zwei Gruppen: eine mit elf Schauspielern, die andere mit sieben. Shireen übernahm sechs der Neulinge und entwickelte Stücke als "Werkteater II." Sie begann also gewissermaßen nochmals ganz von vorn, wo die Gründungsmitglieder 1970 angefangen hatten. Aber im Ver-

gleich zum Werkteater 1970, waren die neuen Mitglieder zu unreif. Es fehlte ihnen die innere Krise und der Drang zur Revolution. Und die Zeiten hatten sich geändert.

Die große Stärke des ursprünglichen Werktheaterensembles lag in seinem Zusammenhalt als Kollektiv. Seine Gründung war ein außergewöhnlicher Zufall, der sich nur in Holland ereignen konnte, einem kleinen Land während einer kulturellen Phase, die durch starkes Empfinden für Zusammenarbeit geprägt war. Hana Bobkova schreibt darüber: "Das demokratische Prinzip des Werktheaters [*sic*] reflektiert die tief verwurzelte Abkehr von autoritären Strukturen, die für das gesellschaftliche Zusammenleben in den Niederlanden so charakteristisch ist. Bei dem Interesse für soziale Themen, das beim Werktheater—anders als bei anderen Gruppen der Zeit wie dem Bread and Puppet Theatre, dem Living Theatre und Grotowskis Theaterlaboratorium—vor politischen oder mythischen Themen rangierte, handelte es sich ebenfalls um ein niederländisches Spezifikum, das an die Heyermansche Tradition anschloß."<sup>1</sup> Vielleicht konnte das Werkteater nur eben zu jener Zeit sozialen Aufbegehrens, in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren, florieren. Jedenfalls ist es zu bezweifeln, ob sich die niederländische Regierung zu irgendeinem anderen Augenblick dazu bereit erklärt hätte, ein solches Unterfangen zu unterstützen.

Zu Beginn kam der Gegner von außen: das gesellschaftliche Establishment, das traditionelle Theater und die finanzielle Not. Der Kampf gegen die Opposition schweißte die Gruppe zusammen. Die Werktheaterspieler brauchten einander, um zu überleben. Die Substanz ihrer Stücke war gerade dieser Kampf, politisch, persönlich sowie innerhalb der Gruppe.

Mit der Zeit verschwand der äußere Gegner, aber die Stärke des inneren Zusammenhalts blieb erhalten. So mußte am Ende ein Gruppenmitglied wie Marja, die hauptsächlich beim Fernsehen tätig sein wollte, das Werkteater verlassen, um "in einer neuen Richtung zu arbeiten," obwohl doch gerade dies ein ur-

1. Hana Bobkova, "Das Werktheater und die internationale Avantgarde: Eine niederländische Theatergruppe im europäischen und amerikanischen Kontext," *Forum Modernes Theater* 7, 1 (1992): 85–93.

sprüngliches Ziel der Gruppe gewesen war. Die Gruppe schloß danach ihre Reihen immer enger.

Olga arbeitet heute als Schauspielerin mit modernen holländischen Dramatikern zusammen, ebenso Cas, Herman, Peter, René, Shireen und Yolande. In letzter Zeit hat Yolande mit Rob de Josef ein Stück für Kinder gemacht (*Oedipus' Royal Baby*). René spielte in dem vom ihm entwickelten Drama *Blaue Uhr*, welches er auf den Roman *Unter dem Vulkan* von Malcolm Lowry stützte. Zudem spielt Cas traditionelle Rollen an verschiedenen Repertoiretheatern. Helmert war erst der künstlerische Leiter eines Theaters in Arnhem [Arnheim], wo er Stücke nach den Werkteatermethoden inszenierte und daneben traditionelle Werke in oftmals radikalen Interpretationen zur Aufführung brachte. Heute tritt er ständig in Hauptrollen auf, und 1989–1991 ging er mit seiner (dritten) One-Man-Show *Schwarze Kunst* in Deutschland und der Schweiz auf Tournee. Mit der Two-Man-Show haben die Werkteaterspieler in den späten siebziger Jahren begonnen, mit der One-Man-Show in den frühen achtziger Jahren. Nicht nur Helmert sondern auch Yolande (*An*), Frank (mit seinen One-Man-Opern) und Joop setzten diese Praxis fort. Zunächst machten Frank und René mit ihrem Zwei-Personen-Stück weiter und gründeten dann auch ihre eigene Produktionsgesellschaft, in der sie Stücke mit anderen produzierten und spielten. Frank übernahm Opernbearbeitungen für Kinder. Als freiberuflicher Schauspieler und Regisseur war Rense schon dreimal in Lateinamerika, wo er mit einheimischen Gruppen Theaterstücke entwickelte. Sein Buch *Woher kommst Du, von Gott oder vom Teufel?*<sup>2</sup> (1982) beschreibt seine erste derartige Erfahrung. 1991 kam sein eigenes Stück in Amsterdam zur Aufführung. Es beruht auf Material aus dem Leben von Francisco de Miranda, einem Revolutionär in Venezuela im 18. und frühen 19. Jahrhundert.<sup>2</sup>

2. Rense Royaards, *Van wie komen jullie, van god of van de duivel?* (Utrecht: Van Boekhoven-Bosch, 1982). Theaterstück über Miranda—*Chien Bizarre* (1991); Buch—*De generale, repetitie voor een revolutie* [*Die Generäle, Probe für eine Revolution*] (Amsterdam: De Balie, 1991). Auch Autor von *Mexican Drama* (Amsterdam: International Theater Bookshop, 1992).

Olga, Gerard und Peter arbeiten heute fast ständig beim Film, Olga zum Beispiel in einer Hauptrolle in *Abel* (Regie Alex van Warmerdam) und Gerard in *A Dry White Season* (mit Donald Sutherland und Marlon Brando). Außerdem hat Peter 1991 den Louis d'Or (als bester Schauspieler des Jahres) für die Bühnenhauptrolle in *Einer flog über 's Kuckucksnest* erhalten. Hermans häufige Beschäftigung als Ausbilder an Schauspielerschulen typisiert den ständigen Bedarf nach ehemaligen Werkteaterspielern für Kurse und Meisterklassen. Marja besitzt ihre eigene Video-Produktionsfirma und hat bereits ein paar Dutzend Fernsehstücke produziert. Die Prinzipien des Werkteaters kamen beispielsweise in dem von Marja geschaffenen Stück *Pennerinnen* (1991 mit Loudi Nijhoff) zur Geltung. Marja spielt ebenfalls Filmrollen. Sie und Joop hatten 1988 die beiden Hauptrollen im Spielfilm *Geistesschatten*. Auch Daria setzt die Arbeit fort, die sie im Werkteater begann. 1992 hat sie *Die Gebärdensprachen* produziert, ein Dokumentarfilm über die Gebärdensprachen von Tauben und Trappistenmönchen.

Hans war zunächst Manager von einem Amsterdamer Theater, an dem er neue Theaterstücke im Werkteaterstil entwickelte, zum Beispiel mit Shireen in einem Stück über Aids. Aus dieser Erfahrung schuf Shireen noch ein weiteres Stück über Aids mit Schauspielern vom Düsseldorfer Schauspielhaus. Eine Zeit lang adaptierte und inszenierte Shireen traditionelle Theaterstücke für das National-Theater Den Haag, daneben entwickelte sie Stücke mit einer jungen, von ihr gegründeten Gruppe. Kürzlich hat sie *Es wird Zeit* (Tom Cole) im Deutschen Schauspielhaus Hamburg und in Wien aufgeführt. Auch sie spielt heute regelmäßig im Fernsehen. Seit 1988 ist Hans der künstlerische Leiter der Kampnagel-internationalen-Kulturfabrik in Hamburg, wo ebenfalls Originalstücke entwickelt werden, unter anderem einige von Helmert, Shireen und Hans. Nach, besonders im deutschsprachigen Gebiet, erfolgreichen Tourneen mit seiner One-Man-Show *Du bist meine Mutter* (Siehe Kapitel 6), trat Joop Admiraal einem holländischen Repertoiretheater als Hauptdarsteller bei, und wirkte dort zum Beispiel in *Die Jagdgesellschaft* von Thomas Bernhard mit.



\* \* \*

Wenn ich nun ein Jahrzehnt später auf das Werkteater zurückblicke stehen mir gewisse Eigenschaften besonders vor Augen, während andere in der Erinnerung verblichen sind. Vor allem denke ich daran, wie intensiv man den Schauspielern zuschaute, ganz gleich, was auf der Bühne vor sich ging. Jeder von ihnen hatte *Präsenz*. Wie es ein Theaterkritiker damals ausdrückte, so gab es zwei Dutzend gute Schauspieler in Holland und zwölf davon gehörten zum Werkteater. Ob das aufgrund ihrer Arbeitsmethoden so war, oder ob sie ihren kollektiven Erfolg der Kunst individueller Schauspieler verdankten, ist schwer zu unterscheiden. Eins jedoch ist klar, trotz aller persönlichen Konflikte, die von Zeit zu Zeit entstanden, solange sie zusammen wirkten, forderten und förderten sie das Beste untereinander.

Gerade weil sie sich aus der Rebellion gegen die etablierte Gesellschaft und deren Theater zusammengefunden hatten, mußten sie lernen, sich selbst zu regieren, um zu überleben. Diese Notwendigkeit, verbunden mit ihren künstlerischen Ambitionen, setzte die Gruppe ständig unter Druck und erforderte immer neue Veränderungen in der Führungsform.

Deshalb unterschied sich das Werkteater mit seinen aus der Selbstregierung wachsenden Beziehungen und Spannungen von anderen Künstlertheatern, die von charismatischen Persönlichkeiten geführt wurden. Nur als Kollektiv konnten sie ihre Leistung damals erreichen und auf so lange Zeit beibehalten. Folglich konnten sie auch nur als Kollektiv ihren eigenen Stil und ihre eigenen Projekte entwickeln.

Vielleicht wäre das Kollektiv sogar schneller zusammengefallen, wenn sein Wirkungskreis, wenigstens zunächst, nicht auf einen verhältnismäßig kleinen und gesellschaftlich homogenen Kulturraum wie Holland beschränkt gewesen wäre, was den Vorteil hatte, das die Werkteaterspieler ihre Zuschauer schneller und besser kennenlernen und sich intensiver mit ihnen beschäftigen konnten.

Tiefer noch als ihre kollektive Arbeitsweise liegt noch ein weiterer Grund für die künstlerische Leistung der Werkteaterspieler: ihre Einstellung. Man spürte nicht nur, daß es ihnen

Spaß machte, was sie auf der Bühne vorführten, ganz gleich ob es sich um einen komischen Bösewicht oder eine sterbende Frau handelte, sondern, daß sie auf eine *Zen-artige* Weise ein Stück Leben darstellten.

In diesem Sinn spiegelten sie den Zeitgeist der siebziger Jahre wider. In dieser Zeit spielte man mit dem Drang nach Verwandlung. Man ersehnte persönliche und soziale Veränderungen, geistiges Wachstum, neue Lebenserfahrungen und charismatische Begegnungen. Die Werkteaterspieler teilten diese Bestrebungen ihren Zuschauern mit. Ihre Wirkungskraft beruhte zum großen Teil darauf, daß sie auf der Bühne zum Ausdruck brachten, was sie persönlich bewegte und daß sie ihre eigenen Emotionen wie Angst vor dem Alter, Sehnsucht nach Liebe, Unsicherheit mit anderen Menschen dramatisch gestalten konnten.

Ihr Stück *Abendrot* handelt eigentlich nicht von alten Leuten oder vom Altwerden an sich, genauso wie es bei *Verbrechen* nicht um Kriminalität geht, sondern um die Werkteaterspieler selbst, Menschen im Alter zwischen dreißig und vierzig. *Abendrot* wurde auch nie im Altersheim gespielt.<sup>3</sup> Themen wie Altern und Kriminalität dienten dazu, ihre eigenen Probleme zur Sprache zu bringen. So wirkte ein Improvisationsspiel über Altsein während der Entwicklung von *Abendrot* als Katalysator auf die Schauspieler. Es handelte sich dabei um eine drastische Defäkationsszene. Marja Kok, die diese Szene mit Joop Admiraal spielte, sagte darüber: "Ich glaube nicht, daß das Publikum dies hier erkennt, aber das macht nichts. Für uns geht es in dieser Szene um Liebe und Intimität."

Der Drang zur Individualisierung war typisch für die siebziger Jahre, ebenso wie die Faszination mit der Selbstenthüllung. Die Werkteaterspieler waren auch hier Kinder ihrer Zeit, aber sie trieben diese Selbsterforschung mit peinlicher Ehrlichkeit. Die Sexszenen in *Abendrot* und in den anderen Stücken drücken die Konfusion und Ambivalenz der Schauspieler über die für ihre Generation typischen Probleme aus: den Zusammenbruch alter und die Festigung neuer Beziehungen, sexuelle

3. Eine andere Version wurde am Anfang im Altersheim ausprobiert.

Freiheit, Furcht vor Gebundenheit und vor Einsamkeit. In den Figuren der alten Menschen in *Abendrot* versuchten die Schauspieler sich diesen Konflikten zu stellen und durch ihre Darstellung die Zuschauer in deren Bewältigung einzubeziehen. Heute, wo diese Themen allgemein akzeptiert und Alternativtheater weitläufig bekannt sind, kann man sich kaum vorstellen, wie elektrisierend und befreiend das Werkteater auf das Publikum der siebziger Jahre wirkte.

Ich habe auf den Beitrag des Werkteaters zur Sprache bereits hingewiesen, denn was Rhythmus, Timing und klare, knappe Alltagssprache betrifft, war er beträchtlich. Andere holländische Schauspieler ahmten sogar diese natürliche Sprechweise mit der Zeit nach. 1992 beschrieb Kritiker Pieter Kottman den späteren Auftritt von Cas Enklaar zusammen mit Els Ingeborg Smits als: "Ein Vorbild für jüngere Generationen. Sie intonieren mit äußerster Beherrschung, fallen einander mit perfektem Gefühl für Timing ins Wort, unterbrechen ihren eigenen Redefluß mit gezielten Pausen und drücken ihre Stimmungen mit gekonnten Haltungen, Gebärden und feiner Mimik aus."<sup>4</sup> Obwohl sich die Werkteaterspieler andauernd und intensiv mit der Entstehung ihrer Stücke befaßten—und der größte Teil der vorhergehenden Kapitel behandelt ja diesen Prozeß—entwickelte sich keiner unter ihnen zum Hausdramatiker. Ein Tschechow oder O'Neill oder Brecht hätte dem Ensemble vielleicht eine längere Lebensdauer gewährleistet oder zumindest dem holländischen Theater weiterhin aufführbare Stücke geliefert. Aber auch das wäre gerade wegen der wirklich kollektiven Arbeitsmethode des Werkteaters kaum möglich gewesen.

Als Ausbildungstechnik für Schauspieler war die kollektive Methode der Stückentwicklung allerdings von größter Bedeutung. Neben der auf persönlichem Erleben fundierten Rollenentwicklung war das die wichtigste Erfindung des Werkteaters. Ich habe mich deshalb hauptsächlich mit der Analyse dieses Prozesses beschäftigt.

Einen Text wie *Abendrot* herauszugeben, ist daher nicht

4. Pieter Kottman, "Meeslepende herinneringen aan applaus en afscheid," *NRC Handelsblad*, 21. März 1992, "Kunst."

dasselbe wie ein neues Theaterstück zu veröffentlichen. Das wurde mir besonders bei der Übersetzung ins Deutsche bewußt. Ich möchte deshalb zum Schluß nochmals betonen, daß es mir darum ging, einen Prozeß zu dokumentieren, wobei die Kommentare der Schauspieler genauso wichtig sind wie der aus Experimentation und Improvisation hervorgegangene Text.

## ANHANG

# A

### Schauspieler des Werkteaters und Chronologie der Produktionen (nach Spielzeiten)

#### Schauspieler des Werkteaters

Joop Admiraal	(1972–85)
Yolande Bertsch	(1970– )
Cas Enklaar	(1970–85)
Peter Faber	(1970–77)
Frank Groothof	(1974–86)
René Groothof	(1980–86)
Marja Kok	(1970–84)
Jan Joris Lamers	(1970–71)
Hans Man in't Veld	(1970–85)*
Daria Mohr	(1970– )
Rense Royaards	(1970–84)
Shireen Strooker	(1970–86)
Gerard Thoolen	(1970–80)
Herman Vinck	(1970– )
Helmert Woudenberg	(1970–82)
Olga Zuiderhoek	(1974–82)

Werkteater-Ensembleverzeichnis nach *Werkteater, teaterwerk sinds 1970*, ed. Rense Royaards (Utrecht: Van Boekhoven-Bosch, 1980) und *Brieven en foto's, Werkteater 1980–1985*, ed. Cas Enklaar (Rotterdam: Hard Werken, 1985).

\* Teilzeitarbeit für das Werkteater während der Spielzeit 1985–86.

## Spielzeit 1984–1985

WERKTEATER	WERKTEATER II
Joop Admiraal	Shireen Strooker
Yolande Bertsch	Toon Agterberg
Anne Buurma	Judith Hees
Cas Enklaar	Kenneth Herdigein
Frank Groothof	Neel Holst
René Groothof	Lieneke le Roux
Hans Man in't Veld	Maarten Wansink
Daria Mohr	
Paul Prenen	
Carla Reitsma	
Herman Vinck	

## Werkteater-Spielzeiten 1970–1986

## 1970–1971

1. *Traumprojekt (Dromenprojekt)*

Mitwirkende: Yolande, Cas, Marja, Jan Joris, Hans, Daria und Gerard. Über Träume. Niemals in einer abgeschlossenen Form. Mehrfachbesetzung der Rollen. Frei bearbeiteter Text. Abgeschlossen mit der Aufführung von *Pelléas und Mélisande* von Maurice Maeterlinck, die während weniger Tage zusammengestellt worden war. November 1970–Januar 1971. Aufgeführt vor der übrigen Hälfte der Gruppe am 29. Januar 1971.

2. *Wahrheitsprojekt (Waarheidsprojekt)*

Mitwirkende: Peter, Shireen, Herman und Helmert. Machtkampf um die Wahrheit zwischen fünf Clowns. November 1970–März 1971. Fünf öffentliche Aufführungen im März 1971.

Die Liste der Produktionen für 1970–80 basiert auf *Werkteater, teaterwerk sinds 1970*, ed. Rense Royaards (Utrecht: Van Boekhoven-Bosch, 1980), 155–66; für 1980–85, *Brieven en foto's, Werkteater 1980–85*, ed. Cas Enklaar (Rotterdam: Hard Werken, 1985), 58–70 sowie für 1985–86 auf Korrespondenz des Autors mit dem Werkteater.

Das in dieser Chronologie genannte Theater des Werkteaters befindet sich an der Spuistraat 2 (ehemals Kattengat 10), Amsterdam. Es handelt sich dabei um eine renovierte Fabrik im Zentrum der Stadt.

### 3. *Paradiso*

Reihe kurzer Sketche ohne Text (aber mit Kostümen, Liedern, Tänzen); entwickelt auf Ersuchen von Gert-Jan Dröge vom Paradiso-Zentrum und von der gesamten Gruppe aufgeführt.

- a. "Babys ermorden ihre Babysitter" ("Babies vermoorden hun oppas"), 20. November 1970 (und 27. Mai 1971, für "Künstler unterstützen Nord-Vietnam" in Enschede).
- b. "Babys ermorden Sint und Piet [Heiliger Nikolaus und Schwarzer Peter]" ("Babies vermoorden Sint en Piet"), 4. Dezember 1970.
- c. "Babys und Christi Geburt" ("Babies met de geboorte van Christus"), 18. Dezember 1970.
- d. "Babys mit Tamburinen" ("Babies met de tamboerijnen"), 22. Januar 1971.
- e. "Dschungel-Sketch" ("Jungle-akt"), 5. Februar 1971.
- f. "Der Boxring" ("De boksring"), 19. Februar 1971.
- g. "Entkolonialisierung" ("Dekolonisatie"), 12. März 1971 (entwickelt für den Kongreß zur kolonialen Befreiung in der RAI-Ausstellungshalle und aufgeführt im Paradiso-Zentrum).
- h. "Besuch zum Tee" ("De theevisite"), 25. März 1971 (und 22. Mai 1971 für "Künstler unterstützen Nord-Vietnam" in Tilburg).
- i. "Klein Nemo im Traumland" ("Kleine Nemo in Dromenland"), 24. April 1971.
- j. "Klein Nemo und die Haremsdamen" ("Kleine Nemo en de haremsdames"), 21. Mai 1971.

### 4. *Luzifer (Lucifer)*

Die gesamte Gruppe arbeitete an diesem Stück von Joost van den Vondel, unter der Leitung von Jan Joris, Rense und Shireen. Die Schauspieler benutzten den Text lediglich als Anstoß und machten daraus *Angepaßt-Unangepaßt*. Februar 1971.

### 5. *Angepaßt-Unangepaßt (Aangepast-Onaangepast)*

Improvisationen zu diesem Thema. Zwei öffentliche Aufführungen der gesamten Gruppe.

6. *Einsamkeit (Eenzaamheid)*

Improvisationen der gesamten Gruppe zu diesem Thema, nach vorhergehender Diskussion durch den "Alternativen Dienst" in der St.-Jakobs-Kirche in Haarlem, 25. April 1971.

7. *Mit Kindern spielen (Spelen met kinderen)*

In der Montessori-Schule in Amsterdam, mit der gesamten Gruppe. In der Theaterscheune, Haarlem (gegründet von Hans und Jan von Galen, 1969), mit Peter, Marja und Rense.

8. *Vietnam-Abende (Vietnam-Avonden)*

Sketche von Peter und Rense zu Vietnam-Demonstrationen.

9. *Allez-hop*

In Auftrag gegeben vom Residence Orchestra zu einem Musikstück mit dem Titel "Allez-hop" von Luciano Berio, einschließlich zweier Lieder gesungen von Cathy Berberian. Dirigent: M. Tabachnik. Clowns (die gesamte Gruppe) entdecken, vereinnahmen, umkämpfen und zerstören den Großen Stuhl. Aufführung in der Kongreßhalle von Den Haag, 15. Mai 1971.

10. *Sommer auf der Straße (Zomer op straat)*

Eine kleine Varieté-Show, ständig verändert, ungefähr zwanzig Minuten lang. Aufgeführt viermal täglich auf einer Plane mit akrobatischen Einlagen, Liedern, Märchen ("Die Laus und der Floh," "Hans im Glück," "Die Bremer Stadtmusikanten"), nach Zeitungsartikeln dramatisierte Geschichten, gesungene Versionen des Wetterberichts.

11. *Workshop*

Durchgeführt von der gesamten Gruppe mit Studenten der Volkshochschule in Bergen. Jedes Ensemblemitglied arbeitete mit einer zugeordneten Gruppe an einem Akt von Shakespeares *Richard III*. Am letzten Abend wurden die Akte des Stücks in zusammenhängender Reihenfolge gespielt.

12. *Beethovens Abendstunden (De avonduren van Beethoven)*

Gespielt von der gesamten Gruppe für das NCRV-Fernsehen. Satirisch illustrierte Geschichte über Kunst und Künstler. Konzept: John Murat, Hugoké und Rense Royaards. Musik: Louis Andriessen. Regie: Rense Royaards. Fernsehausstrahlung September 1971.



## 1971–1972

1. *Kleine Projekte (Kleine projekten)*, Herbst 1971.*Erste Serie:*

“Peggy-Lee-Tänzchen” (“Peggy Lee dansje”) und “Schmetterling-Sketch” (“Vlinderakt”; Schmetterlinge fangen), mit Yolande, Hans und Herman. “Tierprojekt” (“Dierenprojekt”; Tierimprovisationen), mit Peter, Daria, Rense und Helmert. Einmalig aufgeführt zum Jubiläum der Akademie für Ausdrucks-kunst, Utrecht.

“Die Zofen” (“De meiden”; Improvisationen nach *Die Zofen* von Jean Genet), mit Cas und Shireen. Stimulator: Marja. Einmalig aufgeführt zum Jubiläum der Akademie für Ausdrucks-kunst, Utrecht.

*Zweite Serie:*

“Kommunikationsprojekt” (Kommunikatie-project), mit Cas, Hans, Daria und Rense.

“Stuhl-Tisch” (“Stoel-Tafel”; Improvisationen mit zwei Möbelstücken), mit Yolande und Peter.

“Tische” (“Tafels”; ein Stück mit zwei Männern, jeder an einem Tisch), mit Marja, Herman und Helmert. Stimulator: Marja.

*Dritte Serie:*

“Chines Li” (eine Geschichte konstruiert durch Tarockkarten), mit Yolande, Hans und Helmert.

“Die Treppe” (“De trap”; Improvisationen um eine Tritt-leiter), mit Cas, Peter und Marja.

2. *Gänsepiel (Ganzenborden)*

Mitwirkende: Yolande, Cas, Peter, Rense und Herman. Stimulator: Herman. Spieler würfeln und bewegen sich auf aufgezeichneten Feldern eines Gänsepiels, wobei jedes nummerierte Feld eine Anweisung enthält. Zweimal öffentlich aufgeführt im Theater des Werkteaters. Oktober–November 1972.

3. *Die Geburtstagsfeier (Het verjaardagsfeest, The Birthday Party)* von Harold Pinter

Mitwirkende: Marja, Hans, Daria und Helmert. Stimulator: Shireen. Freie Bearbeitung des Stückes. Aufgeführt dreimal

im Theater des Werkteaters, Dezember 1971 und einmal bei der Eröffnung des "Mokum Festivals" am Mickery-Theater, Amsterdam, 30. März 1972.

4. *Temple Drake*

Projekt erarbeitet von der gesamten Gruppe, nach William Faulkners Roman *Die Freistatt*. Entwickelt unter Marjas Leitung, 12.–20. Januar 1972. Alle Szenen nacheinander aufgeführt (die Schauspieler in verschiedenen Rollen) am 20. Januar 1972. Danach wurde beschlossen, dieses Projekt abzuschließen und mit *Zustände* zu beginnen.

5. *Zustände (Toestanden; manchmal Knoten genannt)*

Projekt erarbeitet von der gesamten Gruppe, inspiriert durch die Arbeiten von Foudraine, Laing und Fromm. Stimulator: Marja. Über Familie und Geisteskrankheit sowie Demokratisierung einer psychiatrischen Einrichtung. (Die erste große, langfristig entwickelte Improvisationsarbeit des Ensembles. In Folge gespielt in größeren medizinischen Einrichtungen in den Niederlanden sowie im Theater des Werkteaters.) Erster öffentlicher Abendworkshop am 2. Februar 1972. Letztmalige Aufführung am 1. April 1975.

6. *Roter Punkt (Rode stip)*

Improvisationen der gesamten Gruppe in Verbindung mit einer Demonstration zur Stadterneuerung in Haarlem, 18. Februar 1972.

7. *Mit Kindern spielen (Spelen met kinderen)*

Theatertag für Jugendliche, Shaffy Theater, Amsterdam, 8. April 1972.

8. *Kind und Umwelt (Kind en leefmilieu)*

Märchen und Spiele zum Mitmachen für Kinder im Bosco-Zelt auf der Floriade-Ausstellung, Amsterdam, 22. Juni 1972.

9. *Joyce und Waldo*

Mitwirkung der gesamten Gruppe bei einem Film von Bram van Erkel, mit Kindern und für Kinder. Von Kindern der Merkelbachschule, Amsterdam, mit Hilfe des Ensembles entwickelt. Die Werkteaterschauspieler spielten Eltern und Lehrer. KRO-Fernsehen, ausgestrahlt am 8. Juli 1972.

10. *Vietnam-Demonstration (Vietnam-Demonstratie)*

Das Ensemble saß auf einem Leiterwagen, schrieb und verteilte Todesanzeigen, 29. April 1972.

11. *Das Finale (De finale)*

Parodie einer Fernsehspielshow von der gesamten Gruppe. Für das Paradiso-Zentrum, Amsterdam, 22. April 1972. Zudem gespielt bei der Vietnam-Demonstration im Amsterdamse Bos [Park], 30. April 1972, und bei den Olympischen Spielen 1972 in der Spielstraße in München.

12. *Allez-hop*

Wiederholungsaufführungen am 15. Juni im Königlichen Theater in Den Haag (Holland-Festival), und am 20. Juni im Carré-Theater, Amsterdam.

13. *Für Dich (To You)*

Erarbeitet von der gesamten Gruppe für das Holland-Festival, mit einem Gedicht von Adrian Mitchell und Musik von Peter Schat. Man spielte unter einem großen, blauen Tuch, das auf der zentralen Spielfläche der Rundbühne des Carré-Theaters lag: Körper bewegen sich unter dem Tuch, Geräusche, und hin und wieder schauen Köpfe durch die Löcher im Tuch. Carré-Theater, Amsterdam, 20. Juni 1972.

14. *Sommer auf der Straße (Zomer op straat)*

Ziemlich die gleiche Zusammenstellung von Akrobatik, Nachrichtengeschichten, Liedern und Märchen wie im Jahr zuvor.

15. *Workshop*

Projekt über Märchen. Volkshochschule in Bergen, 29. Juli–6. August 1972.

16. *Spielstraße*

Eine Show für die Spielstraße auf dem Gelände der Olympischen Spiele in München, 25.–31. August 1972.

- a. "Alle Menschen werden Brüder": ein Ballett aus Sportgesten während der Text auf Deutsch gesungen wird.
- b. "Parabel vom Sportler" ("Parabel van de sportman"): ein einfacher bildhafter Sketch über das Leben eines Spitzenathleten.

- c. "Das Finale": deutsche Version. Die Show wurde drei- oder viermal täglich aufgeführt.

## 1972–1973

### 1. *Angola*

Kurzer Sketch, auf Einladung von Amnesty International erarbeitet. Viermal gespielt, September-Dezember 1972.

### 2. *Es ist doch nur ein Mädchen ('T is maar een meisje)*

Erarbeitet von der gesamten Gruppe für das NCRV-Fernsehen unter der Regie von Gerard Rekers. Lose verbundene, kabarettistische Szenen über die Emanzipation der Frau, beeinflusst durch Germaine Greers *Der weibliche Eunuch*. Dreizehn Aufführungen, neun davon im Theater des Werkteaters, September–Oktober 1972. Fernsehausstrahlung am 13. Februar 1973.

### 3. *Betriebsratsprojekt, KLM (Ondernemingsraadprojekt)*

Erarbeitet von der gesamten Gruppe. In Auftrag gegeben von der Fluglinie KLM für eine Reihe von Studienabenden mit dem Ziel eines besseren Einblicks und der Diskussion über die Funktionen des Betriebsrats. In einfachen, sehr bildhaften Szenen ein Sketch über Anfänge und Wachstum der Firma bis zum Zeitpunkt der Verabschiedung des Betriebsratsgesetzes. Diskussionsrunden folgten, an denen das Ensemble teilnahm, um Material zu sammeln für Improvisationen, die dann vor allen Anwesenden präsentiert wurden. Elf Studienabende in Noordwijkerhout, Herbst 1972.

### 4. *Verbrechen (Misdad)*

Erarbeitet von der gesamten Gruppe, in Zusammenarbeit mit Peter Hoefnagels. Stimulator: Helmert. Über individuelle Kleinkriminalität und (multinationale?) Großkriminalität (der Regierungen?). (Die zweite große, langfristig entwickelte Improvisationsarbeit des Ensembles. In Folge gespielt in den großen Gefängnissen der Niederlande sowie im Theater des Werkteaters.) Erster öffentlicher Abendworkshop am 28. März 1973. Letztmalige Aufführung am 14. April 1976.

5. *Wahlprojekt (Verkiezingsakt)*

Erarbeitet auf Ersuchen der Arbeiterpartei (Partij v.d. Arbeid), um die Wähler zu mobilisieren. Vier Straßenaufführungen.

6. *Chile*

Straßentheater erarbeitet auf Ersuchen der Evert-Vermeer-Stiftung, um Aufmerksamkeit auf Allendes sozialistisches Experiment zu lenken. Fünf Aufführungen.

7. *Die Niederlande und . . . (Nederland en . . .)*

Sommershow, jetzt auf einer zeltüberdachten Bühne. Slapstick, Lieder, das Märchen "Zwaan kleef aan" ("Weiße Schwäne/Schwarze Schwäne") und *Das Finale*.

8. *Oslo*

In Verbindung mit der Niederländischen Woche, Straßentheater (verschiedene Sketche), Aufführungen im Zelt (die Sommershow) und im Sonja-Henie-Zentrum in Høvikodden (*Zustände*). Da jedoch *Zustände*, das halb auf Englisch war, nicht anzukommen schien, spielte das Ensemble auch die Sommershow im Sonja-Henie-Zentrum sowie einige von diesem Spielraum inspirierte Sketche: zum Beispiel ein Lied aus der *Zauberflöte* auf der Preistribüne des Zentrums, von Hans und Daria.

## 1973–1974

1. *Greet Gerritsen*

In Auftrag gegeben von der Stiftung für Sozialwesen von Middelburg. Ein soziales Stück, zwanzig Minuten lang. Vier Aufführungen.

2. *Kleine Projekte (Kleine projekten)*a. *Abendrot (Avondrood)*

Mitwirkende: Joop, Yolande, Marja, Daria und Shireen. Stimulator: Shireen. Projekt ohne Thema oder Geschichte begonnen. Das Thema, das sich ergab, war Altern und Sterben. Einmal aufgeführt im Theater des Werkteaters.

b. *Bande (Bende)*

Mitwirkende: Frank Groothof (Gast), Rense, Gerard und

Helmert. Über Angst und Machtkampf innerhalb einer Gruppe.

c. *Brillen und Zahnsparren (Brillen en beugels)*

Mitwirkende: Peter, Hans, Herman. Stimulator: Peter. Über Kinderängste. Gespielt neunmal an verschiedenen Orten; gespielt für Kinder während der Sommertourneen 1974 und 1975.

3. *Abendrot (Avondrood)*

Das kleine Projekt (2a) wurde zu einem Projekt der gesamten Gruppe, konzentrierte sich jetzt mehr auf das Altersheim. Über Menschen, die auf den Tod warten. (Die dritte große, langfristige entwickelte Improvisationsarbeit des Ensembles.) Erster öffentlicher Abendworkshop am 19. März 1974. Letztmalige Aufführung am 12. Mai 1977.

4. *Straßentheater in Bonn (Straattheater Bonn)*

Für ein Straßentheaterfestival. Eine Familie, alle sehr dick, macht einen Spaziergang durch Bonn. Prototyp zu *Das Fest für Nico*. 4., 5. Mai 1974.

5. *Zirkus Bumm (Circus Boem)*

Spiele mit den Kindern der Stadt, im Zelt, einschließlich einer Darbietung am Ende der Woche, die mit ihnen zusammen erarbeitet worden war. (Teil der Sommertournee.) 11. Juli–24. August 1974.

6. *Büro (Kantoor)*

Ein Sketch von Peter und Rense, gespielt in Nieuw Denendal, einem Heim für geistig Behinderte, am Abend bevor Patienten und Personal das Haus räumen mußten. 1. Juli 1974.

7. *Kinderspielmorgen (Kinderspeelochtenden)*

Geleitet von Ria van der Woude am Theater des Werktheaters. 3. November 1973–15. Mai 1974 (Samstag morgens).

8. *Das Fest für Nico (Het feest voor Nico)*

Show für das Zelt (während der Sommertournee). Stimulator: Rense. Die übergewichtigen Familienmitglieder veranstalten ein Fest, um das Universitätsdiplom in Ingenieurwesen ihres Sohns Nico (der selbst dünn ist) zu feiern. Große Bestürzung, als er seine Absicht bekanntgibt, unterentwickelten Ländern zu helfen: Onkel Ben, der seine Ausbildung bezahlt hatte,

findet das ganz und gar nicht gut. (Die erste große Improvisationsarbeit des Ensembles für eine Sommertournee.) Erste Aufführung am 22. Mai 1974. Letztmalige Aufführung am 25. September 1975. Gespielt während der Sommer 1974 und 1975.

## 1974–1975

### 1. *Guten Morgen, der Herr (Goedemorgen Meneer)*

Projekt, das von allen Männern der Gruppe erarbeitet wurde. Stimulator: Peter. Ein Büro—die Träume und geheimen Wünsche der Menschen, die dort arbeiten. Erste Aufführung am 31. Oktober 1974. Letztmalige Aufführung am 29. April 1975.

### 2. *Alex*

Projekt, das von allen Frauen der Gruppe erarbeitet wurde. Stimulator: Yolande. Vier Schwestern, eine Witwe und ein Toter. Erste Aufführung am 21. November 1974. Letztmalige Aufführung am 14. Februar 1975.

### 3. *Das Kabinett des Dr. Menotti (Het kabinet van Dr. Menotti)*

Erarbeitet von der gesamten Gruppe während weniger Tage als Weihnachtsüberraschung. Horrorgeschichten in einem Wachfigurenkabinett, entwickelt für verschiedene Spielflächen im Theater des Werkteaters. Szenario: Helmert. Bühnenbild und Kostüme: Cas. Acht Aufführungen.

### 4. *Männer-und-Frauen-Projekt (Man-Vrouwprojekt)*

Ungeprobte Improvisationen zu diesem Thema. Frühjahr 1975. Vier Aufführungen.

### 5. *Das Fest für Nico (La Fête pour Nico)*—Französische Version

Gespielt beim Festival Mondial du Théâtre, Nancy, 15.–19. Mai 1975.

## 1975–1976

### 1. *Niemand zu Hause (Niet thuis)*

Projekt von Peter, Judith Hees (Gast), Hans und Shireen. Über Kinder in Waisenhäusern. Erster öffentlicher Abendwork-

shop am 28. Oktober 1975. Letztmalige Aufführung am 17. Oktober 1977.

2. *Aladin (Aladdin)*

Projekt von Frank, Gerard, Helmert und Olga. Stimulator: Helmert. Bearbeitung eines Märchens. Erster öffentlicher Abendworkshop am 2. Dezember 1975. Letztmalige Aufführung am 6. Mai 1977.

3. *Monster (Monsters)*

Projekt von Joop, Yolande, Cas, Marja, Daria, Rense und Herman. Stimulator: Marja. Über "human oddities" im Zirkus Barnum und Bailey—"seltsame Käuze." Das Projekt erreichte einen toten Punkt. Filmsequenzen über dicke Menschen wurden gedreht; aus diesen entwickelte sich *Dicke Freunde*.

4. *Dicke Freunde (Dikke vrienden)*

Dicke Menschen kommen zusammen, um gegen die Diskriminierung der Dicken zu protestieren. Später wechselte der Schauplatz: Übergewichtige in Gruppentherapie. Das Szenario hatte stets sehr improvisatorischen Charakter; nur die Charaktere waren vorher abgesprochen worden.

5. *Ganz normal (Doodgewoon)*

Projekt von Yolande, Peter, Frank und Gerard. Stimulator: Peter. Kinderspiel für die Sommertournee, basierend auf *Die Brüder Löwenherz* von Astrid Lindgren. Über Angst vor dem Tod und das Überwinden dieser Angst. Gespielt mit verschiedenen Besetzungen während der Sommer 1976 und 1977.

6. *Hallo Kumpel! (Hallo medemens!)*

Von der gesamten Gruppe erarbeitetes Stück für das Zelt (während der Sommertournee). Drei Damen der feinen Gesellschaft versuchen, zu Pennern und anderen Randfiguren der Gesellschaft Kontakt herzustellen. (Die zweite große Improvisationsarbeit des Ensembles für die Sommertournee.) Gespielt während der Sommer 1976 und 1977.

7. *Zustände (Toestanden)*—Filmversion

Filmregisseur: Thijs Chanowski. Kamera: Mat van Hensbergen. September 1975.



8. *Abendrot*—Deutsche Version für Bühne und Fernsehen  
Gespielt im Malersaal in Hamburg, Mai 1975. Deutsche  
Fernsehausstrahlung am 15. Mai 1975.

9. *Alkohol und Drogen (Alcohol and Drugs)*  
Yolande, Marja und Shireen arbeiten zusammen mit Leu-  
ten vom Zentrum für Alkohol- und Drogenmißbrauch.

10. *Büro (Kantoor)*  
Projekt von Peter und Rense für das Medizinische Komitee,  
Vietnam.

## 1976–1977

1. *Wie der Tod (Als de dood)*  
Projekt von Yolande, Cas, Hans, Shireen, Gerard, Herman,  
Ivan Wolffers (ein Arzt) und Olga. Stimulator: Shireen. Lose ver-  
bundene Szenen über das Sterben in einem Krankenhaus. Ge-  
spielt in größeren niederländischen Krankenhäusern sowie am  
Theater des Werkteaters und anderen niederländischen Thea-  
tern. Erster öffentlicher Abendworkshop, mit dem Stück *Man  
muß damit leben* (beide Stücke *Sterben* [*Sterven*] genannt),  
am 18. Februar 1977. Letztmalige Aufführung am 28. Sep-  
tember 1979 beim Internationalen Belgrader Theaterfestival  
(BITEF) in Jugoslawien. (Die Gruppenmitglieder teilten sich in  
zwei Gruppen auf. Eine Gruppe entwickelte *Wie der Tod*; die  
andere *Man muß damit leben*. Was man als die vierte große, lang-  
fristig entwickelte Improvisationsarbeit des Ensembles bezeich-  
nen könnte, resultierte in diesen zwei Stücken, die separat auf-  
geführt wurden, jedoch thematisch verbunden waren. Erste  
öffentliche Aufführung am 11. März 1977: *Wie der Tod*, in  
Utrecht, und *Man muß damit leben*, am Theater des Werktea-  
ters. Später wurden beide für den Film *Aufnahme* [*Opname*]  
verknüpft.)

2. *Man muß damit leben ( Je moet er mee leven)*  
Projekt von Joop, Peter, Frank, Marja, Daria, Rense und  
Helmert. Stimulator: Marja. Eine Geschichte über das Sterben  
in einem Krankenhaus. Gespielt in größeren niederländischen  
Krankenhäusern sowie am Theater des Werkteaters und anderen

niederländischen Theatern. Erster öffentlicher Abendworkshop am 18. Februar 1977. Letztmalige Aufführung am 28. September 1979 beim Internationalen Belgrader Theaterfestival (BITEF) in Jugoslawien.

### 3. *Camping*—Ein Film

Erarbeitet von der gesamten Gruppe. Filmregisseur: Thijs Chanowski. Szenario: Marja, Rense und Helmert. Kamera: Frans Bromet. Eine ironische Betrachtung der niederländischen Gesellschaft beim Camping.

## 1977–1978

### 1. *Marja und Shireen, Kattengat 10* (*Mar en Sien op Kattengat 10*)

Projekt von Marja und Shireen, begonnen als ein "Konzert" (eine persönliche, improvisierte Präsentation für die übrigen Gruppenmitglieder), dann öffentlich aufgeführt. Die Geschichte einer lebenslangen Freundschaft zwischen zwei Frauen. Erste öffentliche Aufführung am 19. Januar 1978. (1980 *De Mar en Sien show* genannt.)

### 2. *Cas und Joop (Cas en Joop)*

Projekt von Cas und Joop parallel zu *Marja und Shireen*. Die Geschichte einer Freundschaft. Erste öffentliche Aufführung am 4. Februar 1978. Letztmalige Aufführung am 7. Dezember 1979.

3. *Wie der Tod, Man muß damit leben, Maria und Syl (Scared to Death, You've Got to Live with It, Mary and Syl [Mar en Sien, nur am 5. März])*—Englische Versionen, gespielt am Oval House Theatre und am Institute of Contemporary Arts, London, 28. Februar–5. März 1978.

### 4. *Ein schwüler Sommerabend (Een zwoele zomeravond)*

Erarbeitet von der gesamten Gruppe für das Zelt (während der Sommertournee). Idee: Marja. Eine provinzielle niederländische Varieté-Show, wobei sich hinter der Bühne verschiedene Katastrophen ereignen. Gespielt während der Sommer 1978 und 1979, in der Arena des neuen Zeltes, mit dem

“Windbeutel”-Orchester. (Die dritte große Improvisationsarbeit des Ensembles für eine Sommertournee.)

5. *Kumpel (Gabbers)*

Kindershow für die Sommertournee. Idee: Shireen, Herman und Helmert. Gespielt von Joop, Cas, Frank und Gerard; dann mit verschiedener Besetzung während des Sommers 1978. Zwei Männer vom Elektrizitätswerk unterbrechen ein Kinderprogramm und führen dann selbst ein Stück auf.

## 1978–1979

1. *Etikettenkleben (Etiketten plakken)*

Projekt von Rense, Helmert, Olga und Frits Lambrechts (Gast). Über die Auswirkungen von Arbeitslosigkeit auf das tägliche Leben. Erste Aufführung am 28. Februar 1979.

2. *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* (*Wie is bang voor Virginia Woolf?*) von Edward Albee

Eine stark gekürzte Version von Edward Albees Stück, relativ texttreu, gespielt von Joop, Cas, Hans und Gerard am Theater des Werkteaters. Vier Aufführungen. Dezember 1978.

3. *Einer von denen (Zus of zo)*

Projekt über Homosexualität von Joop, Cas, Hans und Gerard. Erste Aufführung am 13. Februar 1979.

4. *Wie der Tod*—Deutsche Version

Gespielt in Hamburg für das Théâtre des Nations, 10.–13. Mai 1979.

5. *Neutronenbombe (Neutronen bom)*

Protestsketch. Zwei Aufführungen am Dam-Platz in Amsterdam.

6. *Schlaf gut (Welterusten)*

Kinderspiel für die Sommertournee, erarbeitet, mit Hilfe von Peter Faber, von: Frank, Hans, Daria, Rense und Olga. Über Ängste in der Nacht. Erste Aufführung am 24. Mai 1979.

7. *Frank und René (Frank en René)*

Improvisationen von Frank und seinem Bruder René Groothof (als Gastspieler) für Kinder in Krankenhäusern.

8. *Aufnahme (Opname)*—Ein Film

Erarbeitet von der gesamten Gruppe. Regie: Marja, und Erik van Zuylen. Kamera: Robbie Müller. Basierend auf *Wie der Tod* und *Man muß damit leben*. Premiere am 19. Oktober 1979.

9. *Hallo Kumpel! (Hallo medemens!)*—Fernsehversion

Fernsehregisseur: Egbert van Hees. Bearbeitung: Rense und Shireen. Verfilmt im März 1979. Ausgestrahlt vom VARA-Fernsehen am 4. Januar 1980.

## 1979–1980

1. *Onkel Wanja (Oom Wanja)* von Anton Tschechow

Gespielt von Joop, Cas, Frank, René Groothof (Gast), Hans, Daria, Shireen und Herman. Der Tschechow-Text mit geringfügigen Kürzungen. Übersetzung: Chiem van Houweningen und Ton Lutz. Regie: Shireen. Technische Leitung: Henk Veltkamp. (Anmerkung: von diesem Zeitpunkt an erscheint das Wort *Stimulator* nicht mehr in der vom Werkteater veröffentlichten Chronologie der Spielzeiten.) 2. November–15. Dezember 1979.

2. *Abendrot*—Fernsehversion und Aufzeichnung in deutscher Sprache

Gespielt von Joop, Cas, Marja, Hans, Daria, Rense, Shireen, Gerard, Herman, Helmert, Olga und Devika Strooker (Gast). Bearbeitung: Shireen und Rense. Kamera: Klaus Brix. Produzentin: Dagmar Voss. Verfilmt vom Norddeutschen Rundfunk in Hamburg, Januar 1980. Fernsehregisseur: Jochen Wolf, zusammen mit Shireen.

3. *Ganz besonders (Gewoon weg)*

Projekt gesponsort von der Kommission zur Ausbildung von Lernbehinderten. Über Kinder in Sonderschulen. Erarbeitet von Daria und Marja. Gespielt von Frank, Marja, Daria, Herman und den Gästen René Groothof, Rob Boonzajer und Dorijn Curvers. 20. Januar 1980–24. März 1981.

4. *Waldeslust (Bosch en lucht; obgleich dies wörtlich "Wald und Luft" bedeutet, wird der Titel vom Werkteater—and in diesem Buch—mit *Waldeslust* übersetzt)*

Projekt erarbeitet von der gesamten Gruppe für die Sommerzelttournee, mit Gästen (zu verschiedenen Zeiten) Dorijn Curvers, Arjan Ederveen, René Groothof, Kees Prins, Rob Boonzajer, Roel von Eekhout, Ida Mager und Maria van der Woude. Regie: Marja und Shireen. Musik: Paul Prenen. Technische Leitung: Henk Veltkamp, Charles Kesten und Frank van der Steen. Teilweise basierend auf *Ganz besonders*, teilweise auf einer neuen Idee zu niederländischen Touristen. (Die vierte große Improvisationsarbeit des Ensembles für eine Sommertournee.) Erste Aufführung am 15. Mai 1980.

5. *Lang lebe die Königin (Leve de koningin)*

Straßentheater von René Groothof und Rense als Piet Smit und Chadowski (ihre Rollen in *Hallo Kumpel!*) während der Krönung von Königin Beatrix am 30. April 1980.

6. *Maria e Laura (De Mar en Sien show)*—Italienische Version

Gespielt von Marja, Shireen, Frank und Roel van Eekhout (Gast). Übersetzung: Bertie van Pinxteren. Technische Leitung: Henk Veltkamp. Internationales Theaterfestival Florenz, 10. und 11. Mai 1980.

7. *Schlaf gut*

Kinderspiel für die Sommertournee, zum zweiten Mal für eine Spielzeit im Repertoire, erarbeitet, unter der Regie von Peter Faber, von: Cas, Frank, Marja, Hans, Daria, Rense. Shireen und Herman mit den Gästen René Groothof, Rob Boonzajer und Paul Prenen (Musik). 25. Mai 1979–5. Juli 1980.

8. *Der Holländer (Dutchman)* von Leroi Jones

Projekt der Praktikanten Ada Bouwman und Glenn Durfort von der Amsterdamer Schauspielschule. Übersetzung: Cees Nooteboom. Leitung: Hans, Helmert und Bambi Uden. Sommeraufführungen in einem Bus neben dem Zelt, 23. Mai–5. Juli 1980.

## 1980–1981

1. *Verteidigung und Widerstand (Verweer en Verweer)*

Projekt der Praktikanten Ada Bouwman und Glenn Durfort von der Amsterdamer Schauspielschule. Leitung: Hans und Helmert. 5. September–22. November 1980.

2. *Onkel Wanja*

Mit Änderung der Besetzung, einschließlich der Neubesetzung mit Helmert, und Arjan Ederveen (Gast). 19. Januar–8. April 1981.

3. *Marja und Shireen*

Marja und Shireen entweder mit Joop, Frank oder Kees Prins (Gast) und anderen Gastspielern. 19. Januar 1978–8. April 1981.

4. *Waldeslust*

Im Carré-Theater in Amsterdam, 14.–18. November 1980.

5. *Ristorante Guatelli*

Italienisches Familienstück mit Musik. Erarbeitet von René (jetzt volles Ensemblemitglied), Frank, Hans, Herman und den Gästen Dorijn Curvers, Kees Prins, Arjan Ederveen, Rob Boonzajer und Paul Prenen (auch Musik). 12. Dezember 1980–17. April 1981.

6. *Der Hausmeister (De huisbewaarder, The Caretaker)* von Harold Pinter

Gespielt von Frank, René und Helmert. Übersetzung: G. K. van't Reve. Regie: Helmert. Technische Leitung: Charles Kersten. 6. Februar–1. Mai 1981.

7. *Kleider (Kleren)*

Cas, mit den Gästen Dorijn Curvers, Arjan Ederveen und Kees Prins. 30. April–15. Mai 1981.

8. *Nebenprojekt—Institut für Psychologie und Pädagogik*

Gespielt von Joop, Frank, Hans, Shireen, Herman und den Gästen Rob Boonzajer, Dorijn Curvers, Arjan Ederveen, Diederik Lohman, Kees Prins und Devika Strooker. Meervaart, Amsterdam, 30. März 1981.

9. *Andererseits (Niettegenstaande)*

Gespielt von Yolande und Olga mit den Praktikanten Ernst Boreel oder Peter Lunow. Beeinflußt von einer Probenzeit mit Saskia Noordhoek Hegt (Januar 1981). Technische Leitung: Henk Veltkamp. Ein Projekt über zwei Frauen und ihr Verhältnis zu einem Mann. 13. April 1981–3. April 1982.

10. *Improvisationsprojekt—Vor der Wahl*

Gespielt von René und Rense. Museumplein, Amsterdam, 23. Mai 1981.

11. *Waldeslust*—Deutsche Version von *Bosch en lucht*

Übersetzung: Peter Schreiber. Erste Aufführung am 2. Juni 1981 in Stuttgart. Dann in Berlin, Köln, Hamburg. Letztmalige Aufführung am 4. Juli 1981 in Zürich. Fernsehaufzeichnung der Kölner Aufführung: vollständige Ausstrahlung am 19. Juli 1981; gekürzte Fassung ausgestrahlt, "Theater der Welt," R. W. Fassbinder, 11. November 1981.

12. *One of Them (Einer von denen, Zus of zo)*—Englische Version

Cas und Joop, mit den Gästen Arjan Ederveen und Kees Prins. Spätere Version mit Cas, Joop und Hans. Übersetzung: Martin Cleaver. Technische Leitung: Charles Kersten. Erste Aufführungen 11.–16. August 1981, ICA, London. Dann Los Angeles (Fountain Theater) und New York (Warren Robertson Theater). Letztmalige Aufführung am 17. Januar 1982 in New York.

Zudem während der Spielzeit 1980–81:

Olga spielte in einer Produktion von Bram Vermeulen, *Die Zukunft wird phantastisch sein (De toekomst gaat het helemaal maken)*. Helmert spielte in *Mayakovsky* am Onafhankelijk Toneel, Toneelschuur (Freies Theater, Theaterscheune), Haarlem. Rense arbeitete an einem Projekt in Mexiko unter der Schirmherrschaft der Universität von Vera Cruz.

## 1981–1982

1. *Ein schwüler Sommerabend (Een zwoele zomeravond)*—  
Ein Film

Erarbeitet von der gesamten Gruppe. Regie: Frans Weisz und Shireen. Szenario: Marja. Musik: "Die Windbeutel." Produktionsleitung: Hans. Leitender Produzent: Frits Harkema. Auf dem Theaterstück gleichen Titels basierend. Verfilmt September–Oktober 1981. Filmpremiere am 10. März 1982.

2. *Die Hausordnung (De regels van het huis)*

Gespielt von Daria, Herman und den Gästen Pierre Bokma, Ada Bouwman (oder Yolande) und Arie Kant. Nach dem 1. Februar wurden Pierre, Ada und Arie durch René, Dorijn Curvers (Gast) und Hans ersetzt. Basierend auf einer Idee von Yolande und Marijke Zwaan (Gastdramaturgin). Bühnenbild: Erik den Hartog. Technische Leitung: Mendel Frank. Die Gesellschaft wird durch eine Familie repräsentiert, die mit jemandem konfrontiert wird, dem unsere Lebensart fremd ist. 3. November 1981–1. April 1982.

3. *Nebenprojekt—Demonstration gegen Atomwaffen*

Während der Demonstration: Frank, René und Rense. Am Abend im Paradiso-Zentrum: Yolande mit den Gästen Pierre Bokma, Ada Bouwman und Arie Kant. 21. November 1981.

4. *Waldeslust*

Theatertournee durch die Niederlande. 9. Oktober–24. Dezember 1981.

5. *Improvisationsabende (Improvisatie avonden)*

Kurze Szenen, nach Anweisungen spontan improvisiert. Olga, Marja und Gast Nico Bunink (Klavier). Später ohne Marja, aber mit Helmert und Gast Peter Faber (der das Werkteater offiziell im Herbst 1977 verlassen hatte). 24. November 1981–30. März 1982.

6. *Du bist meine Mutter (U bent mijn moeder)*

Joops Soloprojekt. Über seine Besuche bei seiner Mutter. Joop spielt sowohl sich selbst als auch seine Mutter. Regie: Jan Ritsema (Gast). Technische Leitung: Charles Kersten. Erste Auf-



führung am 1. Dezember 1981. Joop wurde für diese Darstellung der Louis d'Or verliehen.

7. *Einer von denen*

Gespielt von Joop, Cas und Hans. Technische Leitung: Olga. Nach einer Tournee durch Amerika, an der Kleine Komödie, Amsterdam, 25.–30. Januar 1982.

8. *Improvisationsabende*

Gespielt von Helmert und Olga mit den Gästen Peter Faber und Nico Bunink (Klavier). 1.–24. Februar 1982.

9. *Doktor Tom (Doktor Tom)*

Helmerts Soloprojekt. Basierend auf Vorstellungen aus Mythen der Hopi-Indianer. Technische Leitung: Henk Veltkamp. 2. Februar–8. Mai 1982.

10. *Nebenprojekt—Unterstützung für argentinische Mütter*

Shireen und Peter Faber (Gast). Über Zensur in Argentinien. Nieuwe Kerk, Amsterdam, März 1982.

11. *Waldeshust*

Carré-Theater, Amsterdam, 2.–10. März 1982.

12. *Traviata/Singing in the Rain*

Verknüpfung der Solos von Frank (*Traviata*) und Cas (*Singing in the Rain*). Musik: Taco Kooistra, Huub Matthijsen und Paul Prenen. 26. März 1982, 2. April 1982; auch an der Amsterdamer Theaterschule am 2. April 1982.

13. *Ristorante Guatelli*

Sommerzeltversion des Musicals gleichen Titels. Die gleichen Schauspieler wie zuvor, ohne Kees Prins, zusätzlich mit Joop und den Gästen Roel van Eekhout und Kenneth Herdigein. Bühnenbild: Herman und Joop. Technische Leitung: Henk Veltkamp und Charles Kersten. Gesamtleitung: Helmert. 18. September 1982.

14. *Nebenprojekt—Unterstützung für Amnesty International*

Gespielt von Shireen, Rense und Peter Faber (Gast). Carré-Theater, Amsterdam, Mai 1982.

15. *Die Gärten von Dorr (De tuinen van Dorr)*

Sommerzeltprojekt—ein Märchen für Kinder, basierend auf dem Buch gleichen Titels von Paul Biegel. Gespielt von

Hans, Daria, René sowie den Gästen Dorijn Curvers, Arjan Ederveen, Carla Reitsma, Kees Prins, Kenneth Herdigein, Paul Prenen (Musik), Rob Boonzajer und Devika Strooker. Regie: Shireen. Ausstattung: Ronald Timmerman und Paul Höhne. Technische Leitung: Roel Velthorst und Claudio Guatelli. 26. Mai–7. November 1982.

16. *Nebenprojekt—International Building Center, Rotterdam*

Gespielt von Hans mit den Gästen Peter Faber, Nico Bunink, Arjan Ederveen, Kees Prins und Carla Reitsma. 3. Juni 1982.

17. *Abendstück II (Avondstuk II)*

Ein Projekt speziell für die Sommerzelttournee. Mitwirkende: Cas, Marja, Rense, Daria, Yolande und Gastspielerin Martine Nijhof. Technische Leitung: Onno van der Wal, Charles Kersten, Henk Veltkamp und Claudio Guatelli. (Anstatt eine fünfte große Improvisationsarbeit für die Sommertournee 1982 zu entwickeln, teilte sich das Ensemble auf zwei Gruppen auf und erarbeitete die beiden Stücke *Abendstück II* und *Ristorante Guatelli*.) 24. Juni–25. September 1982.

18. *Nebenprojekt—Unterstützung für argentinische Mütter*

Gespielt von Shireen mit den Gästen Glenn Durfort, Kenneth Herdigein, Ruurt de Maerschallck, Numa Moraez, Astrid Serieze und Devika Strooker. Amazon-Stiftung, Amsterdam, September 1982.

Zudem während der Spielzeit 1981–82:

Cas und Marja spielten in *Aus der Fremde* von Ernst Jandl, am Onafhankelijk Toneel (Freies Theater).

## 1982–83

1. *Nebenprojekt—Medizinischer Kongreß der Hausärzte*

Gespielt von Yolande, Hans, Daria und Shireen mit den Gästen Peter Lunow und Maarten Wansink. Odeon, Amsterdam, 5. November 1982.

2. *Ein Abend mit Joan (Een avond met Joan)*

Cas' Soloprojekt über Joan Crawford. Basierend auf den Büchern *Gespräche mit Joan Crawford* von Roy Newquist und

*Mein Leben* von Joan Crawford. Beratung: Marja und Joop. Technische Leitung: Henk Veltkamp und Charles Kersten. 3. Dezember 1982–3. März 1984.

3. *Nebenprojekt—Vereinigung der Junganwälte*

Gespielt von Hans, Herman und den Gästen Peter Faber, Geertrui Daem, Arjan Ederveen und Kees Prins. Rhenen, 19. November 1982.

4. *Die Eule und das Käzchen (Een blijspel<sup>2</sup>)* von Bill Manhoff

Bearbeitet und gespielt von Shireen und Hans. Beratung: Gerardtrui Rijnders. Technische Leitung: Lody Crabbendam. 7. Dezember–21. Dezember 1982.

5. *Der eiserne Weg (De ijzeren weg)*

Hermans Soloprojekt über seine Kindheit in Aalst, Belgien. Erarbeitet in Zusammenarbeit mit Loek van Kesteren. Gespielt von Herman mit den Gästen Geertrui Daem und Rob Boonzajer (auch Musik). Ausstattung: Herman und Henk Veltkamp. Technische Leitung: Henk Veltkamp. 16. Dezember 1982–31. März 1983.

6. *Amor*

Gespielt von Marja mit den Gästen Charles Kersten, Robert Ouwerkerk und Onno van der Wal. Kombination aus Bühnen- und Videoproduktion. Geschlossene Aufführung, Theater des Werkteaters, 19. Dezember 1982.

7. *Brut (Gebroed)*

Projekt von Frank und René über ihr Verhältnis als Brüder, in der Vergangenheit und Gegenwart. Gespielt von Frank, René und Gast Paul Prenen (Musik). Leitung: Gast Michiel Berkel. Technische Leitung: Bas Steenstra. 7. Januar 1983–28. Dezember 1984. (Unabhängig vom Werkteater fortgeführt 1986–87.)

8. *Die Möwe (Meeuw)* von Anton Tschechow

Gespielt von Joop, René, Marja, Daria mit Ida Mager (Verwaltungsassistentin am Werkteater) und den Gästen Krijn ter Braak, Peer Mascini, Ben van Doorn, Evert van der Meulen, Frans Weisz und Olga Zuiderhoek (die das Werkteater nach der Spielzeit 1981–82 verlassen hatte). In einer späteren Version wurden Joop und Frans Weisz von Cas und Herman ersetzt. Übersetzung: Charles B. Timmer. Regie und Bühnenbild: Cas.

Technische Leitung: Charles Kersten, Henk Veltkamp und Onno van der Wal. Assistenz: Ron Termaat. 15. Februar 1983–7. Mai 1983; beim Teatro-Festival in Parma am 23. und 24. April 1983.

9. Nebenprojekt "Eine Gebärde" (*Ad hoc optreden "Een gebaar"*)

Gespielt von Joop, Yolande, Cas, René, Hans, Daria und Herman mit den Gästen Esther Apituley, Hester Bolt, Boris Boonzajer, Rob Boonzajer, Glenn Durfort, Roel van Eekhout, Jessica Felsenthal, Joshua Felsenthal, Marie Groothof, Kenneth Herdigein, Charles Kersten, Marije Kweekel, Ida Mager, Martine Nijhof, Alissa van Slooten, Gooike van Slooten, Devika Strooker, Henk Veltkamp, Erwin Vinck, Lotje Vinck und Maria van der Woude. Carré-Theater, Amsterdam, 16. und 17. Mai 1983.

10. *Du bist meine Mutter*—Deutsche Version von *U bent mijn moeder*

Übersetzung: Monika Thé. Bremen, Bochum, Berlin und Hamburg, 1. Mai–17. September 1983.

11. *Du bist meine Mutter*—Deutsche und niederländische Fernsehversionen

Verfilmt vom Norddeutschen Rundfunk in Hamburg. Regie: Horst Königstein. Kamera: Klaus Brix. Produzentin: Dagmar Voss. Deutsche Fernseherstaufführung am 5. Dezember 1983; niederländische Erstausführungen am 13. Februar 1984 (Theater des Werkteaters) und am 30. August 1984 (landesweit im Kino).

12. *Die Möwe (Meeuw)*—Fernsehversion

Eine fünfzigminütige Version, gefilmt auf den Friesischen Inseln—Engelsmanplaat und Dalfsen. Gespielt von Joop, René, Shireen, Daria, Cas und Herman mit Ida Mager (Verwaltungsassistentin am Werkteater) und den Gästen Krijn ter Braak, Evert van der Meulen und Olga Zuiderhoek. Bearbeitung und Regie: Marja. Kamera: Onno van der Wal. Ton: Charles Kersten und Henk Veltkamp. Produzent: Rense. Verfilmt im August 1983. Niederländische Erstausführung am 20. Februar 1984.

Zudem während der Spielzeit 1982–83:

Frank arbeitete an der Oper *Ballast* von Rob Hauser, produziert von der Orkater-Stiftung, mit. Shireen arbeitete als Stimulator

für zwei Performance-Projekte mit Studenten an der University of California, Berkeley: *Versäumnis* und *Ondine*.

Während des Sommers 1983 fand keine Sommerzeltshow statt.

## 1983–1984

1. *Dicke Finger (Dikke vingers)*, basierend auf einem Stück von Paul Haenen

Gespielt von Shireen und Hans. Beratung: Gerardjan Rijn- ders. Technische Leitung: Henk Veltkamp. Hans wurde von Ischa Mijer (Gast) am 30. März 1984 ersetzt. 17. September 1983–25. April 1984.

2. *So ist es halt (Zoals het is)*—Videofilm

Yolande und die Gäste Dan Blokker, Karsten Blokker, Jacob Blokker und Bodil Blokker-Veggerby. Konzept: Yolande und Gast Joke Menssink. In Zusammenarbeit mit "Meatball" und NOS (Niederländisches Fernsehen). Erstausstrahlung am 18. Ja- nuar 1984.

3. *Geduld bitte (Geduld a.u.b.)*

Gespielt von René und Hans mit den Gästen Jean Couprie, Gerard Draaisma, Sabine Eijzenring, Gert-Jan de Kleer, Leon- tien Koenders, Lineke Posthuma, Scaije Schuurmans, Roger Tiesema und Hanny de Vrije. Erarbeitet in Zusammenarbeit mit der Niederländischen Abteilung für Hörgeschädigte und der Stiftung für Visuelles Theater. Theater des Werkteaters, 12. April und 19. Oktober 1983, 25. Februar 1984. Nationaler Kongreß der Hörgeschädigten in Emmen, 20. Oktober 1983.

4. *Ein Blick auf die taube Welt (Een blik op de dovenwereld)*— Neun Videofilme

Gespielt von Daria mit Ruud Janssen von der Nieder- ländischen Abteilung für Hörgeschädigte. Erstausstrahlung am 20. Oktober 1983.

5. *Totentanz (Dodendans)* nach August Strindberg

Gespielt von Cas, René und Shireen. Regie: Marja. Ka- mera: Onno van der Wal. Ton: Charles Kersten. Kombination aus

Bühnen- und Videoproduktion. Geschlossene Aufführung im Theater des Werktheaters am 29. Januar 1984.

6. *Adieu (Adio)*

Gespielt von Joop, Yolande, Frank und dem Gast Paul Prenen (Klavier). Regie: Jan Ritsema. 31. Januar–21. Dezember 1984.

7. *Nebenprojekt—Vereinigung der Polizeibeamten*

Gespielt von Yolande und Hans mit den Gästen Peter Faber, Toon Agterberg, Glenn Durfort und Kenneth Herdigein. Kongreß der Polizeibeamten in Hoogeveen, 11. Mai 1984.

8. *Totentanz (Dodendans)* nach August Strindberg—Video-film

Gespielt von Cas, René, und den Gästen Els Ingeborg Smits, Koby de Klerq, Cumee Strooker. Regie: Marja. Kamera: Onno van der Wal. Ton: Charles Kersten. Scriptgirl: Bas Steenstra. Assistenz: Thijs Bayens. Produktionsleitung: Anita van Reede. Verfilmt im April 1984. Erstaussstrahlung SALTO (Amsterdamer Fernsehen), 30. August 1984.

9. *Zwischen Himmel und Erde (Tussen hemel en aarde)*

Projekt für die Sommerzelttournee. Gespielt von Joop, Hans, Daria, Shireen und den Gästen Toon Agterberg, Mouna Goeman Borgesius, Kenneth Herdigein, Jaap Jan de Kat Angelino, Joan Nederlof und Bram Vermeulen sowie Edward B. Wahr (Instrumentalmusik und Gesang). Regie: Shireen. Bühnenbild: Jago Bo. Kostüme: Maria van der Woude. Technische Leitung: Henk Veltkamp, Leo van den Boogaard, Marc van Gelder, Hans Loooye und Pieter Rienks. 26. Mai–8. September 1984.

10. *Brüderchen (Broertjes)*

Kinderspiel für die Sommerzelttournee, basierend auf *Brut (Gebroed)*. Gespielt von Frank und René mit den Gästen Peter de Jager und Paul Prenen (Musik). Technische Leitung: Bas Steenstra. 26. Mai–26. Dezember 1984. (Vom Werktheater unabhängig fortgesetzt 1986–87.)

11. *Leichner Nr. 5* [ein Produktname für Bühnenmake-up]

Projekt für die Sommerzelttournee. Gespielt von Herman mit den Gästen Rob Boonzajer, Karstine Hovingh, Martine Nij-

hoff und Paul Prenen. Regie: Rense. Technische Leitung: Claudio Guatelli, Jeroen Janssen. 16. Juni–1. September 1984.

12. *Gläubiger I (Schuldeisers I)*—Videofilm, Arbeitstitel

Gespielt von Marja, Joop, Rense mit Frans Weisz, Charles Kersten und Onno van der Wal. Mai 1984.

13. *Gläubiger II* nach August Strindberg—Videofilm, Arbeitstitel

Gespielt von Cas, Marja und Rense. Regie: Marja. Kamera: Onno van der Wal. Beleuchtung und Ton: Charles Kersten. Scriptgirl: Maria Juana Hughes. Assistenz: Thijs Bayens. Juni 1984.

Zudem während der Spielzeit 1983–84:

Cas arbeitete an dem Film *Ein Tag am Strand (Een dagje naar het strand)* von Theo van Gogh sowie beim Norddeutschen Rundfunk in Hamburg an dem Fernsehfilm *Treffpunkt im Unendlichen* von Horst Königstein mit.

## 1984–1985

Die Spielzeit 1984–85 mit der Formierung der zwei Gruppen "Werkteater" und "Werkteater II" bedeutete für das Werkteater eine radikale Wende. Ein Verzeichnis der Mitspieler beider Gruppen befindet sich am Anfang von Anhang A.

### 1. *Ulrike*

Koproduktion mit der Amsterdamer Theaterschule. Gespielt von Yolande, Daria und Herman mit Tamar Baruch, Arend Bulder, Mieke Heesen und Froukje van Houten. Regie: Jetty van der Meer. Textmanuskript: Sophie Kassies. Bühnenbild und Ton: Louise Oeben, Matthijs Groené, Martin Cleaver. Beleuchtung: Sophia France. Produktionsleitung: Liesbeth Smeenk. 19. September–27. Oktober 1984.

2. *Nebenprojekt—Patientenkongreß, Niederländische Stiftung für Herzkrankheiten*

Gespielt von Toon Agterberg, Judith Hees, Neel Holst, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Regie: Shireen. Drei

Aufführungen in der RAI-Halle, Amsterdam, 20. Oktober 1984. Geschlossene Aufführung im Theater des Werkteaters, 6. und 7. November 1984. Universitätsklinik Leiden, 9. Januar 1985.

3. *Nebenprojekt*—“*Bleib mir vom Leib*” (“*Blijf van m'n lijf*”)-Stiftung

Gespielt von Kenneth Herdigein und Maarten Wansink. Erarbeitet von Shireen. Über mißhandelte Frauen und die Polizei. Paradiso-Zentrum, Amsterdam, 26. Oktober 1984.

4. *Dschungeltrommeln (Jungle Drums)*

Gespielt von Cas, René, Anne Buurma und Carla Reitsma. Mit Passagen aus *Two Serious Ladies* von Jane Bowles. 2. November–21. Dezember 1984.

5. *Brut (Gebroed)*—Videofilm

Gespielt von Frank, René und Paul Prenen. Regie: Jop Pannekoek. Videoaufnahme am 11. November 1984. Erstaussstrahlung am 28. Januar 1987.

6. *Nebenprojekt*—*Schulfernsehen, Erwachsenenbildungsprogramm*—Videofilm

Thema: “Frauen in der Minderheit.” Gespielt von Shireen, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Neel Holst, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Videoaufnahme am 8. Januar 1985. Erstaussstrahlung am 3. Februar 1985.

7. *Romeo und Jeanette (Romeo en Jeanette)* von Jean Anouilh

Gespielt von Shireen, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Regie: Shireen. Bühnenbild: Jago Bo. Musik: Bram Vermeulen. Kostüme: Maria van der Woude. Technische Leitung: Hans Westendorp. 2. Februar–1. November 1985.

8. *Die Krönung der Poppea (De Kroning van Poppea)* von Claudio Monteverdi (Libretto: Busenello)

Frei nach Monteverdi. Gespielt von Joop, Yolande, Frank, René, Daria, Herman und Carla Reitsma. Regie: Jan Reitsma. Musikregie: Paul Prenen. Flöte: Judith van den Bos. Cello: Tobias Prenen. 13. Februar–22. November 1985.

9. *Besuch bei Joan*—Deutsche Fernsehbearbeitung von *Ein Abend mit Joan*

Gespielt von Cas mit Trude Possehl. Bearbeitung und Re-



gie: Horst Königstein. Übersetzung: Monika Thé. Kamera: Klaus Brix. Ausstattung: Andreas Heller. Fernsehaufnahme beim Norddeutschen Rundfunk im April 1985. (Deutsche) Fernsehpremiere am 14. Oktober 1985.

10. *Düstermanns Aktion (Somberman's aktie)*

Gespielt von Hans, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux, Maarten Wansink und Johan Vigeveno (der Schriftsteller) sowie den Kindern des Elleboog-Kindertheaters. Basierend auf dem Roman *Somberman's aktie* von Remco Campert. Erarbeitet für den Eröffnungsballett anlässlich der Nationalen Buchwoche. Regie: Shireen. Musik: Bram Vermeulen. Ausstattung: Jago Bo. Carré-Theater, Amsterdam, 19.–23. März 1985.

11. *Adieu (Adio)*—Deutsche Version

Gespielt von Joop, Yolande, Frank und Paul Prenen (Klavier). Regie: Jan Ritsema. 10. April–29. September 1985.

12. *Das häßliche Entlein (Het lelijke jonge eendje)*

Aufführung für Kinder in einem Sommerfestivalzelt. Mit Frank, René, Rob Groothof (Gast) und Carla Reitsma. Musik: Paul Prenen. Kostüme: Maria van der Woude und Ankie Groothof. Ausstattung: Joop. Basierend auf dem Märchen von Hans Christian Andersen. 25. Mai–15. September 1985.

13. *Wer spielt Düstermann? (Wie doet Somberman?)*

Gespielt von Hans, Shireen, Willem Wagter oder Herman, Toon Agterberg, Rob Duyker, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux, Bram Vermeulen, Edward B. Wahr und Maarten Wansink. Regie: Shireen. Regieassistent: Karine van Greevenbroek. Ausstattung: Jago Bo. Ausstattungsassistent: Monika Bloch. Kostüme: Elly Vermeulen. Inspizienz: Pieter Rienks. Aufführung im Zelt. 27. Mai–15. September 1985.

14. *Brüderchen (Broertjes)*

Gespielt von Frank, René und Paul Prenen. Aufführungen im Zelt. 29. Mai–15. September 1985.

15. *Die Krönung der Poppea*

(Gleiche Besetzung usw. wie Nr. 8, nur Yolande und Cas alternierten.) Beleuchtung: Henk Veltkamp. Aufführungen in einem Sommerfestivalzelt. 25. Mai–8. September 1985.

Zudem während der Spielzeit 1984–85:

Cas spielte in *Der Impresario von Smyrna* (eine Bearbeitung) von Carlo Goldoni, mit dem RO-Theater, Rotterdam (Regie: Karst Woudstra). Hans Man in't Veld entwickelte ein Stück über Arbeitslosigkeit, *Am Strand*, zusammen mit dem Ensemble (und anderen) am Deutschen Schauspielhaus in Hamburg.

## 1985–1986

### 1. *Romeo und Jeanette*

1. Oktober–1. November 1985.

### 2. *Nebenprojekt—Vereinigung der Junganwälte, 1985*

Gespielt von Hans, Shireen, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Forschungsarbeit: Hans, und Kenneth Herdigein. 7. November 1985.

### 3. *Romeo und Jeanette—Videofilmversion*

Gespielt von Shireen, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Regie: Jago Bo und Shireen. Beleuchtung: Reinier van Brummelen, Thijs Struik, Sam Tjioe und Peter van der Werf. Kamera: Maarten Rens und Dorith Vinken. Ton: Marcel van Brummelen. Produktionsleitung: Maria Peters. Assistenz: Monika Bloch, Rob Duyker und Pieter Rienks. Verpflegung: Lydia de Koning und Nicole van Vessum. Maske: Leendert van Nimwegen. Montage: Sam Tjioe und Dorith Vinken. Videoaufnahme: 11., 12., 13. November 1985.

### 4. *Laios*

Bearbeitung des Ödipusmythos. Gespielt von Herman, Dick van Gendt, Sabine Heres, Neel Holst, Marc Krone und Carla Reitsma. Regie: Yolande. Musik: Hero Wouters. Ausstattung: Dieter Junker. Ausstattungsassistent: Chris Richelman. Kostüme: Yvonne de Boer und Jany Hubar (Beratung). Technische Leitung und Beleuchtung: Henk Veltkamp. Videoaufnahme während der Proben: Daria, und Henk Veltkamp. 11. Januar 1986–10. April 1987.

5. *Epiphanie (Epifanie)*, nach *Epiphany* von Lewis John Carlino

Gespielt von Frank und René. Regie Michiel Berkel. Ausstattung, Kostüme: Hadassah Kann. Beleuchtung: Reinier Tweebeeke. Technische Leitung: Hans Looye. 20. Januar 1986–3. Mai 1986. (Unabhängig vom Werkteater fortgeführt 1986–87.)

6. *Ferne Freunde (Verre vrienden, Absent Friends)* von Alan Ayckbourn

Gespielt von Shireen, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Regie: Shireen. Ausstattung: Bram Vermeulen. Kostüme: Elly Vermeulen. Technische Leitung und Beleuchtung: Thijs Struik. Assistentz: Pieter Rienks. 28. Januar 1986–15. Juni 1986.

7. *Nebenprojekt—Stiftung für Herzkrankheiten*, Videofilm (Gleiche Besetzung wie Nr. 2, 1984–85, nur spielte Kenneth Herdigein für Neel Holst.) Regie: Shireen, und Sam Tjioe. Kostüme: Evelien Birza. Produzent: Ted Dellen, Stiftung für Naturwissenschaften und Film. Videoaufnahme am 10., 11., 12. und 13. März 1986.

8. *“Tjapa,” und andere Lieder*, aus “Kinderstube,” einem Liedzyklus von Mussorgski—Videofilm

Gespielt von Caria van Slooten (Junge), Alissa van Slooten (Mädchen) und Robert Ouwerkerk (Klavier), Cari van Slooten (Gesang). Übersetzung: Willem Wilmink. Videoproduktion: Daria, und Ruud Janssen. Ton: Leo van den Boogaard, Rein Hartog. Videoaufnahme 1986.

9. *Nebenprojekt—Kreuzstiftung*

Gespielt von Shireen, Toon Agterberg, Judith Hees, Kenneth Herdigein, Lieneke le Roux und Maarten Wansink. Musik: Bram Vermeulen. Technische Leitung und Beleuchtung: Thijs Struik. Forschungsarbeit: Lieneke le Roux. 12. und 14. Mai 1986.

10. *Festin d'esope*—Videofilm

Basierend auf Musik von Charles-Valentin Alkan. Videoproduktion von Daria, Ruud Janssen und Paul Prenen. Gespielt von Peter Blok, Rob Duyker, Flip Filz, Sabine Heres, Neel

Holst, Jaap Hoogstra, Marc Krone, Paul Prenen, Carla Reitsma und Hendrikje Wouters, mit Paul Prenen (Musik), Greetje Bijma (Gesang), Henk Bakboord (Tanz). Ton: Leo van den Boogaard. Beleuchtung: Thijs Struik, Henk Veltkamp. Produktionsassistentz: Judith van de Bos. Textmanuskript: Martine Nijhoff. Verpflegung: Evelien Birza. Videoaufnahme 20.–25. April 1986.

11. *Die Hausordnung*—Videofilm

Nach der Bühnenfassung von *Die Hausordnung* 1981–82. Gespielt von Daria, Herman, Flip Filz, Arie Kant und Carla Reitsma. Regie: Yolande. Szenario: Yolande und Ineke van der Weele. Kamera: Maartens Rens. Produktionsleitung: Natasa Hanusova. Beleuchtung: Thijs Struik, Henk Veltkamp. Ton: Leo van den Boogaard. Kostüme: Evelien Birza. Ausstattung: Barbara de Vries. Verpflegung: Karin Graven. Musik: Paul Prenen. Textmanuskript: Martine Nijhoff. Assistentz: Peter Blok, Sabine Heres, Marc Krone. Videoaufnahme 7.–22. Juni 1986.

Zudem 1986:

Tournee durch Deutschland und Belgien mit *Du bist meine Mutter*, *Adieu* und *Ferne Freunde*.

Während des Sommers 1986 fand keine Sommerzeltshow statt.

## ANHANG

# B

### Teilnahme an internationalen Festivals und verliehene Preise

#### Teilnahme des Werktheaters an internationalen Festivals

Festival Høvikodden, Oslo	1973
Festival Mondial du Théâtre, Nancy	1975
Norddeutsches Theatertreffen, Hamburg	1976
Internationales Belgrader Theaterfestival, Belgrad	1979
Theater der Nationen, Hamburg	1979
13e Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, Florenz	1980
London International Festival of Theatre, London	1981
Theater der Welt, Köln	1981
Züricher Theater Spektakel, Zürich	1981
Internationales Kinder- und Jugend-Theatertreffen, West-Berlin	1981
Theater der Nationen, Amsterdam	1982
Teatro Festival Parma, Parma	1983
Internationales Theater Festspiel, München	1985
Züricher Theater Spektakel, Zürich	1985
Theater '85, Hannover	1985

## Dem Amsterdamer Werkteater verliehene Preise

1972–73 Albert-van-Dalsum-Preis (für Spielentwicklung und schauspielerische Leistung) für das Theaterprojekt *Zustände*.

1974–75 Defresne-Preis (für Spielentwicklung und Regie) für das Theaterprojekt *Abendrot* (Geldpreis, den das Werkteater der niederländischen Theatergruppe GLTwee vermachte).

1975 Louis d'Or (Bester Schauspieler) an Peter Faber in *Abendrot* (vom Werkteater abgelehnt, da das Projekt gemeinschaftlich war).

1976 Bester Film, Prix d'Italia della Rai, für den Film *Zustände*.

1979 Erster Preis, Bitef-Festival, Jugoslawien, für das Theaterprojekt *Man muß damit leben*.

1979 Zweiter Preis, Allgemeine Kategorie, Rehabilitations-Film-Festival, New York, für den Film *Zustände*.

1980 Bronzener Löwe, Internationales Film-Festival, Locarno, für den Film *Aufnahme*.

1980 Interdenominational Award, Internationales Film-Festival, Locarno, für den Film *Aufnahme*.

1980 Bestes Programm, Nipkow-Schijf (Nipkow TV Disk; Preis des niederländischen Fernsehens) für den Film *Aufnahme*.

1980 Bestes Europäisches Fernsehspiel, Prix d'Italia della Rai, für den Film *Aufnahme*.

1980 Bester Film des Jahres, London Film Festival, für den Film *Aufnahme*.

1981 Bester Film des Jahres, Fünftes Internationales Film-Festival, Hong Kong, für den Film *Aufnahme*.

1981 Erster Preis, Internationales Rotes Kreuz und Gesundheits-Film-Festival, Varna, Bulgarien, für den Film *Aufnahme*.

1982 Louis d'Or (Bester Schauspieler) an Joop Admiraal in *Du bist meine Mutter*.

1983 Adolf-Grimme-Preis in Gold an Joop Admiraal für die Entwicklung von und Darstellung in *Du bist meine Mutter*.

1984 Wilhelmina-Lübke-Preis an Joop Admiraal für den Film *Du bist meine Mutter*.

1983–84 Albert-van-Dalsum-Preis an Jan Ritsema für sein Gesamtwerk, einschließlich der Arbeit als Stimulator/Regisseur bei *Du bist meine Mutter* und *Adieu* (Preis abgelehnt von Jan Ritsema mit der Begründung, daß er nicht gegenüber den übrigen Mitarbeitern an den Projekten hervorgehoben werden solle).

1986 Adolf-Grimme-Preis, Nominierung von Cas Enklaar für die Videoproduktion *Besuch bei Joan*.

1986 Bestes Fernsehspiel, Input Festival, Toronto, für die Videoproduktion *Besuch bei Joan*.

## ANHANG

# C

### Niederländischer Text der Rense-Helmert-Szene in *Abendrot*<sup>1</sup>

RENSE

We gaan lekker in het zonnetje zitten hè. Zo. Hier is je plaatsje, hm. Kijk die zon nou es schijnen. Altijd in het voorjaar krijg ik datzelfde opwindende gevoel dat ik vroeger had als ik met mijn ouders naar dat kleine dorpje ging aan de voet van het duin. En dan stapten we in Amsterdam op de trein en dan zongen we de hele weg door.

(zingt)

Zoek de zon op, dat is zo fijn,

Want een beetje zonneschijn dat moet er zijn.

En dan in Alkmaar stapten we over op het stoomtrammetje.

HELMERT

Mijn vader hield helemaal niet van treinen. Hij zei dat ze niet bestonden. En dan wij als jongens hadden es een krant of tijdschrift waar een trein in stond en dat legden we hem voor en dan zeiden wij: Vader, dit is een trein! En dan werd hij vuurrood, stond op, pakte die krant van de tafel, liep naar de deur, draaide zich om en zei: Verraiers! En dan ging hij naar hat schijthuis en veegde zijn reet ermee af.

RENSE

En dan reed je. Onder een stralende hemel reed je langs het Noordhollands Kanaal. En dan bij de molen van Koedijk dan sloeg je af de polder in. En het was alsof een godenhand de

1. Zur Besprechung dieser Szene, siehe Kapitel 4, "Spielentwicklung: Erfahrungen der Schauspieler."



weiden had volgestrooid met bloemen. En de vogeltjes waren in de lucht. En de sloten waren vol kroos en eenden. Ach . . .

HELMERT

De poldersloten waren wel vijf meter breed of meer. En dan waren er van die Brabanders—dat waren dagloners—en die hadden we in dienst en die trokken hun klompen uit, namen een aanloop en sprongen over die sloot heen! Vijf meter of meer! Mannetjesputters! God!

RENSE

En dan kwam je aan op dat kleine stationnetje onder de bomen. En dan stond Roland Holst daar met z'n stokje. En dan stapte je uit het trammetje en dan rook je de zeelucht, vermengd met die stoom van dat locomotiefje.

HELMERT

En dan was er een wijf onder die Brabanders, dat was een manwijf. Die kon vechten en werken gelijk de kerels. En als je d'r een kwartje gaf dan nam ze met d'r blote hand de ratten van de dorsvloer en beet ze de kop af! Aàh! Alsof ze een hap brood nam.

RENSE

En dan wandelden we door de duinen naar zee toe en het was eens op een dag en toen zagen we een konijntje hollen en wijken. Wij rennen, rennen, rennen er achteraan, en ik weet niet hoe het kwam, maar toen . . .

HELMERT

Zaterdag gingen de kinderen in bad. Dan werden ze allemaal bij elkaar gehaald. Dan werden de kleertjes uitgetrokken. Dan werden ze als jonge hondjes in de tobbe geplonsd, en dat spetterde en dat spatterde, dat maakte een plezier . . .

RENSE

Toen struikelde ik. Ik struikelde.

HELMERT

Laatst is er zo'n ventje van het dak gevallen.

RENSE

En er liep een klein straaltje over mijn kin en er kwamen grote rooie droppen op mijn witte pakje.

## HELMERT

Ach jochie, kom maar. Kinderen moeten spelen. Die moeten niet ziek zijn. Kom maar hier, ventje, kom maar hier, m'n jochie. M'n kleintje.

En als ze ziek zijn dan houd je ze de hele dag bezig. Dan doe je het ene spelletje na het andere en je wordt eigenlijk niet vermoeid, want ze moeten er bovenop komen, die kleintjes. Dat ze weer kunnen spelen.

M'n jochie, ach jochie, m'n ventje. Je ruikt ziek zelfs. Je vader is er niet, je moeder is er niet, maar ik ben bij je. Dan word je weer fit, dan kun je weer spelen, hè. Spelen achter elkaar door.

*(zingt)*

Zo doet het herenpaard, en het herenpaard doet zó.

En zo doet het damespaard, en het damespaard doet  
zó.

En zo doet het boerenpaard, en het boerenpaard doet  
zó!



## Index

In diesem Index sind Eigennamen, Institutionen, Titel und Ortsbezeichnungen enthalten. Die Anhänge und das Stück *Abendrot* sind davon ausgeschlossen. Alle anderen Teile des Buchs sind jedoch berücksichtigt, einschließlich der Kommentare der Schauspieler, der Bildunterschriften und der Anmerkungen.

- Abel* (van Warmerdam) 241  
*Abendrot* (*Avondrood*) xv, xviii, xx, 8, 13, 21, 23, 25–28, 30, 31–33, 41, 45, 47, 49, 50, 53, 102, 140, 152, 154, 159, 160, 169, 180, 182, 196, 199, 208, 209, 211–215, 217, 227, 228, 243, 244; Abb. 48, 171–79, 207 u.  
Academy Awards 169 Anm.  
*Actor Training and Audience Response* (Ogden) 213 Anm.  
Admiraal, Joop 8 Anm., 25, 27, 29, 47, 54, 60, 76, 86, 140, 154, 188, 194, 196, 198 Anm., 202–204, 211, 215, 228, 240, 241, 243; Abb. 48, 52, 94, 195, 197, 201, 207 u., 210 o., 218, 225 u.  
Akademie der Schönen Künste, Köln 191  
Amerika, *siehe* Vereinigte Staaten  
Amersfoort (Niederlande) 224  
Amsterdam xiii, xvii, xviii, 1, 8, 12, 49, 161, 215, 220, 228, 236, 240  
Amsterdamer  
Kabarettsschule 9 Anm.  
Amsterdamer  
Musikkonservatorium 9 Anm.  
Amsterdamer Theater 1, 11, 25, 40, 241  
Andreini, Familie 220  
Antonin Artaud (Esslin) 167  
Arnhem (Niederlande) 240  
Artaud, Antonin xiii, xix, 19, 167–169, 198 Anm., 230  
*Art of the Theatre, The* (Ghéon) 187 Anm.  
Astrow (*Onkel Wanja*) Abb. 195 u. "Athol Fugard"  
(Vandenbroucke) 5 Anm.  
*Aufnahme* (*Opname*) xviii, 23, 32 Anm., 169 Anm., 208, 228  
Auslander, Philip 188 Anm.  
Balzac, Honoré de xix  
*Bande* (*Bende*) 25, 40  
Barrault, Jean-Louis 229  
Belgien, Belgier 9 Anm., 112, 138, 154  
Bergen (Niederlande) 78, 161  
Bergman, Ingmar 146  
Berlin 2  
Berliner Ensemble 14, 159  
Bernhard, Thomas 241  
Bertsch, Yolande 9, 10, 25–27, 29, 32, 42, 50, 53, 84, 86, 100, 146, 150, 154, 169, 170, 180, 182, 184–86, 198 Anm., 214, 240; Abb. 52, 171–79  
Biancolelli, Giuseppe 220  
Bizet, Georges 3, 4, 22  
*Bland annat om Brecht, texter om teater* (Långbacka) 15 Anm.  
Blau, Eleanor 3, 4  
*Blaue Stunde* (Groothof) 240  
Bobkova, Hana 239  
Boleslawski, Richard 229  
Bouffes du Nord, Théâtre des 3  
Brando, Marlon 241  
Bread and Puppet Theater 2, 239  
Brecht, Bertolt xiii, xix, 10 Anm., 14, 159, 189, 244  
*Brillen und Zahnsparren* (*Brillen en beugels*) 25, 199  
Brix, Klaus 207  
Brook, Peter 2–4, 14, 22, 188  
Brueghel, Pieter d. Ä. 46  
Budapest 2  
Buijs, Marian 23, 40

- "Bunter Abend"-Szene 27, 42, 46,  
 49, 132, 136, 152, 153; Abb. 52  
 Burgund 226
- Canadian National Theatre  
 Institute 229
- Carmen* (Bizet) von Brook 2-4  
 Cas, *siehe* Enklaar, Cas  
*Cenci, Die* (Artaud) 169  
 Chadowski (*Hallo Kumpel!*) 236  
 Chaikin, Joseph 4, 9, 19  
 Chat Noir 18  
 Cheeseman, Peter 10 Anm.  
 Chicago 18  
*Chien Bizarre* (Royaards) 240 Anm.  
 Chile 11  
 Churchill, Caryl 4  
 Cieslak, Ryszard 2  
 Clarey, Cynthia 3, 4  
*Cloud 9* (Churchill) 4, 9  
*Coat, The* (Fugard) 5  
 Cole, Tom 241  
 Commedia dell'arte xiv, xix,  
 10 Anm., 220, 221, 227  
 Compagnie des Quinze 226  
 Copeau, Jacques xiii, xix, 187, 188,  
 226, 227, 229  
 Cowles, Sage 186 Anm.  
 Croce, Arlene 188 Anm.
- Dada 12  
*Dance, The* (Merloo) 168 Anm.,  
 186 Anm.  
 Daria, *siehe* Mohr, Daria  
 "Das Werktheater und die internatio-  
 nale Avantgarde"  
 (Bobkova) 239 Anm.  
 Davis, Molly 186 Anm.  
 de Brie, Mlle. 166 Anm.  
 Decroux, Etienne 10  
*De generale, repetitie voor een revo-  
 lutie* (Royaards) 240 Anm.  
*De grote zaal, een blad in de wind*  
 (van Velde) 36  
 de Josef, Rob 240  
 de Marinis, Marco 211 Anm.  
 de Miranda, Francisco 240  
 Den Haag 21  
 Deutsches Schauspielhaus  
 Hamburg 241  
 de Wit, Nico 234
- Dionysus in 69* (Performance  
 Group) 10  
 Direktorin des Altersheims (*Abend-  
 rot*) 53, 62, 64  
 Divadlo za Branou (Theater am  
 Tor) 14  
*Doktor Faustus* (Marlowe) von  
 Grotowski 12  
*Dry White Season, A* (Paley) 241  
*Du bist meine Mutter (U bent mijn  
 moeder)* 23, 188, 194, 202, 211,  
 215, 228, 241; Abb. 197  
 Dullin, Charles 229  
 Dunn, Douglas 186 Anm.  
 Düsseldorfer Schauspielhaus 241
- Einer flog über's Kuckucksnest*  
 (Kesey) 241  
*Einer von denen (Zus of zo)* xviii  
*Ein schwüler Sommerabend (Een  
 zwoele zomeravond)* xix, 189,  
 198, 205, 208, 209, 214, 220,  
 221, 228; Abb. 200, 201, 206,  
 207 o., 222  
*Empty Space, The* (Brook) 188 Anm.  
 England 10 Anm.  
 Enklaar, Cas 154, 240, 244; Abb.  
 207 u., 210 o., 218, 225  
 Environmental Theater 12  
 Erenstein, R. L. xiii-xv  
*Es ist doch nur ein Mädchen ('T is  
 maar een meisje)* xviii  
 Esslin, Martin 167  
*Es wird Zeit* (Cole) 241  
 Europa 2, 6, 22
- Faber, Peter 10, 25, 28, 32, 33, 35,  
 40, 47, 50, 53, 54, 60, 72, 74,  
 102, 152, 154, 199, 219, 240,  
 241; Abb. 52, 218, 225  
 "Fall des Ikarus" (Brueghel) 46, 132  
*Fen* (Churchill) 4  
*Fest für Nico, Das (Het feest voor  
 Nico)* xix  
 "First copy, Editional, K.  
 Stanislavsky" 182-83 Anm.  
 Flame, flämisch, *siehe* Belgien,  
 Belgier  
 Fo, Dario 9, 10 Anm.  
 Foreman, Richard 13  
 Foudraine, Jan 11  
 Frank, *siehe* Groothof, Frank

- Frankl, Viktor 189, 219  
 Fugard, Athol 5, 9
- Ganz normal (Doodgewoon)* Abb. 234 u.
- Gebärdenmacher, Die (De gebarenmakers, Mohr)* 241
- Geistesschatten (Hersenschimmen, Honnigman)* 241
- Gerard, *siehe* Thoolen, Gerard
- Ghéon, Henri 187 Anm.
- Giraudoux, Jean 229
- Golden, Emily 3
- Goodman, Nelson 168 Anm.
- Grassi, Paolo 14
- Gray, Bruce 169 Anm.
- Groothof, Frank 25, 28, 154, 188, 204, 240, Abb. 190, 210 u., 225, 234 u.
- Groothof, René 191–93, 204, 211, 240; Abb. 195
- Großbritannien 4
- Grotowski, Jerzy xiii, xix, 2, 9, 12, 19, 26, 169, 239
- Guten Morgen, der Herr (Goedemorgen meneer)* xviii, 221; Abb. 224
- Hallo Kumpel! (Hallo medemens!)* xviii, 209; Abb. 235, 236
- Hamburg 47
- Hanna, Judith Lynne 186 Anm.
- Hans, *siehe* Man in't Veld, Hans
- Hausmeister, Der (Pinter)* 214
- Heijer, Jac 226
- Helmert, *siehe* Woudenberg, Helmert
- Herman, *siehe* Vinck, Herman
- Herzel, Roger 166
- Heyerman, Herman 239
- Hodgson, John 22
- Holland, *siehe* Niederlande
- “‘Holy Theatre’ and Catharsis” (Auslander) 188 Anm.
- homo ludens* xiii, 196
- Hoogstra, Jaap 34, 38
- “How the Multiple Casts of ‘Carmen’ Came to Harmonize” (Blau) 4 Anm.
- Ik, Die (Brook)* 3
- Improvisation (Hodgson und Richards)* 22
- Improvisation für das Theater (Spolin)* 18
- Indrani 186 Anm.
- Interviews mit Sterbenden (Kübler-Ross)* 36
- Italien 9, 11
- Ito, Sachiyo 186 Anm.
- Jaap, *siehe* Hoogstra, Jaap
- Jagdgesellschaft, Die (Bernhard)* 241
- Jahresbericht 1971–72 (Werkteater)* 24
- Jarry, Alfred 13
- Jedermann* 189
- Jig Cook and the Provincetown Players (Sarlós)* 20 Anm.
- Joop, *siehe* Admiraal, Joop
- Jouvet, Louis 229
- Julliard School 229
- Justesen, Jytte 38
- Kampnagel-internationale-Kulturfabrik, Hamburg 241
- Kathakali Dance Company, Kerala, Indien 186 Anm.
- KLM 217, 218
- KLM-Projekt* 217, 218
- Kok, Marja 25–27, 29, 33, 34, 36, 38, 42, 47, 50, 53, 66, 70, 100, 144, 148, 150, 155, 169, 170, 182–86, 198 Anm., 211, 214, 239, 241, 243; Abb. 94, 120, 171–79, 206, 207 o., 210 u.
- Kolakowski, Leszek 25
- Kortering, Anna 50, 53; Abb. 114
- Kottman, Pieter 244
- Krejča, Otomar 14
- Kübler-Ross, Elisabeth 21, 36
- Laing, R. D. 11
- Långbacka, Ralf 14–17, 18 Anm., 159, 228
- Lateinamerika 240
- Lieder, vom Werkteater verwendet: “Drei Blinde sind wir” 40; “Ja zu zweien ist es besser als allein” (“Met z’n tweeën is het beter dan alleen”) 152; “Komm herein, nimm den Hut ab” (“Kom d’rin, zet je hoed af”) 152; “Mein Hinterreifen ist fast platt” (“Al is mijn achterband wat zacht”) 152; “Oh,

- wie bist Du schön" ("O, wat ben je mooi") 152; "Schau mal nach den Püppchen in meinen Augen" ("Kijk eens naar de poppetjes in mijn ogen") 152; "Schenkt man sich Rosen in Tirol" 140; "Such' nach der Sonne" ("Zoek de zon op") 152; "Tonia, Tonia" 152; "Wenn die Glock' von Arnemuïden" ("Als de klok van Arnemuïden") 152; "Und wir lasen einander nicht los" ("En we laten mekaar niet los") 140, 152
- Lincoln Center 229  
 Littlewood, Joan 14  
 Living Theater 13, 239  
 Ljubimow, Juri 14  
 Londoner Akademie für Musik und dramatische Kunst 22  
 Louis d'Or 241  
 Lowry, Malcolm 240  
 Ludwig XIV. 220
- MacOwan, Michael 22  
 Man in't Veld, Hans 25, 26, 32, 155, 194, 220, 241; Abb. 210 o., 218, 222, 225
- Man muß damit leben* (*Je moet er mee leven*) xviii, 8, 23
- Mann und Weib* [*Male and Female*] (Mead) 36, 92
- Man's Search for Meaning* (Frankl) 189 Anm.
- Marat/Sade* (Weiss) von Brook 2
- Marja und Shireen* (*Mar en Sien*) 215
- Marja, *siehe* Kok, Marja
- Martin, John 168
- Master Harold . . . und die Boys* (Fugard) 5
- May, Elaine 18
- Mead, Margaret 21, 36, 92
- "Meeslepende herinneringen aan applaus en afscheid" (Kottman) 244 Anm.
- Mein Leben in der Kunst* (Stanislawski) 181
- Menotti* 215
- Merloo, Joost 168 Anm., 186 Anm.
- Metheny, Eleanor 168 Anm.
- Mevrouw Emanuels (*Ein schwüler Sommerabend*) 199
- Mexican Drama* (Royaards) 240 Anm.
- Meyerhold, Wsewolod 229
- Middelburg (Niederlande) 223
- Mnouchkine, Ariane 2, 14
- Modern Dance, The* (Martin) 168
- Modern Jazz Quartet 19
- Mohr, Daria 8 Anm., 25, 27, 29, 30, 34, 36, 38, 50, 53, 68, 72, 86, 136, 140, 152, 155, 241; Abb. 52, 207 u., 210 o.
- Molière 166, 221, 226, 227
- Montmartre 18
- Moreno, Jacob Levy 20
- Moskau 14
- Moskauer Künstlertheater 14, 19, 20, 229
- Mtwa, Percy 5
- München 19
- Nach-Bilder* [*Afterimages*] (Croce) 188 Anm.
- National-Theater Den Haag 241
- Nemirowitsch-Dantschenko, Wladimir 14
- New York 2, 229
- New York Times* 165, 168
- Ngema, Mbongeni 5
- Nichols, Mike 18
- Niederlande 1, 165, 204, 239, 242
- Niederländisches Theater-Institut 152 Anm.
- Niemand zu Hause* (*Niet thuis*) xviii
- Nijhoff, Loudi 241
- Norddeutscher Rundfunk 47, 207
- Notes sur le métier de comédien* (Copeau) 188 Anm.
- Oedipus' Royal Baby* 240
- Old Vic School 229
- Olga, *siehe* Zuiderhoek, Olga
- Olympische Spiele, München 1972 11
- "Om förutsättningarna för en konstnärlig teater" (Långbacka) 15 Anm.
- O'Neill, Eugene 244
- Onkel Wanja* (Tschechow) 194, 214; Abb. 195
- Opole (Polen) 19
- Open Theater 9

- Orestes* (Fugard) 5  
*Orlando Furioso* (Ariosto) von Ronconi 11  
 Osdorf-Szene 34, 35, 38  
  
 Paris 2, 3, 14, 18, 226  
 Pariser Ensemble 14  
 "Passies in pluche, . . ." (Schoenmakers)  
 Peereboom, John 165  
*Pennerinnen* (Zwerfsters, Kok) 241  
 Performance Group 2, 4, 10  
*Performer-Audience Connection* (Hanna) 186 Anm.  
 Peter, *siehe* Faber, Peter  
 Philippine Dance Company, New York 186 Anm.  
 Piccolo Teatro di Milano 14  
 Planchon, Roger 14  
 Polen 9, 12, 19  
 Prag 14  
 Prins, Kees Abb. 210 o.  
 Prix d'Italia 169 Anm., 108  
  
 Reinhardt, Max 227  
 René, *siehe* Groothof, René  
 Rense, *siehe* Royaards, Rense  
 Repertory Dance Theatre, Utah 186 Anm.  
 Rich, Frank 165  
 Richards, Ernest 22  
*River, The* (Rydell) 6  
 Ronconi, Luca 11  
*Rotkäppchen* 39  
 Royaards, Rense 25, 28, 30, 32, 33, 35, 43, 44, 46, 47, 53, 102, 104, 130, 132, 134, 136, 144, 155, 160, 161, 163, 164, 220, 233, 236, 237, 240; Abb. 52, 218, 222, 225, 234 u., 235  
 Royal Shakespeare Company 229  
 Rydell, Mark 6  
  
 Saint-Denis, Michel 226, 229  
 San Francisco Mime Troupe 5, 10 Anm.  
 Sarlós, Robert 20  
 Schaubühne am Halleschen Ufer 14  
 Schechner, Richard 2, 4, 19  
*Schlaf gut* (Welterusten) Abb. 234 o.  
 Schoenmakers, Henri 211 Anm.  
  
 Schoorl (Niederlande) 78, 161  
*Schreie und Flüstern* (Bergman) 146  
 Schülerin (*Abendrot*) 53, 108  
 Schumann, Peter 2  
*Schwarze Kunst* (Woudenberg) 240  
 Second City, Chicago 18  
 "Semiotica del teatro" (de Marinis) 211 Anm.  
 Shakespeare, William 165, 202, 212, 221, 226, 227  
 Shireen, *siehe* Strooker, Shireen  
 Sills, Paul 18  
 Simon, Barney 5  
*Sizwe Bansi ist tot* (Fugard) 5  
 Smithsonian Institution Division of Performing Arts 186 Anm.  
 Smits, Els Ingeborg 244  
*Sommernachtstraum, Ein* (Shakespeare) von Brook 2  
 Sophokles 165, 202  
 Speight, Johnny 27  
 Spolin, Viola 18  
 Squat Theater 2, 10, 13  
*Standhafte Prinz, Der* (Calderon) von Grotowski 169  
 Stanislawski, Konstantin xiii, xix, 6, 9, 14, 19, 20, 180, 181, 227, 229  
 Stein, Peter 2, 14  
 Stijlstra, Hr. (*Abendrot*) 50, 66, 132  
 Stoke-on-Trent 10 Anm.  
 "Story of Courage, Strength, Disaster" (Yakir) 6 Anm.  
 Stradivari 5  
 Strehler, Giorgio 14  
 Strindberg, August 165  
 Strooker, Shireen 2, 23–28, 31, 33–36, 38, 40, 42–45, 50, 53, 112, 124, 155, 182, 212, 213, 229, 238, 240, 241; Abb. 207 u., 216, 234 o.  
 Sturm-Szene 33, 35  
 Südafrika 9  
 Sutherland, Donald 241  
  
 Taganka-Theater 14  
 Tamiris, Helen 186 Anm.  
 "Tanz als Mittel der Kommunikation," ["Dance as a Means of Communication"] (Martin) 168  
 Teatro Campesino, El 10 Anm.  
 Terry, Megan 4



- Terson, Peter 10 Anm.  
 Theaterlaboratorium (Grotowski) 19, 239  
 Theater Workshop 14  
 Théâtre de Villeurbanne 14  
 Théâtre du Soleil 14  
 Théâtre National Populaire 14  
 "Theatrical Comprehension" (de Marinis) 211 Anm.  
 "The Original Casting of Molière's Plays" (Herzel) 166  
 Thoolen, Gerard 25, 36, 46, 53, 90, 155, 198, 199, 211, 241; Abb. 52, 200, 201, 207 u., 218, 225, 234 u.  
 "To Make Serious Theater, Serious Issues Aren't Enough" (Rich) 166 Anm.  
*Towards a Poor Theatre* (Grotowski) 19 Anm.  
 Traveling Jewish Theater, A 5  
 Tschechow, Anton 19, 159, 193, 194, 244  
 Tschechow, Michael 229  
 "U lijkt wel een ouwe appel opa" (Buijs) 40  
*Unheard Cry for Meaning, The* (Frankl) 189 Anm., 219 Anm.  
 University of California, Berkeley 213  
*Unter dem Vulkan* (Lowry) 240  
 van Beusekom (*Abendrot*) 53, 54, 74, 76, 82, 84, 86, 110, 136  
 Vandembroucke, Russell 5 Anm.  
 van Draden (*Abendrot*) 53, 86, 90  
 van Geffen, Vincent (*Abendrot*) 46, 53, 74, 76, 88, 90, 100, 116, 132  
 van Itallie, Jean-Claude 4  
 van Velde, Jacoba 21, 36  
 van Warmerdam, Alex 241  
*Van wie komen jullie, van god of van de duivel?* (Royaards) 240 Anm.  
*Vater Abraham* (Niederländisches Fernsehstück) 41  
 Venezuela 240  
*Verbrechen (Misdaad)* xviii, 21, 243  
 Vereinigte Staaten 2, 4, 6, 9, 22, 166  
 Vietnam 10, 11  
 Vilar, Jean 14  
 Vinck, Herman 25, 28, 30, 33, 35, 53, 54, 58, 60, 74, 76, 104, 112, 130, 144, 153, 155, 212, 215, 217, 219, 240, 241; Abb. 48, 52, 114, 218, 234 u.  
*Vogelhändler, Der* (Zeller) 152  
 Voss, Dagmar 207  
 Wachtangow, Jewgenij 9, 229  
*Waldeslust (Bosch en lucht)* 13, 191, 194, 199, 209; Abb. 190, 195, 210  
 Walewska, Frau (*Abendrot*) 46, 53, 100  
*Was Ihr wollt* (Shakespeare) 226  
*Werkteater* (Mohr) 8 Anm.  
*Werkteater II* 2, 229, 238  
*Werkteater, teaterwerk sinds 1970* (Royaards) 164 Anm.  
 West-Berlin 14  
*Wie der Tod (Als de dood)* xviii, 8, 23; Abb. 216  
*Wie es Euch gefällt* (Shakespeare) 226  
 Wien 241  
 Wilson, Robert 2, 9  
*Woher kommst Du, von Gott oder vom Teufel?* (Royaards) 240  
 Wolf, Jochen 207  
 Woudenberg, Helmert 25, 28, 30, 34, 35, 40, 44, 50, 53, 78, 80, 124, 130, 146, 155, 156, 160–164, 240, 241; Abb. 52, 206, 207, 211, 218, 225  
*Woza Albert!* (Mtwa, Ngema und Simon) 5  
 Yakir, Dan 6 Anm.  
 Yeats, W. B. 202  
 Yolande, *siehe* Bertsch, Yolande  
 Zeller, Carl 152  
 Zuiderhoek, Olga 156, 204, 220, 222, 240, 241  
*Zustände (Toestanden)* xviii, 1, 11, 31



## Rezensionen:

### *Das Werkteater von Amsterdam*, von Dunbar H. Ogden

Nur ein Ausländer konnte die Bedeutung dieser Truppe aufzeigen.

MARTIN SCHOUTEN, *De Volkskrant* (Niederlande)

Diesem Amerikaner gelang es, ein tiefgreifendes und klares Buch über eine im In- und Ausland berühmte niederländische Theatertruppe zu schreiben.

HANNY VAN DER HARST, *Trouw* (Niederlande)

Dieses Buch ist eine außerordentliche Leistung—aufgrund seiner Erkenntnisse, Klarheit, Objektivität und Anschaulichkeit. Offensichtlich vertrauten die Schauspieler dem Autor so sehr, daß sie ihre intimsten und schwierigsten Probleme mit ihm erörterten. Solch ein Vertrauensverhältnis ist für einen Außenseiter nur schwer aufzubauen, obwohl es für ein derartiges Projekt unerlässlich ist. Letzen Endes liegt die wissenschaftliche Bedeutung des Buches jedoch in der Behandlung von Kernfragen über das heutige Theater.

XERXES MEHTA, *Theater Three, A Journal of Theater and Drama of the Modern World* (USA)

Die Fülle an Material, das in der Einleitung des ersten Hauptteils kontrastiv zu anderen alternativen Theatergruppen zusammengetragen wurde, wird nun anhand einer detaillierten Beschreibung der Entstehung eines Werkteaterprojekts, *Abendrot*, sehr gut nachvollziehbar konkretisiert und präzisiert. Ogden vermittelt einen sehr plastischen Einblick in die Arbeitsweise des Ensembles. . . .

Das Buch bietet anschauliche, interessante, gut präsentierte Informationen über ein besonderes Theaterensemble. Doch nicht die Frage nach dem "Was" steht im Zentrum, sondern vielmehr die nach dem "Wie," nach den Prozessen, die im Ensemble des Werkteaters und in der Interaktion von Schauspielern und Publikum ablaufen. Hier vermag Ogden wichtige Einsichten zu vermitteln, die für die Adressaten seines Buches, Schauspieler und allgemein am Theater Interessierte, wertvoll sein dürften.

DANIEL MEYER-DINKGRÄFE, *Forum Modernes Theater* (Deutschland)

Ein Standardwerk über das Werkteater.

Ogden hat zurecht *Abendrot* gewählt, nicht nur weil dieses Stück das Werkteater besonders treffend charakterisiert, sondern auch, weil es drei der schönsten Szenen enthält, die je auf der niederländischen Bühne gespielt wurden.

Dunbar Ogdens Buch bespricht das Werkteater anhand verschiedener europäischer und amerikanischer Theatertheoretiker und weist darauf hin, daß diese Schauspieltruppe die Theatergeschichte durch echtes "Volkstheater" bereichert hat.

JAC HEIJER, *NRC Handelsblad* (Niederlande)

Ein einschneidendes Werk, brillant geschrieben und recherchiert, mit ausgezeichneten Fotos. Schauspieler, Regisseure, Dramatiker, Historiker sowie jeder, der sich mit Theater beschäftigt, wird davon profitieren.

Eine Bereicherung für die Theatergeschichte, da ein vorbildlicher Analytiker die Arbeit einer zeitgenössischen Truppe unter die Lupe nimmt.

STEFAN RINK, *Theatre Studies* (USA)

Die Einleitung ist präzise und setzt das Werkteater in den internationalen Zusammenhang mit der Alternativtheaterbewegung. Gleichzeitig sind darin wichtige Hintergrundinformationen über die Entstehung und den Arbeitsablauf der Truppe enthalten. Ogden reiht die Truppe in die lange demokratische Tradition der Niederlande mit ihrer Orientierung zu sozialen Belangen ein. Er geht außerdem auf das Training der Schauspieler, das sich an Stanislawski orientiert und von Grotowski beeinflusst ist, sowie auf akrobatisches Training ein.

LENORA CHAMPAGNE, *Theatre Journal* (USA)

Was Ogdens zehnjährige Recherchen u. a. lesenswert macht, ist seine originelle und interessante wissenschaftliche Forschungstechnik. Hierbei scheut er sich nicht, historische Dokumentation, Aufführungsrekonstruktion und Ikonographie mit den grundlegenden Methoden der Rezeptionsgeschichte und -theorie, erläutert anhand von sozialen Kommentaren, zu kombinieren. Ogden besitzt einen besonders scharfen Blick für Schauspieltechniken und Ergebnisse. Das Resultat ist ein sorgfältig recherchiertes und gut geschriebener Beitrag für das zeitgenössische Theater, . . . ausgerichtet auf ein breites Publikum.

THOMAS POSTLEWAIT, *Comparative Drama* (Kanada/USA)

Dieses Buch ist eine treffende und klare Studie des kreativen Prozesses der Schauspieler dieser bedeutenden niederländischen Theatertruppe sowie ein sorgfältig recherchiertes Dokument über den Dialog zwischen Zuschauer und Schauspielern. Seit den siebziger Jahren hat das Werkteater seine Zuschauer zuerst im Inland, dann in ganz Europa mit Aufführungen begeistert, die das Ergebnis eines kollektiven, auf Improvisation beruhenden Arbeitsprozesses sind. . . . Eine elektrisierende Gruppe. . . . Ein bedeutender Beitrag zur Geschichte der europäischen Avantgarde. . . . HENRY I. SCHVEY, *Theatre Research International* (Großbritannien)

Für polnische Leser ist dieses Buch erstens aufgrund der besonderen und hervorragenden Stellung des Werktheaters im europäischen Theater und zweitens aufgrund der wissenschaftlichen Analyse und Beschreibung des Verfassers wichtig. . . . Ogdens Darstellung ermöglicht dem Leser einen Einblick in die inneren Arbeitsabläufe dieser einzigartigen Truppe, die sich ihren Ruf nicht nur als künstlerisches, sondern auch als gesellschaftliches Phänomen erworben hat.

ZBIGNIEW WILSKI, *Dialog* (Polen)

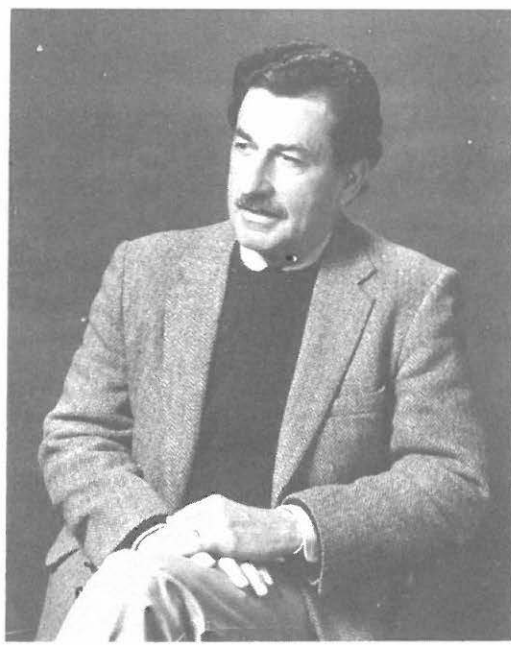
Diese Studie kombiniert wissenschaftliche Genauigkeit mit brillantem Stil. Zweifels- ohne sollte dieses Buch als Fundament und Inspiration für zukünftige Studien dieser Art fungieren.

Das Werkteater ist. . . ein einmaliges Phänomen, das diese ausführliche und wissenschaftliche Analyse wirklich verdient.

Das Werkteater meisterte eine außergewöhnliche Herausforderung: den direkten Dialog zwischen Zuschauer und Schauspieler.

ELI ROZIK, *Bamah, Drama Quarterly* (Israel)





**Dunbar H. Ogden** ist seit 1962 Professor für Theatergeschichte an der Universität von Kalifornien in Berkeley. 1956 gehörte er zu den ersten Dankstipendiaten des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD). Er hat drei Jahre an der Universität München und an der Freien Universität Berlin studiert und promovierte (Ph.D.) später an der Universität Yale. Von 1974 bis 1975 und erneut 1988 war er Gastprofessor an der Universität von Amsterdam. In dieser Zeit entstand sein Buch über das Werktheater. Die deutsche Übersetzung und Neubearbeitung erfolgte während seines Aufenthalts als Fellow-in-Residence, 1991–92, am Netherlands Institute for Advanced Study.

Professor Ogden ist Autor von *The Italian Baroque Stage* (1978) und *Actor Training and Audience Response* (1984) sowie Herausgeber von *The Theatre and Drama of Greece and Rome* (James Butler, 1972), *Theatre West: Image and Impact* (1990), und *The International Theatre Exhibition: Amsterdam, 1922* (1992). Er war einer der Gründer und in den Anfangsjahren Dramaturg der Berkeley Shakespeare Festspiele. Zur Zeit arbeitet Professor Ogden an einem Buch über die Aufführungstechnik des mittelalterlichen Kirchendramas.

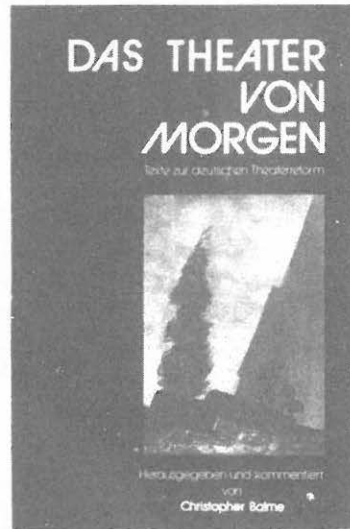
# Das Theater von Morgen

Texte zur  
deutschen Theaterreform

*Ein Reader*

herausgegeben und kommentiert von  
*Christopher Balme*

312 Seiten, zahlreiche Abbildungen,  
Großoktav mit Fadenheftung  
DM 38,— / ISBN 3-88479-350-0



## Inhalt:

**I. Einleitung: Zur Ästhetik und Ideologie der Theatermoderne** von *Christopher Balme*

**II. Die Wiedergeburt des Theaters aus dem Geist der Antike:** *Friedrich Nietzsche*: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (1872) — *Richard Wagner*: Über Schauspieler und Sänger (1872)

**III. Das Theater im wissenschaftlichen Zeitalter: Zur naturalistischen Theaterreform:** *Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen*: Inszenierungsregeln (1895) — *Heinrich Hart*: Etwas über Theaterreform — *Hermann Bahr*: Die Pariser Freie Bühne (1890) — *Otto Brahm*: Der Naturalismus und das Theater (1891) — *Franz Mehring*: Freie Volksbühnen (1892) — *Julius Kulka*: Theaterreform (1892) — *Simon Moldauer*: Betrachtungen über moderne Schauspielkunst (1893) — *Arno Holz*: Evolution des Dramas (1897) — *Friedrich Brandt*: Schein und Wahrheit im Bühnenbild (1898)

**IV. Die Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende:** *Adolphe Appia*: Die Musik und die Inszenierung (1899) — *Ernst Wachler* und die Heimatkunsttheaterreform. Das deutsche Theater der Zukunft (1900) — *Hermann Bahr*: Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst (1900) — *Peter Behrens*: Die Lebensmesse von Richard Dehmel als festliches Spiel (1901) — *Ernst von Wolzogen*: Das Überbrettl (1900) — *Hugo von Hofmannsthal*: Die Bühne als Traumbild (1903); Szenische Vorschriften zu ‚Elektra‘ (1903) — *Georg Fuchs*: Die Schaubühne der Zukunft (1905) — *Thomas Mann*: Versuch über das Theater (1908) — *Efraim Frisch*: Von der Kunst des Theaters (1910) — *Henry van de Velde*: Das Werkbundtheater (1914) — *Max Reinhardt*: Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler (1915)

**V. Der Theaterexpressionismus:** *Hugo Ball* und das expressionistische Theater (1914); Tagebucheintragungen aus dem Jahre 1914; ‚Das Münchener Künstlertheater: Eine prinzipielle Beleuchtung‘ (1914) — *Kurt Pinthus*: Versuch eines zukünftigen Dramas (1914) — *Walter Hasenclever*: Das Theater von Morgen (1916) — *Paul Kornfeld*: Nachwort an den Schauspieler (1916) — *Gustav Hartung*: Von der Kunst der Regie (1920) — *Friedrich Märker*: Das Regieproblem (1920) — *Richard Huelsenbeck*: Ein Besuch in Cabaret Dada (1920) — *Erwin Piscator*: Über Grundlagen und Aufgaben des proletarischen Theaters (1920)

Quellennachweise - Bibliographie - Register



**ISBN 3-88479-834-0**