

wanderlust

Fonds für internationale Theaterpartnerschaften

Drittes Arbeitstreffen

10.-12. April 2011

im THEATER AN DER PARKAUE

Dokumentation



Inhaltsverzeichnis

2 Vorwort

3 Impulsvorträge

Impuls eins: Anselm Weber über den Weg nach Boropa

Impuls zwei: Sascha Bunge über den Kick beim Koproduzieren

6 Tischgespräche

Tisch eins: Auf der Suche nach dem Dritten – Die Frage der Ästhetik

Tisch zwei: Die Koproduktion als Sonderfall oder als Kernaufgabe?

Tisch drei: Drama, Markt und Welt

Tisch vier: »Wie spielen?« oder »Warum spielen?« –

Spielweisen und Schauspielstile

17 Workshop Interkultur

Problemanalyse und Lösungsstrategien

Kulturdimensionen

Profile kulturellen Stils

20 Gastspiele

›Borderlines – No Man’s Land‹

›Rustschuk – Die gerettete Zunge‹

›They call me Jeckisch‹

23 Kurzvitae

25 Impressum

Vorwort

Das diesjährige Wanderlust-Treffen war das dritte seiner Art. Nachdem die Jury in der ersten Runde 14 Theater zur Förderung ausgewählt hatte, haben wir die Kolleginnen und Kollegen im Juni 2009 zum Austausch mit externen Experten und zur Vernetzung untereinander nach Stuttgart eingeladen. Schnell kristallisierte sich heraus, dass es großen Bedarf an einer Verstärkung dieser Foren gibt. Im April 2010 waren bereits alle 28 geförderten Theater in Oldenburg zu Gast, um sich und ihre Wanderlust-Vision den KollegInnen aus dem Rest der Republik zu präsentieren.

Im April 2011 haben wir nach Berlin zu einer Art Bergfest geladen. Mittlerweile sind alle Partnerschaften angelaufen und befinden sich aktuell in sehr verschiedenen Stadien: Die ersten Häuser haben die mehrjährige Zusammenarbeit bereits abgeschlossen, andere stecken mitten im Prozess zwischen ersten gemeinsamen Workshops, Gastspielen und Koproduktionen. Jedes dieser grenzüberschreitenden Langzeitprojekte entwickelt dabei seine individuelle Dynamik. So facettenreich wie die Heimatländer der Partnertheater sind auch die Themen der künstlerischen Zusammenarbeit und die interkulturellen Hürden, die es zu überwinden gilt. Davon wussten auch unsere Impulsredner Anselm Weber für das Schauspielhaus Bochum und Sascha Bunge für das Theater an der Parkaue zu berichten. Und gaben uns darüber hinaus zum Auftakt unseres Treffens Einblicke, wie künstlerische Strategien hin zu einer Internationalisierung des Spielplans auch über Wanderlust hinaus exemplarisch aussehen können.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Konzepte ist doch jede grenzübergreifende Theaterunternehmung, die sich einlassen will auf einen anderen, fremden künstlerischen Zugang, mit strukturell ähnlichen Herausforderungen konfrontiert. Wie kommt man zu einer gemeinsamen Ästhetik, wie bringt man unterschiedliche Spielweisen zusammen, welche Stoffe funktionieren in beiden Kulturen, wie fügt sich das alles in die standardisierten Betriebsabläufe der Stadttheater ein und nicht zuletzt: Wie gehe ich professionell mit interkulturell bedingten Konflikten um? Um diese Fragen herum haben wir Tischgespräche und einen Workshop arrangiert – die Diskussionen und Lösungsansätze sind ebenso wie die Impulsreferate auf den folgenden Seiten dokumentiert. Unser besonderer Dank gilt dem Intendanten Kay Wuschek sowie den Kolleginnen und Kollegen vom Theater an der Parkaue für die organisatorisch und atmosphärisch formvollendete Gastgeberschaft. Sascha Bunge und Anne Paffenholz gebührt darüber hinaus ein herzliches Dankeschön für die konstruktive Zusammenarbeit bei der Konzeption und Entwicklung des Tagungsprogramms. Und nicht zuletzt möchten wir uns bei allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern bedanken, die durch ihre engagierten Beiträge und ihre Diskussionsfreude den Inhalt dieser Publikation maßgeblich gestaltet haben.

Wir wünschen eine anregende Lektüre und freuen uns auf ein Wiedersehen mit Ihnen und euch allen im nächsten Jahr.

Ihre/eure

Anne Maase
für den Fonds Wanderlust



Impuls eins

Anselm Weber, Intendant Schauspielhaus Bochum, über den Weg nach Boropa

Das Schauspielhaus Bochum hat unter der Intendanz von Anselm Weber einen Spielplan entwickelt, der konsequent einer Utopie mit Namen ›Boropa‹ verpflichtet ist. Diese Entwicklung geht zurück auf die Anfänge Webers im Ruhrgebiet als Intendant am Schauspiel Essen 2005. Die Stadttheater der Region begegneten Weber und seinem Team als voneinander abgeschottete Inseln mit konventionellen Spielplänen für ein klassisches, bürgerliches Publikum. Theater war und ist hier kein populäres Medium, sondern spricht eine klar definierte, kleine Gruppe an. Webers Anspruch war, die leicht verstaubte Institution Stadttheater maximal zu öffnen.

Dieser Prozess erfolgte in mehreren Schritten: Zunächst versuchte man eine Öffnung in die Stadt hinein. Im Rahmen des Projekts ›Homestories – Geschichten aus der Heimat‹ begann man gemeinsam mit Städtebauern, Architekten und Soziologen, die Identität der eigenen Stadt zu erkunden und Visionen für die Zukunft der Stadt zu entwerfen. Es wurden gezielt Essens soziale Randbezirke aufgesucht und die dortigen Jugendlichen mit ihren Geschichten auf die Bühne gebracht. Dieser Ansatz, das Theater über die Stadt zu begreifen und zu konzipieren, war für die Region ein Novum.

In den Folgejahren wurden derartige Projekte im Zuge einer Öffnung in die Region auf das komplette Ruhrgebiet ausgedehnt. Für ›Next Generation‹ von Nuran David Calis wurden über die Region verteilt zehn Zukunftswerkstätten eingerichtet, in denen Jugendliche aus sogenannten sozialen Brennpunkten das Thema Zukunft diskutierten. 40 davon wurden für eine abschließende Bühnenproduktion ausgewählt. Im Sinne einer Vernetzung wurden zunächst Koproduktionen mit Bühnen in Gelsenkirchen oder Mülheim initiiert. Im Kontext von Ruhr.2010 wurde dann mit ›Odyssee Europa‹ erstmals ein gemeinsames Theaterprojekt aller Stadttheater im Ruhrgebiet entwickelt.

Der nächste Schritt dieser Strategie war die Öffnung in die Internationalität: Das Ruhrgebiet ist ein Völkerschmelztiegel, hier leben Menschen unterschiedlichster Herkunft seit Jahrzehnten selbstverständlich zusammen. Gelebte Internationalität ist also ein wesentlicher Teil der Identität der Region. Dieser Gedanke wurde mit der Idee von ›Boropa‹ am Schauspielhaus Bochum programmatisch aufgegriffen. Die Auseinandersetzung mit dem Fremden als Charakteristikum des Ruhrgebiets sollte auf der Bühne fortgesetzt werden. Nicht nur im Kontext eines Festivals wie Theater der Welt, sondern langfristig als Teil des regulären Spielplans auf der großen Bühne. Die Spielzeit 2010/11 wurde entsprechend mit einer Wanderlust-Produktion, ›Candide oder Der Optimismus‹ in der Regie des Niederländers Paul Koek, eröffnet. Es folgten Arbeiten von Monika Gintersdorfer mit Tänzern von der Elfenbeinküste, ›Life Streaming – Eine Weltverbindung‹ des holländischen Installationskünstlers Dries Verhoeven, ›Medea‹ in der Regie des Tunesiers Fadhel Jaibi und zum Abschluss von Ruhr.2010 als gezielte Provokation der erste ›Faust‹ nach über 40 Jahren in Bochum, in der Regie des Türken Mahir Günsiray.

Anselm Weber besteht darauf, dass die internationalen Regisseure an seinem Haus ausschließlich mit SchauspielerInnen aus dem Ensemble arbeiten, Gäste sind nicht erlaubt. Über die Stückauswahl entscheidet ebenso allein das Haus wie über die Besetzung.

Die festen Strukturen des Stadttheaters sind eine Herausforderung für ausländische Künstler, haben aber durchaus auch Vorteile. Feste Arbeitszeiten und Dienstpläne oder Probenzeiten von acht Wochen sind ein echter Härtestest für einen Produktionsprozess, der permanent von Dolmetschern begleitet werden muss. Gleichzeitig ist die Arbeit mit erfahrenen, oft kritischen Ensembleschauspielern und mit professionellen Gewerken für die ausländischen Regisseure in der Regel eine neue, bereichernde Erfahrung.

Das Publikum vor Ort für die fremden Ästhetiken zu begeistern bleibt hingegen schwierig. Es gab Publikumserfolge und Flops unter den internationalen Produktionen, die etwa die Hälfte des Spielplans in Bochum ausmachen. Daraus resultiert auch ein enormer ökonomischer Druck, da man für diese Arbeiten nur sehr schwer Koproduzenten findet, mit denen man das Risiko teilen kann. In jedem Fall bleibt Bochum auch in Zukunft Boropa – die nächste Spielzeit wird wieder mit Paul Koek eröffnet, weitere Projekte mit polnischen und türkischen Regiekollegen sind in Arbeit.

[Diese Textfassung ist eine gekürzte Zusammenschrift des Impulsvortrags von Anselm Weber vom 10. April 2011.]

Impuls zwei

Sascha Bunge, Oberspielleiter Theater an der Parkaue, über den Kick beim Koproduzieren

Im Theater an der Parkaue gehören internationale Koproduktionen wie die Wanderlust-Partnerschaft mit Leeds ebenso zum Selbstverständnis wie gemeinsame Projekte mit Künstlern und Gruppen aus der freien Szene wie norton.commander.productions, Showcase Beat Le Mot und Two Fish. Sascha Bunge sieht zwischen beiden Arbeitsformen strukturelle Ähnlichkeiten. Zum einen programmatisch: Sein Verständnis von Stadttheater beinhaltet den Auftrag, dem Publikum eine größtmögliche ästhetische Vielfalt anzubieten. Neben dem konventionellen Pflichtprogramm (Märchen, Stoffe aus dem Lehrplan für Schulklassen), das beim Publikum Erwartungshaltungen produziert, möchte man auch weitere Theaterformen und -formate im Programm haben. Das Verhältnis von regulärem Repertoire- und Ensemblebetrieb zu Drittmittelprojekten ist am Theater an der Parkaue etwa zwei zu eins.

Künstler aus dem Ausland am Haus präsentieren zu können, die einen selbst geprägt und inspiriert haben, ist ein sehr beglückendes Erlebnis. Umso mehr gilt dieser Anspruch für ein Kinder- und Jugendtheater, wo 95 Prozent des Publikums keine oder kaum ästhetische Vorprägung haben. Kinder und Jugendliche nehmen Experimente auf der Bühne meist sehr dankbar an.

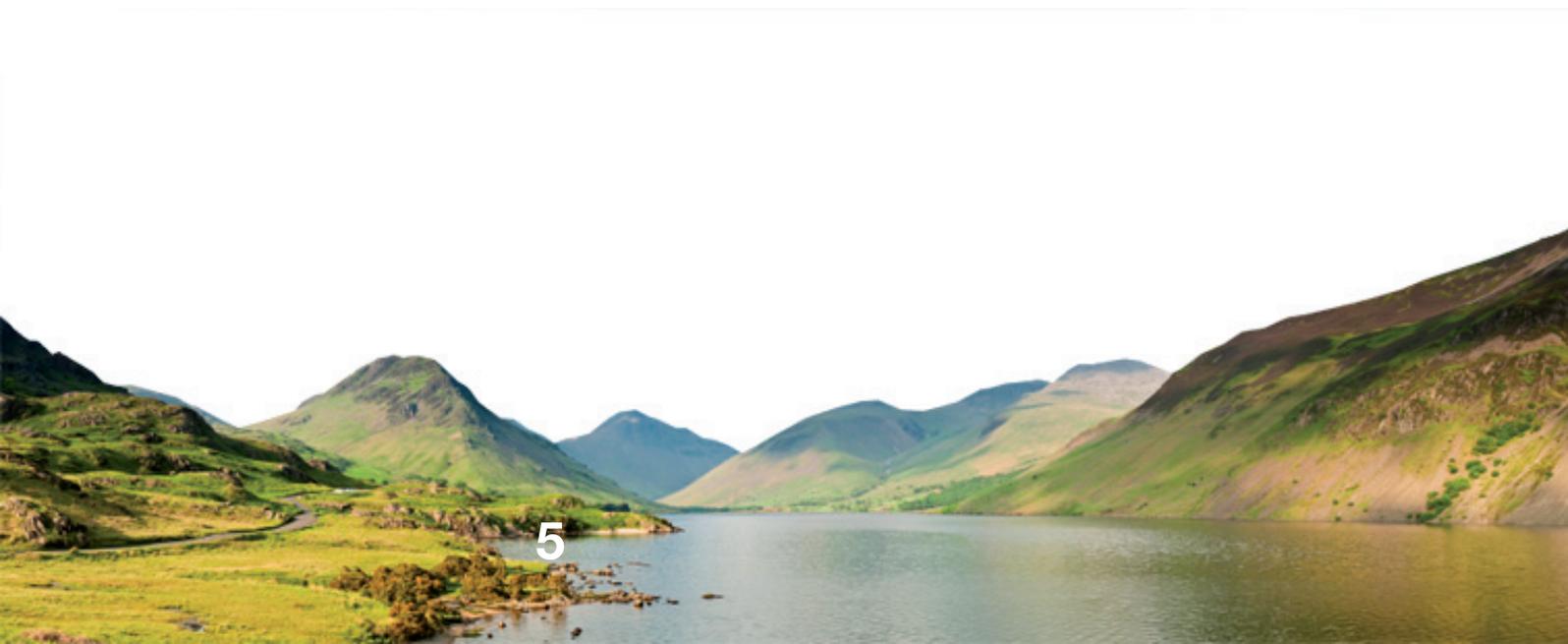
Auch hinsichtlich der Herausforderungen an die Institution Stadttheater sind sich alle Projekte mit externen Künstlern ähnlich. Ein Haus mit einem so kleinen Mitarbeiterstab wie das Theater an der Parkaue stößt bei allen Projekten personell schnell an Grenzen. Neue Kooperationen anbahnen und betreuen, Drittmittel dafür beantragen, verwalten und abrechnen, das alles liegt zu großen Teilen in der Zuständigkeit der Dramaturgie. Alle DramaturgInnen am Theater an der Parkaue sind nicht nur gleichzeitig TheaterpädagogInnen, sondern außerdem noch Projektentwickler und -manager. Auch für alle anderen Abteilungen inklusive des Ensembles bedeuten Projekte Extraarbeit.

Nicht zuletzt ist jede Kooperation mit kontinuierlichen Lernprozessen für alle Beteiligten verbunden. Sascha Bunge plädiert hier für größtmögliche Gelassenheit im Prozess: Aus seiner Erfahrung besteht die Kunst darin, möglichst voraussetzungslos an eine Zusammenarbeit heranzugehen. Neue Entwicklungen funktionieren nur, wenn man von den eigenen ästhetischen und formalen Ansprüchen Abstand nehmen kann und offen ist für das, was die andere Seite einbringt. In der Wanderlust-Kooperation mit dem West Yorkshire Playhouse in Leeds erwies sich die Annahme einer vermeintlichen grundsätzlichen strukturellen Nähe als Kernproblem. Die Kommunikation war durchgängig von der beidseitigen Sorge vor Verlust des Eigenen in der

Zusammenarbeit geprägt, was zu partiellen Blockaden im kreativen Prozess führte. Vielleicht wäre es bei einem Partnerland mit einem deutlich anderen Theaterverständnis wie z.B. Afrika einfacher gewesen, die eigene Tradition nicht zu vergessen und trotzdem im positiven Sinne naiv zu bleiben.

Zusammenfassend sind die Projekte jenseits des konventionellen Spielplans und der Zwänge des Staatstheaters für Sascha Bunge der Kick, den man in seiner Arbeit immer wieder sucht und auch an sein Publikum weitergeben möchte. Der Reiz des Neuen und Unerwarteten kompensiert die zusätzliche Anstrengung, die mit der Realisierung von Kooperationen verbunden ist.

[Diese Textfassung ist eine gekürzte Zusammenschrift des Impulsvortrags von Sascha Bunge vom 10. April 2011.]





Tisch eins

Auf der Suche nach dem Dritten – Die Frage der Ästhetik

Referentinnen **Anne Paffenholz**,
Dramaturgin / Theater an der
Parkaue | **Nina Steinhilber**, Drama-
turgin / Theater Heidelberg
Moderation **Anne Maase**, Kulturstif-
tung des Bundes

Bei einer internationalen Partnerschaft zweier Theater trifft vieles aufeinander: Theatersysteme, Traditionen, Kulturen, Arbeitsweisen, Publikumserwartungen, Selbstverständnis. Was bedeutet das für die Ästhetik einer Inszenierung, für den Umgang mit Spielweisen, Erzählhaltungen und Sprachen? Anne Paffenholz und Nina Steinhilber gaben Einblick in ihre Erfahrungen bei den Wanderlust-Koproduktionen ›Borderlines – No Man's Land‹ (mit dem West Yorkshire Playhouse, Leeds) und ›They call me Jeckisch‹ (mit dem Teatron Beit Lessin, Tel Aviv).

Zentrale Fragestellungen / Diskussionspunkte

In diesem Tischgespräch wurden die Wanderlust-Projekte Berlin-Leeds und Heidelberg-Tel Aviv im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Ästhetik-Frage untersucht. Wesentlich für die Gesprächsstruktur waren dabei drei zentrale Ausgangsfragen, die jeweils im Wechsel besprochen wurden.

1 Wer ist der Partner? Was verbindet, was trennt die Partner? (Beschreibung der Unterschiedlichkeit bezüglich Theatersystem / Tradition / Kultur / Publikum und Publikumserwartungen)

Beide internationalen Partnertheater weisen im Vergleich zu deutschen Theatern große Unterschiede bezüglich des Theatersystems auf: Sowohl in Leeds als auch in Tel Aviv werden Stücke en suite gespielt, es gibt kein eigenes Ensemble und Kassenerfolge sind aus Einnahmegründen (deutlich weniger Förderung als im deutschen Theater) enorm wichtig. Theaterkünstler (Schauspieler, Regisseure, Autoren) haben vielseitige Berufsbiografien und arbeiten nicht nur im Theater, sondern (aus finanziellen Gründen) sehr häufig auch für Film, Fernsehen oder Radio. Dies hat Auswirkungen auf die Spielweise der Schauspieler und die Ästhetik der Theaterproduktionen. Realismus (bzw. Naturalismus) und gut erzählte, unterhaltende Stücke haben einen hohen Stellenwert, ebenso das well-made play. Im englischen Leeds hat darüber hinaus „political correctness“ aus politischen Gründen eine große Bedeutung. Im Theater in Tel Aviv ist ein Schwerpunkt der Arbeit die Entwicklung einer israelischen kulturellen Identität, was zu ideologisch gefärbten Stücken führen kann.

2 Was erzählen und wie erzählen? (Frage nach Inhalten / Themen, Textfassungen, Zugriff, Umgang mit mehreren Sprachen)

Das ›Borderlines‹-Projekt befasste sich in verschiedenen Projektphasen mit dem Thema Grenzen. Als „Sprungbrett“ ins Thema diente die Auseinandersetzung mit dem 20-jährigen Mauerfalljubiläum. Zwei Recherchewerkstätten, in denen Jugendliche aus Berlin und Leeds mit den Künstlern der Koproduktion zusammenarbeiteten, dienten als Recherchephase und Vorbereitung der Koproduktion zum Abschluss der Partnerschaft.

Während die Zusammenarbeit in den Werkstätten (einschließlich der Kommunikation unter den Jugendlichen) gut funktionierte, traten z.T. erhebliche Schwierigkeiten bei der Konzeption und Vorbereitung der Koproduktion auf. Dies betraf sowohl die Absprachen zwischen den beiden Partnertheatern als auch die Zusammenarbeit und Kommunikation zwischen Autorin (Leeds) und Regisseur (Berlin). Während die Leeds-Seite ein fertig geschriebenes Stück (als well-made play) wollte, interessierte sich die Berlin-Seite für eine Stückentwicklung und einen projekthaften Charakter der Koproduktion. Die Kernfrage lautete dabei: »Dient das Stück der Regie oder die Regie dem Stück?« Da die Gegensätze nicht aufzulösen waren, kam es zu einem Kompromiss: Die Stückvorlage wurde umgesetzt, aber durch zusätzliches Material (Fremdtexte, neue Texte, Improvisationen) im Probenprozess erweitert.

Die Inszenierung ›They Call Me Jeckisch‹ ist eine von mehreren einzelnen Produktionen unterschiedlichen Charakters im Rahmen des Wanderlust-Projektes ›Familienbände‹. Ziel war ein Stück neuer Dramatik mit dokumentarischem Charakter. Ausgangspunkt war das Interesse an den Jeckes – deutschstämmigen Juden, die in den 1930er Jahren nach Palästina kamen und bis heute in Israel leben. Das Stück basiert auf zahlreichen Interviews, die in einer intensiven Recherche- und Vorbereitungsphase geführt wurden. Zentrale Frage war dabei, wie die Jeckes heute auf Deutschland blicken. Durch die Zusammensetzung des Ensembles (zwei deutsche Schauspieler, zwei israelische Schauspieler) wurde diese Idee (nach vielen umkämpften Auseinandersetzungen und Diskussionen) modifiziert: Die israelische Schauspielerin erzählt im Stück die Geschichte ihres Großvaters (der kein Jecke war) und wie er im Holocaust umkam. Eine weitere Herausforderung in diesem Projekt war die Arbeit in den drei Sprachen Deutsch, Hebräisch und Englisch.



3 Wie sehen die konkreten Produktionen (Probenprozess und Inszenierungsergebnis) aus? (Arbeitsweisen/Spielweisen, Erzählhaltungen, Gesamtästhetik)

In beiden Produktionen standen je zwei deutsche und zwei englischsprachige bzw. israelische Schauspieler gemeinsam auf der Bühne, so dass das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Spiel- und Arbeitsweisen der Schauspieler augenfällig war. Die Spielweise der Partnertheater erinnerte in beiden Fällen an Fernsehrealismus und hatte entsprechende Auswirkungen auf die theatrale Ästhetik.

Bei der Zusammensetzung der Regieteams wurden unterschiedliche Entscheidungen getroffen. Beim Berliner Projekt war das Regieteam nahezu paritätisch besetzt: Autorin aus Leeds, Regisseur aus Berlin, Bühnenbildnerin aus Berlin, doppelte Dramaturgie aus Berlin und Leeds. Beim Heidelberger Projekt waren sowohl Regisseurin und Dramaturgin von deutscher Seite besetzt. Die Ausstattung wurde von Künstlern aus Israel übernommen, die sonst nicht im Theaterbereich

arbeiten (was zu verschiedenen Konflikten führte). Das Regieteam wurde künstlerisch und inhaltlich vom Künstlerischen Leiter des Theaters Tel Aviv beraten.

Bei den Aufführungen von ›They Call Me Jeckisch‹ konnte man sehr unterschiedliche Verhaltensweisen des Publikums in Heidelberg und Tel Aviv beobachten: „political correctness“ auf deutscher Seite und sehr viel emotionalere Reaktionen auf Seiten der Israelis. (Die ›Borderlines‹-Vorstellungen hatten zum Zeitpunkt des Wanderlust-Arbeitstreffens noch nicht in Leeds stattgefunden.)

Weiterführende Fragen und Diskussionspunkte

Bei einer internationalen Zusammenarbeit ist es sehr wichtig, die Begegnung zweier Kulturen genau zu analysieren und zu dokumentieren (Identität, Zugehörigkeit, auch hier die Frage: Was verbindet/trennt uns?) Wo lassen sich Themen miteinander verbinden?

Wichtig ist auch, dass man sich über die Unterschiede der Herkunft und Sichtweisen im Klaren ist und offen mit ihnen umgeht: Welche Dinge stehen zwischen uns? (zum Beispiel der »Don't be so holocaustic«-Vorwurf der israelischen Kollegen an die deutschen)

Auf wie viele Schultern sollte man die Verantwortung im deutschen Projekttheater verteilen? Ist es sinnvoller, die künstlerische Gesamtleitung und die Dramaturgie der konkreten Koproduktion bei einem Kollegen zu lassen oder auf zwei zu verteilen? Was ist für eine gut funktionierende Kommunikation günstiger?

Man muss sich im Vorfeld sehr genau überlegen, wie man ein künstlerisches Team zusammenstellt. Wie kann die Zusammenarbeit im jeweiligen Projekt am besten gelingen? Wie können beide Partnertheater gut repräsentiert sein? Wie vermeidet man es, dass paritätisch besetzte Teams sich künstlerisch gegenseitig blockieren?

Ein paritätisch aufgestelltes Regieteam stellt den Anspruch, dass beide Partner gleichberechtigt vertreten sind. Wie geht man damit um, wenn die Kommunikation (aus welchen Gründen auch immer) nicht funktioniert? Wie vermeidet man es, sich bei Schwierigkeiten nicht sofort inhaltlich/ästhetisch über den Partner zu stellen (Stichwort: kulturelle Arroganz)? Die Akzeptanz der Unterschiedlichkeit sollte Grundvoraussetzung sein – gleichzeitig müssen beide Partner bereit sein, inhaltliche/ästhetische Zugeständnisse zu machen. Wie weit kann/will/darf man dabei gehen? Ist eine Kompromisslösung ästhetisch tragbar?

Wie kann man der Ästhetikfrage im Recherche- und Probenprozess einen größeren Stellenwert einräumen, damit es hier nicht nur um Kommunikationsschwierigkeiten, organisatorische und systembedingte Differenzen, Zeit- und Produktionsdruck geht?

Welche Produktionsbedingungen können am ehesten dazu beitragen, dass in einer Koproduktion ästhetisch tatsächlich etwas Drittes entsteht? Wie vermeidet man es, dass ein System das andere »schluckt« oder zwei Ästhetiken unvermittelt nebeneinander stehen? Welches Potenzial hat ein ästhetisches Hybrid?

Kommunikationsschwierigkeiten sind bei internationalen Koproduktionen nicht zu vermeiden. Hier muss man sich frühzeitig überlegen, wie man damit umgeht. Englisch als Arbeitssprache für alle? Simultanübersetzer in allen Proben? Sprachkurs vor Produktionsbeginn?

Tisch zwei

Die Koproduktion als Sonderfall oder als Kernaufgabe?

Referenten **Klaus Dörr**, Geschäftsführender Direktor/Maxim Gorki Theater Berlin | **Christian Holtzhauer**, Dramaturg/Staatsschauspiel Stuttgart
Moderation **Sascha Bunge**, Oberspielleiter Theater an der Parkaue

Sind die deutschen Stadttheater tatsächlich im Wandel begriffen, wenn sie neben ihrem Kernauftrag, der kulturellen Grundversorgung einer Stadt/Region, zunehmend Kooperationen eingehen? Sind die Betriebsformen dafür geeignet oder brauchen sie einen viel radikaleren Wandel? Sind ästhetische Erfahrungen in jedem Fall sinnvoll für den Betrieb, außergewöhnliche Produktionsformen tatsächlich bereichernd? Brauchen wir mehr Grenzerfahrungen, braucht sie das Publikum? Klaus Dörr und Christian Holtzhauer, erfahren im institutionellen und freien Produzieren, diskutierten über Sinn und Unsinn internationaler Vernetzung.

Grundlage dieses Tischgesprächs war die Analyse der Strukturen von Stadt- und Staatstheaterbetrieben in Deutschland. In einem weiteren Schritt wurden die vorhandenen Gegebenheiten daraufhin untersucht, wie sie Koproduktionsmodelle begünstigen, erfordern oder erschweren bzw. wie diese Strukturen durch internationale Kooperationen verändert werden können.



Zentrale Fragestellungen / Diskussionspunkte

Wie träge ist ein Theaterbetrieb?

■■■■■

Welche Auswirkungen hat die steigende Zahl von Koproduktionen auf den Beruf des Dramaturgen? Welche auf den Apparat Theater?

■■■■■

Kann man einen solchen Betrieb noch führen, ohne Geschäftsführung und künstlerische Leitung zusammenzudenken?

■■■■■

Inwieweit werden Koproduktionen (und somit Drittmittel) von vorneherein eingeplant und können somit zur Falle werden?

■■■■■

Wie sieht bei Kooperationsprojekten das Verhältnis von Notwendigkeit (Finanzierung durch Drittmittel) und Lust auf neue Erfahrungen aus?

■■■■■

Ist bei Koproduktionen Repertoiretauglichkeit das Ziel? Oder geht es eher um neue Erfahrungen, die so im Theaterbetrieb nicht zu machen sind?

Sind internationale Koproduktionen als Trend zu verstehen oder als Suche des Theaters nach seiner Aufgabe (in der Gesellschaft)?

Was hat das jeweilige Koproduktionsprojekt mit dem Haus zu tun? Wie sieht es mit der Einbindung der Mitarbeiter und des Ensembles aus?

Konkrete Probleme bei Koproduktionen: Wer trägt welche Kosten? Wer ist für was verantwortlich? Welchen Umgang findet man mit der jeweiligen (In-)Kompatibilität von Strukturen?

Lösungsansätze / Ergebnisse / Thesen

Der Theaterbetrieb ist flexibler als man denkt: Koproduktionsprojekte stellen zwar eine Durchbrechung der Routine und des Betriebsablaufs dar und sind somit erklärungsbedürftig. Wenn dies aber überzeugend kommuniziert wird und man alle Mitarbeiter ins Boot holt, kann man die gegebenen Strukturen produktiv nutzen. Durch die konkreten Erfahrungen mit Projekten werden die Mitarbeiter flexibler.

Kommunikation ist dabei das wichtigste Mittel.

Koproduktionsprojekte können auch der Nachhaltigkeit dienen. Beispiel: In Koproduktionen werden Stücke erarbeitet, die ins Repertoire aufgenommen werden können.

Alle Produktionen und Projekte der Kooperation müssen in das Theater eingebettet werden, um Ensembleschauspielern die Möglichkeit zu geben, daran mitzuwirken (z.B. Blockspielweise o.Ä.).

Dramaturgen sind heute zu einem großen Teil auch Projektmanager bzw. müssen es sein.

Drittmittel sind ambivalent: Zum einen können sie das Überleben der Theater sichern, zum anderen führen sie zu geringerer staatlicher Unterstützung.

Theater ist in erster Linie immer Kunstform. Internationalität darf nicht zur Zauberformel werden, von der sich jedes Theater Rettung verspricht.

Bei internationalen Kooperationen ist es unerlässlich, die Eigenverantwortlichkeit des Kooperationspartners zu akzeptieren bzw. zu stärken und zu betonen.

In manchen Fällen scheint es erforderlich zu sein, den Kooperationspartner sorgfältiger auszuwählen.

Tisch drei

Drama, Markt und Welt

Referent **Frank Kroll**, Geschäftsführung henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag
Moderation **Dr. Petra Kohse**, Redakteurin und Autorin

Stückentwicklungen haben Konjunktur. Auch ein Großteil der Wanderlust-Stücke wurde grenzüberschreitend beauftragt und entwickelt. Welche Art von Dramatik entsteht unter diesen besonderen Produktionsbedingungen? Welche besonderen, möglicherweise nicht marktüblichen Inhalte und Formen zeigen sich? Der Theaterverleger Frank Kroll versuchte eine Einordnung.

Zentrale Fragestellungen / Diskussionspunkte

Wie setzen sich die im Wanderlust-Rahmen entstandenen Stücke gegenüber anderen ab?
Tun sie das?

Sind Stücke entstanden, die über den Entstehungsanlass hinweg noch weitere Nachspielchancen haben?

Wie sieht eine ideale Zusammenarbeit zwischen Autoren und Theater aus?

Was sind Vor- und Nachteile von Auftragswerken versus Stückentwicklungen?



Diskussionsverlauf / Ergebnisse

Anhand der von Frank Kroll vorgestellten zehn Stücke, die im Rahmen des Fonds Wanderlust in acht Theaterpartnerschaften entstanden, befassten sich die Diskussionsrunden mit den oben genannten Fragestellungen. Die Stücke:

›**Car Wash**‹ von Marc Rosich und ›**Das Gestell**‹ von Soeren Voima
Wanderlust-Partnerschaft ›Menschen, Autos und das Öl‹/Staatstheater Stuttgart und Teatre Romea Barcelona (Spanien)

›**Der Engel von Sibiu**‹ von Lothar Trolle
Wanderlust-Partnerschaft ›Zwei Orte — Ein Stück‹ / Theater Oberhausen und Nationaltheater Radu Stanca, Sibiu (Rumänien)

›**Das weiße Zimmer**‹ von Andreas Sauter

Wanderlust-Partnerschaft ›Das weiße Zimmer‹ / Westfälische Kammerspiele Paderborn und Huajuyuan-Theater, Qingdao (China)

›**Ça n'a rien à voir avec la musique**‹ (›Das hat nichts mit der Musik zu tun‹) von Claire Rengade und ›**Wer wir sind**‹ von Claudius Lünstedt

Wanderlust-Partnerschaft ›Grenzgänge(r)/Outrepasseurs‹ / Thalia Theater Halle und Théâtre de la Tête Noire, Saran (Frankreich)

›**Nkhata Bay – Inventing Parzival**‹ von Clemens Bechtel

Wanderlust-Partnerschaft ›Crossing Borders – Von See zu See‹ / Theater Konstanz und Nanzikambe Arts, Blantyre (Malawi)

›**Pommerland ist abgebrannt**‹ von Cezary Morawsky und Heike Schmidt

Wanderlust-Partnerschaft ›Frau Luna. Eine Berliner Operette erobert die Grenzregion‹ / Uckermärkische Bühnen Schwedt und Oper im Schloss Szczecin (Polen)

›**Borderlines – No Man's Land**‹ von Aisha Khan

Wanderlust-Partnerschaft ›Borderlines – Grenzerkundungen zwischen Berlin und Leeds‹ / Theater an der Parkaue und West Yorkshire Playhouse Leeds (GB)

›**Cabinet**‹ von Björn Bicker und Shiran Aktemur

Wanderlust-Partnerschaft ›Cabinet. Ein Türkisch-Deutscher Theaterbasar‹ / Theater Freiburg und garajistanbul (Türkei)

■
All diese Stücke sind unter dem besonderen Umstand der Partnerschaft zweier sich fremder Theater entstanden, die wiederum unter dem besonderen Umstand eines Fonds zur Förderung grenzübergreifender Theaterkooperationen zueinander gefunden haben, also dem Auftrag, sich miteinander und dem Anderssein zu befassen.

■
Die daraus entstanden Stücke haben daher von Natur aus einen speziellen Fokus, der ihnen in der Einschätzung von Frank Kroll eher geringe Nachspielchancen auf dem Theatermarkt ermöglicht.

■
Obwohl sie thematisch an ihren Entstehungsanlass gebunden sind, unterscheiden sie sich stilistisch nicht so sehr von anderen derzeit geschriebenen Stücken. Besonders bezeichnend ist dabei häufig ein Hang zu Texten und Geschichten, die sich in Episoden zusammensetzen und dabei auf eine Zuspitzung verzichten, z. B. ›Car Wash‹ und ›Das Gestell‹. Ähnliche Stücke hätten auch ohne den Projektrahmen entstehen können.

■
Die Wiederverwertbarkeit der Stücke spielt innerhalb der Projekte für die beteiligten Kooperationstheater jedoch keine entscheidende Rolle. Der Prozess des Miteinanders, das Kennenlernen und Ausprobieren, das gemeinsame Entwickeln und Forschen stehen im Vordergrund. Dass dabei auch ein Stück entsteht, ist ein zusätzlicher Faktor.

■
Die Stücke sind nicht nur inhaltlich durch die Projekte inspiriert, wie z. B. ›Nkhata Bay‹, das die reale Situation einer deutschen Schauspielgruppe, die nach Malawi zum Gastspiel reist, benutzt und fiktiv bearbeitet. Auch die Produktionsbedingungen und -möglichkeiten haben starken Einfluss. So z. B. in Schwedt, wo die Zusammenarbeit mit den polnischen Tänzern und Musikern den Grundstein für die Entwicklung eines Stückes als Libretto legte, das in einem Mix aus Tänzern, Schauspielern und Sängern alle Beteiligten integriert und auch nur in dieser Konstellation als Text wirken kann. Durch die starke Bindung an die Personenkonstellation der Projekte wird eine Nachspielbarkeit zusätzlich erschwert.

■
Die Arbeit mit den Autoren ist innerhalb des Prozesses nicht unkompliziert und zum Teil davon abhängig, wie stark die Autoren in das Gesamtprojekt involviert sind.

Texte, die von Autoren weitestgehend separat vom restlichen Projekt als Auftragswerke entwickelt werden, laufen Gefahr, nicht den Vorstellungen der Theater und der beteiligten Künstler zu entsprechen. Dies kann zu anfänglichen Blockaden führen und dazu, dass das Stück in der Inszenierungsarbeit noch einmal überarbeitet wird, wie im Fall ›Borderlines – No Man's Land‹. Es kann aber auch dazu führen, dass ein Theater zu einem neuen Umgang mit Texten findet und eine Stadt in einen Diskurs über die eigene Identität gerät, wie es Lothar Trolles ›Der Engel von Sibiu‹ bewirkt hat.

Das Arbeiten mit Autoren erweist sich in solchen Fällen als schwierig, in denen die Autoren nicht mit dem gleichen Engagement in die Projekte involviert sind wie die restlichen Beteiligten. Die Bereitschaft, sich der Suche nach dem Fremden und dem Gemeinsamen auf gleiche Weise hinzugeben wie das aus den Theatern gebildete Team, ist teilweise geringer, wenn die Autoren nicht fester Bestandteil dieses Teams sind.

In diesem Zusammenhang bleibt z. B. in der Kooperation des Staatstheaters Stuttgart mit dem Teatre Romea Barcelona die Frage offen, warum die beiden Autoren der ursprünglichen Idee, die Identität beider Städte als Automobilstandorte zu nutzen, nur als Ausgangsthema für zwei separate Stücke gefolgt, einer direkten Auseinandersetzung der Städte miteinander jedoch ausgewichen sind.

Demgegenüber stehen Stückentwicklungen. Das Entwickeln der Texte innerhalb des Gruppenprozesses durch stärker integrierte Autoren oder das Schreiben der Texte durch beteiligte Regisseure und Schauspieler birgt zwei Vorteile:

1 Die thematische Ausrichtung der Stücke bleibt innerhalb des erstellten Konzepts bzw. ändert sich mit der Entwicklung der Auseinandersetzung innerhalb der Gruppe und läuft nicht Gefahr, sich vom eigentlich stattfindenden Austausch zu entfernen.

2 Alle Beteiligten sind stärker in das Projekt involviert, tragen dabei größere Verantwortung und stehen am Ende durch das eigene Entwickeln mit größerer Überzeugung hinter dem Ergebnis. Die Auseinandersetzung der Beteiligten miteinander findet in größerem Umfang statt.

Stückentwicklungen werfen aber auch Probleme auf. Für diese Form der Arbeit bedarf es eines größeren Engagements der teilnehmenden Künstler und eines Zeitrahmens, der dem Prozess genügend Spielraum lässt, da einzelne Schritte nicht separat und parallel ablaufen können, sondern gemeinsam erarbeitet werden müssen.

Die in Stückentwicklungen entstehenden Texte sind sowohl inhaltlich als auch formal noch stärker an das Projekt gebunden und daher unter dem Aspekt der Nachspielchancen nachteilig zu betrachten.

Egal ob Auftragswerk oder Stückentwicklung, die Bereitschaft und das Interesse der Beteiligten (also auch der Autoren), sich auf das Fremde einzulassen, mit neuen Textformen und Arbeitsweisen umzugehen und sich auch den Konflikten auszusetzen, ist Grundvoraussetzung für die Arbeit an einem solchen Projekt. Der Erfahrungswert steht dabei über dem Haltbarkeitswert der entstandenen Texte.

Tisch vier

»Wie spielen?« oder »Warum spielen?« — Spielweisen und Schauspielstile



Referenten **Laurenz Leky**,
Schauspieler | **Ralf Siebelt**,
Hausregisseur am Landestheater
Tübingen
Moderation **Amelie Mallmann**,
Dramaturgin/Theater an der
Parkaue

Was passiert, wenn in der Probenarbeit zu einer internationalen Koproduktion unterschiedliche Spielweisen und Sprachen aufeinandertreffen? Laurenz Leky und Ralf Siebelt berichten von ihren Erfahrungen. Leky war bei der Produktion ›Eine heikle Sache die Seele‹ (von Dimitré Dinev) am Drama Theater Russe der einzige deutsche Kollege in einem bulgarischen Ensemble. Siebelt inszenierte im Wanderlust-Projekt mit dem Karelischen Nationaltheater Petrozavodsk ›Romeo und Julia‹ mit einem gemischten Ensemble von deutschen und russischen Schauspielern.

Zentrale Fragestellungen / Diskussionspunkte

1 Was ist der fühlbare Unterschied, wenn Schauspieler und Regisseure aus unterschiedlichen Ländern und Kulturen im Theater zusammenarbeiten?

Laurenz Leky konnte kein Bulgarisch, musste aber eine Figur spielen, die perfekt Bulgarisch spricht. Die bulgarischen Schauspielkollegen mussten ihm am Anfang Zeichen für den Einsatz geben. Nach einiger Zeit hat man sich eingespielt und kann wirklich spielen (»wie blind fliegen«). Die Schwierigkeit in der Arbeit bestand vor allem darin, überhaupt von den bulgarischen Schauspielern akzeptiert zu werden.

Der bulgarische Regisseur verwendete kulturelle Missverständnisse und Vorurteile im Stück.

Ralf Siebelt beobachtete in seiner Produktion das Aufeinandertreffen einer Kultur der Herzen (Russen) mit einer Kultur des Verstandes (Deutsche). Zentrale Frage war: Wie liebt/hasst man sich bei Sprachproblemen? Mit Sprachimprovisationen wurde »Hass« dargestellt. Hilfreich war ein frühmorgendliches Körpertraining, d.h. das Spiel ohne Worte führte zu besserer Verständigung.

2 Kulturelle Unterschiede und ihre Konsequenzen

Spielweise und Ästhetik

Ralf Siebelt Die kulturell bedingten unterschiedlichen Spielweisen wurden in ›Romeo und Julia‹ eingearbeitet. Im Prozess näherten sich besonders extreme impulsive oder zurückhaltende Spielweisen mittig an. Das russische Kollektiv funktionierte eher wie eine Mannschaft; so konnten sich Einzelrollen wie ›Julia‹ oder ›Vater Capulet‹ aus der Gruppe heraus entwickeln. Dies bedeutete eine große Bereicherung für das Stück und die Arbeit daran. Für die Partnerschaft mussten Abstriche bei der Ästhetik gemacht werden, da die russische Kostümbildnerin fast opernhafte Kostüme schneiderte.

Christian Schönfelder Junges Ensemble Stuttgart Verschiedene Spielstile sollten bewusst gegeneinander gesetzt werden.

Annabelle Schäll Landesbühne Niedersachsen Nord Wilhelmshaven Schauspieler in Polen verfügen über eine Arbeitsweise, die körperlicher und choreografischer als in Deutschland ist; das ist so in Deutschland nicht umsetzbar. Es besteht die Möglichkeit gegenseitiger Befruchtung durch Neugierde aufeinander.

Viola Hasselberg Theater Freiburg Wie kommt man erst so weit, dass man die Besonderheit der Spielweisen erkennt? Bei anfänglicher Befremdlichkeit kann es sinnvoll sein, sich auf Grundlage eines bekannten Textes (z. B. ›Romeo und Julia‹) zu begegnen. Spannend an der Zusammenarbeit ist, dass keine Einheitsästhetik vorhanden ist/entsteht. Stattdessen hat man unterschiedliche Erzählweisen, unterschiedliche Spielstile und eine dritte zusammen entwickelte Komponente. Wichtig ist die Frage nach dem Anlass für die Partnerschaft. Wie transportiert man das in das Ensemble? Wie schafft man Strukturen, um das erfahrbar zu machen?

Theaterbetrieb/Disposition/Organisation/Finanzen

Laurenz Leky Im Projekt gab es dispositiverische Schwierigkeiten. Von den sechs Wochen Probenzeit konnte Leky nur drei Wochen in Bulgarien sein. In dieser Zeit spielte der bulgarische Intendant seine Rolle. Für derartige Projekte ist es erforderlich, dass die Schauspieler für die Probenphase komplett freigestellt werden.

Ralf Siebelt Die russischen Kollegen mussten in Tübingen aus Kostengründen im Wohnheim untergebracht werden. Siebelt hat lange gezögert, bis er den Russen »gebeichtet« hat, dass es keine Einzelzimmer gibt. Diese waren zu seiner Überraschung sehr erfreut darüber – sie wollten gar keine Einzelzimmer. Siebelt hatte kulturelle Vorurteile bzw. deutsche Eigenarten und Vorlieben automatisch auch beim russischen Partner angenommen.

Wie viel Raum für Offenheit lässt man sich? Geldgeber zu sein schafft Abhängigkeit und bringt Probleme mit sich.

Ralf Meyer Puppentheater Halle Beim Projekt mit dem Theater in Paris gibt es das Problem eines sehr unterschiedlichen Bühnenaufbaus (Frankreich: Bühne wie Arena mit Drehbühne und ohne Puppen; Deutschland: ohne Drehbühne und mit Puppen). Man müsste drei Puppenspieler ausleihen und mit auf Tournee schicken – diese Spieler kann man aber im eigenen Betrieb nicht so lange entbehren!

3 Aspekt Fremdheit: Warum mache ich das? Was habe ich davon?

Laurenz Leky Warum mache ich das? Warum bin ich da? Was ist die Motivation? Natürlich ist der Schauspieleraustausch eine Herausforderung aufgrund der Sprachbarrieren, aber die Neugierde ist größer als das Bedenken. Es ist eine große Bereicherung, einfach mal in ein anderes Ensemble hineingucken zu können. Bei Unsicherheit im Alltag und im Umgang ist es hilfreich, andere zu beobachten. Fremdheit sollte nicht geglättet, sondern mit ins Stück übernommen werden.

Ralf Siebelt Evtl. ist es wirklich ein Vorteil, sich so fremd wie möglich zu sein. ›Dankbar für das sein, was passiert, und sich nicht ärgern, was nicht passiert.‹ Diese Denkweise sollte man evtl. nach Deutschland importieren.

Ralf Meyer Der fremde Blick ist für die eigene Arbeitsweise sehr schön.

Annabelle Schäll Höflichkeit bremst evtl. konstruktive Konflikte aus.

Fazit Man muss Begegnungen und Situationen schaffen, um noch mehr hinter die Fassade sehen zu können.



Workshop Interkultur

Problemanalyse und Lösungsstrategien

Leitung **Sophia Stepf**, Dramaturgin
und Interkulturelle Trainerin

Erwartungshaltungen und Arbeitsweisen sind immer auch kulturell geprägt. Bei Gruppen unterschiedlicher Sprachen und Lebensweisen kann es zu tiefgreifenden Missverständnissen kommen, besonders wenn unter Zeitdruck ein Stück produziert werden muss. Meistens liegen die Konflikte auf einer Ebene, in der wir Dinge für zu normal halten, um sie überhaupt auszusprechen. Von welchem Selbstverständnis gehen wir in der Theaterarbeit aus, was z.B. Zeitmanagement, Hierarchien und Kommunikation betrifft?

Anhand von einfachen theoretischen Kultur-Modellen wurden konkrete Erfahrungen in den Wanderlust-Projekten analysiert. Wo lag der Konflikt? Wie kann eine Lösung aussehen? Können generelle Handlungsstrategien identifiziert werden, um interkulturelle Fallen zu vermeiden?

Workshopablauf

Nach einer gemeinsamen Findung eines Arbeitsbegriffs für Kultur über das Eisbergmodell und das Zwiebelmodell wurden die Kulturdimensionen nach Hofstede und Demorgon eingeführt, um die Ebenen kultureller Unterschiede zu benennen. Die Kulturdimensionen werden als Skalen zwischen Extrempolen begriffen, auf denen ich mich selbst, meine Institution und meine Nationalkultur im Verhältnis zum Partner einordnen kann. Beispiel: Frau Meyer sitzt in der Verwaltung eines deutschen Stadttheaters, das mit einem freien Theater in Indien kooperiert. Die Kulturdimension »Machtdistanz« kann ihr vor Augen führen, in welchen Hierarchien sie sich selbst wohl fühlt, wie ihr Theater organisiert ist und wie beides ihre Kommunikation mit den indischen Partnern definiert, die wiederum in anderen Hierarchien arbeiten. Bestimmte Probleme können nun auf verschiedene Kulturdimensionen zurückgeführt werden, auf den drei Ebenen differenziert werden und sind nun nicht mehr einfach nur »interkulturelle Probleme«.

Zum Abschluss wurde das »Profil kulturellen Stils« ausgefüllt, für sich selbst und eine Person, mit der man häufig im Arbeitskonflikt steht. Basierend auf den Kulturdimensionen, kann hier noch einmal die Konfliktebene differenziert werden und es wird anschaulich, in welchen Bereichen eine Veränderung der eigenen Kommunikations- und Bewertungsmuster nötig ist.

Handlungsempfehlungen und Ergebnisse

In dem Workshop wurden zwei Ebenen identifiziert, auf denen die Vorbereitung für interkulturelle Theaterpartnerschaften stattfinden kann und sollte.

Auf der persönlichen Ebene Hier gilt es, als Grundlage der Zusammenarbeit direkt zu Beginn so konkret wie möglich zu definieren, was beide Seiten voneinander und von dem gemeinsamen Projekt erwarten. Es empfiehlt sich, einen gemeinsamen Nenner (zum Beispiel eine Wertvorstellung) zu definieren, der in Konfliktsituationen als Bezugspunkt dienen kann. Gleichzeitig wird früh ein Bewusstsein dafür geschaffen, wo die Unterschiede in der Bedeutung des Projekts für beide Partner liegen. Geduld, Gelassenheit und Vertrauen im Umgang mit dem Partner sind unerlässlich. Voraussetzung dafür ist, von den eigenen Perfektionsgedanken Abstand zu nehmen und dem Partner zugestehen, Dinge anders anzugehen als man selbst es gewohnt ist oder

erwartet. Kenntnisse der Sprache sowie der Ess-, Reise- und Lebensgewohnheiten der Partner vereinfachen die Kommunikation.

Das Instrument der Heldenanalyse bedeutet, die Partner über die Qualitäten ihrer persönlichen und nationalen Helden verstehen zu lernen.

Auf der institutionellen Ebene Ein interkulturelles Training mit dem gesamten Team sollte am Anfang der Partnerschaft stehen. Hier sollten Kollegen/Experten hinzugezogen werden, die schon im Partnerland/in der Partnerinstitution gearbeitet haben. Interkulturelle Trainings dienen dazu, Hierarchiesensibilität und Kommunikationssensibilität sowie Metakommunikationsfähigkeit und Rollendistanz als zentrale Kompetenzen für den Aufbau einer Arbeitsstruktur mit dem Partner zu vermitteln.

Beim ersten Aufenthalt im Partnerland sollte idealerweise Zeit eingeplant werden, um die Kunst und die Lebenswelt der Partner vor Ort kennenzulernen. Vor dem ersten konkreten Arbeitstreffen schafft ein ergebnisfreier Workshop mit den KollegInnen der Partnerinstitution die optimale Basis für Vertrauen und gute Kommunikation.

Der direkte Kontakt auch zwischen dem administrativen Personal sollte nicht unterschätzt werden. Auch auf dieser Ebene empfiehlt sich ein Personalaustausch zu Beginn der Partnerschaft und vor der Endabrechnung. Es empfiehlt sich außerdem eine Fortbildung zum Thema Abrechnung für das Administrationspersonal zu Beginn und vor der Endabrechnung. Was Zeitplan und Budget angeht, sollte man für alle Projektschritte ca. ein Drittel zeitlichen Puffer im Vergleich zu den vertrauten Abläufen einplanen und bei Partnerinstitutionen mit unsicheren Strukturen großzügig budgetieren, um nicht vorhersehbare Entwicklungen abfedern zu können.

Weiterführende Fragen und Diskussionspunkte

Wer entscheidet im harten Konfliktfall, wenn doch der Kontakt auf Augenhöhe gewollt ist?

■■■■■

Wie kann man die Finanzierungsschieflage von der künstlerischen Gleichwertigkeit trennen? Geht das überhaupt?

■■■■■

Wie kann das tatsächlich existierende Geschlechterungleichgewicht (Männer als Entscheidungsträger, Frauen als Ausführende) aufgebrochen werden?

Kulturdimensionen

»Skalen menschlichen Grundverhaltens zwischen zwei Extrempolen, entlang derer sich alle Kulturen organisieren.«

nach Geert Hofstede,
E.T Hall und Jaques Demorgon

1 Individualismus – Kollektivismus (Hofstede)

In welchem Maß definieren sich Individuen über ein Beziehungsgeflecht, dem gegenüber sie Verantwortung tragen? Wie sehr sind sie bereit, eigene Interessen und Wünsche der Gruppe unterzuordnen?

2 Zeit (polychron, monochron) (Hall)

In monochronen Kulturen wird die Zeit als lineare Achse wahrgenommen, es herrscht hohe Planungssicherheit, Zeitgenauigkeit ist wichtig. In polychronen Kulturen können mehrere Handlungsfelder gleichzeitig bearbeitet werden, Zeit ist relativ und flexibel zu handhaben, Zeitgenauigkeit gibt es kaum.

3 Kommunikation (indirekt, direkt) (Hall)

In der indirekten Kommunikation ist die Situation, die Körpersprache, die Betonung und das »zwischen den Zeilen lesen« wichtig. Sensible, negative und entscheidende Nachrichten werden in vielen Sätzen, Metaphern und Umschreibungen verpackt, das Wichtigste wird meist erst zum Schluss gesagt. In der direkten Kommunikation wird alles explizit verbal ausgesprochen. Es wird wenig »um den heißen Brei herum« gesprochen und das Wichtigste wird an den Anfang gesetzt.

4 Machtdistanz (steile oder flache Hierarchie) (Hofstede)

In Kulturen mit großer Machtdistanz bilden sich steile und undurchlässige Hierarchien aus, die akzeptiert und erwartet werden. An die Position innerhalb der Hierarchie knüpfen sich klare

Erwartungen, Rollenbilder und Verantwortungen. Status und Beziehungen sind wichtig. In Kulturen mit geringer Machtdistanz bilden sich flache, flexible und durchlässige Hierarchien aus. Kompetenz und Arbeitsinhalte sind entscheidend.

5 Unsicherheitsvermeidung (Hofstede)

Grad, bis zu dem die Mitglieder einer Kultur sich durch uneindeutige oder unbekanntere Situationen bedroht fühlen (»Was anders ist, ist gefährlich«).

6 Motivation (sachbezogen, personenbezogen) (Demorgon)

In Kulturen mit personenbezogener Motivation arbeitet man für Menschen, weil man sie respektiert oder mag. In Kulturen mit sachbezogener Motivation tut man die Arbeit um der Arbeit selbst willen, weil man die Erfüllung der Aufgabe für sinnvoll hält (Pflichtgefühl/Selbstkontrolle).

Ambiguitätstoleranz ist die Fähigkeit, Mehrdeutigkeiten und Unklarheiten auszuhalten.

Profil kulturellen Stils

Kommunikation

1 Kommunikationsstil	direkt.....indirekt
2 Diskussionsstil	schnell.....langsam und gesetzt
3 Emotionaler Stil	neutral.....emotional

Führungsverhalten

4 Führungsstil	flach.....steil
5 Entscheidungsstil	individualistisch..... kollektiv
6 Basis für Entscheidungen	Fakten..... Instinkt
7 Geschäftsbeziehung	beziehungsorientiert..... sachorientiert

Organisation

8 Einstellung zu Risiko	akzeptiert Risiko.....mag kein Risiko
9 Einstellung zur Zeit	nach Zeitplänen.....flexibel
10 Work / Life Balance	leben um zu arbeiten.....arbeiten um zu leben

Gastspiele

Theater an der Parkaue / West Yorkshire Playhouse Leeds

›Borderlines – No Man’s Land‹ Uraufführung



von Aisha Khan in der Regie von
Lajos Talamonti in englischer und
deutscher Sprache

mit Stefan Faupel, Paul Holowaty,
Amy McAllister, Danielle Schneider

Regie Lajos Talamonti

Bühne und Kostüme Angelika
Wedde

Dramaturgie Alex Chisholm,
Anne Paffenholz

Als jungem Mann ist es Viktor gelungen, trotz der Mauer Ost-Berlin zu verlassen. Er landet im nordenglischen Leeds. Fast 50 Jahre später verschwimmt für ihn beim Gedanken an seine damalige Freundin die Trennlinie zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der 17-jährige Kitten gibt sich rebellisch und testet gerne Grenzen aus. Zur Strafe muss er Sozialstunden in Viktors Garten ableisten. Dort versteckt sich Little Houdini, 15, aus prekären Verhältnissen.

In der Inszenierung spielte ein vierköpfiges Ensemble, bestehend aus zwei Parkaue-Schauspielern und zwei englischsprachigen Schauspielern. Der Stücktext von Aisha Khan wurde im Verlauf der Probenarbeit durch weitere Texte ergänzt. Diese wurden von den Schauspielern mit Regisseur Lajos Talamonti auf Grundlage von dokumentarischem und anderem Textmaterial entwickelt. Die Inszenierung bildet den Abschluss der zweijährigen ›Borderlines‹-Theaterpartnerschaft mit dem West Yorkshire Playhouse. In dieser Zeit haben Künstler und Jugendliche intensiv zum Thema Grenzen in all seinen Facetten recherchiert und gearbeitet.

Theater Osnabrück/Drama Theater Russe
›Rustschuk – Die gerettete Zunge‹ Uraufführung



Ein Canetti-Projekt von Ivan Stanev

mit Tihomir Georgiev Blagoev,
Andrea Casabianchi, Borislav Vezhenov Dimitrov, Yasena Yordanova Gospodinova, Oliver Meskendahl, Jan Schreiber, Olaf Weissenberg, Evgeniya Asenova Yavasheva, Krzystof Zawadzki

Regie und Bühne Ivan Stanev

Kostüme, Masken und Bühne-

Kunstobjekte Anabel Fröhlich

Video Thorsten Alich

Seit 2008 arbeitet das Theater Osnabrück in der Wanderlust-Partnerschaft ›Die Stimmen von Russe‹ mit dem Drama Theater Russe. Russe ist mit ca. 166 000 Einwohnern die fünftgrößte Stadt Bulgariens. Ihr alter deutscher Name ist Rustschuk. Hier wird am 25. Juli 1905 der bulgarische Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Elias Canetti (1905-1994) geboren. In seiner Biografie ›Die gerettete Zunge‹ beschreibt er seine ersten Lebensjahre in Russe zu einer Zeit, in der eine babylonische Verwirrung von Sprachen, Religionen und Nationalitäten herrscht. Die Koproduktion der beiden Theater verwendet Canettis Biografie als Textgrundlage und thematisiert die kulturelle Vielfalt in Russe zum Beginn der Moderne. Das Ensemble besteht aus vier bulgarischen und vier Osnabrücker Schauspielern. In der Inszenierung des bulgarischen Regisseurs Ivan Stanev verknüpfen sich dabei deutsche Textarbeit und der choreografische Stil des bulgarischen Theaters.

Theater Heidelberg / Teatron Beit Lessin, Tel Aviv
»They call me Jeckisch« Uraufführung



von Nina Gühlstorff und Nina
Steinhilber in englischer, deut-
scher und hebräischer Sprache
(teilweise übertitelt)

mit Ute Baggeröhr, Michael
Hanegbi, Hadas Kalderon,
Frank Wiegard

Regie Nina Gühlstorff

Raum und Kostüme Noa Tsaushu,
Asaf Koriat

Dramaturgie Nina Steinhilber

Die Vorfahren der heutigen »Jeckes« flohen vor den Nazis aus Deutschland nach Palästina. In der neuen Heimat nannte man sie spöttisch so, weil sie selbst bei großer Hitze korrekt auftraten und eine Jacke trugen. Ihre Enkel leben in der modernen Weltstadt Tel Aviv. Sie sind mit Omas Streuselkuchen aufgewachsen, sprechen hebräisch und wollen einen deutschen Pass. Ausgerechnet von Deutschland erhoffen sie sich ein Gefühl von Freiheit und Sicherheit. Ohne die Geschichte ihrer Großeltern zu vergessen, versuchen sie, der historischen Perspektive eine neue und eigene hinzuzufügen. Mit Schauspielern aus Tel Aviv und Heidelberg recherchierte das Inszenierungsteam in Familien deutscher Juden in Israel. Auf der Grundlage ihrer persönlichen Geschichten erzählt »They Call Me Jeckisch« von Menschen, die seit vier Generationen zwischen zwei Welten leben. Das Stück ist Teil der Wanderlust-Partnerschaft »Familienbande« von Theater Heidelberg und Teatron Beit Lessin, Tel Aviv.

Kurzvitae

Moderation

Stefan Keim studierte Journalistik in Dortmund sowie Geschichte und Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften in Bochum. Er arbeitet als freier Autor für den WDR, Deutschlandradio Kultur, Frankfurter Rundschau, Die Welt und Die Deutsche Bühne. Er schreibt vor allem über Theater, Film, Oper, klassische Musik und Kulturpolitik. Von 2008 bis 2010 war Stefan Keim Mitglied der Auswahljury des Berliner Theatertreffens. Er betätigt sich außerdem als Moderator, Entertainer, Dozent in der Journalistenfortbildung und schreibt Theaterstücke, Satiren und Kurzgeschichten.

Referenten & Gäste

Sabine Bornemann studierte Romanistik, Kunstwissenschaft und Sinologie in Bonn, anschließend Kunst an der Vrije Academie in Den Haag. Sie leitet seit 1998 den Cultural Contact Point Germany (CCP), die nationale Kontaktstelle für das Kulturförderprogramm der Europäischen Gemeinschaft. Davor war sie tätig in der Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft (Alfter) und der Heinrich Böll Stiftung in Köln/Berlin. Sie ist Expertin zum Thema EU-Kulturförderung, zu dem sie regelmäßig mit Publikationen in der Fachpresse sowie Vorträgen und Seminaren beiträgt.

Sascha Bunge studierte Theaterwissenschaft, Kulturelle Kommunikation und Germanistik in Berlin. Er war künstlerischer Leiter des Hoftheater Prenzlauer Berg und des projekttheater dresden sowie Produktionsleiter, Produzent und Dramaturg bei der Tanzbühne Dresden und am Festspielhaus Hellerau. Als Regisseur inszenierte er u.a. am Deutschen Staatstheater Timisoara/Rumänien, am Schauspiel Leipzig, am Thalia Theater Halle, in Berlin am Maxim Gorki Theater und am HAU sowie am Oldenburgischen Staatstheater. Seit 2005 ist er Oberspielleiter und stellvertretender Intendant am Theater an der Parkaue Berlin.

Klaus Dörr studierte Wirtschaftswissenschaften und schloss mit einer Arbeit über »Möglichkeiten und Grenzen ökonomischer Steuerung von Theatern« ab. In den Spielzeiten 1997/98 und 1998/99 Assistent am Berliner Ensemble. Seit 1999 freiberuflicher Produzent und Produktionsleiter. Zusammenarbeit u. a. mit den Regisseuren Hans-Werner Kroesinger, Susanne Truckenbrodt, David Marton, Sebastian Baumgarten und Anna Viebrock. Seit der Spielzeit 2006/07 Geschäftsführender Direktor des Maxim Gorki Theaters Berlin, seit der Spielzeit 2009/10 auch stellvertretender Intendant.

Christian Holtzhauer studierte Theater- und Musikwissenschaft in Berlin und Toronto. 2001-2004 hatte er gemeinsam mit Amelie Deuflhard die künstlerische Leitung der Berliner Sophiensaele inne. Seit Januar 2011 ist er Vorsitzender der Dramaturgischen Gesellschaft, außerdem Mitglied der Jury für den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker sowie der Jury für die Förderung der freien Tanz- und Theatergruppen durch das Land Baden-Württemberg. Seit der Spielzeit 2005/06 arbeitet er als Dramaturg und Projektleiter am Schauspiel Stuttgart.

Petra Kohse ist promovierte Theaterwissenschaftlerin, Redakteurin und Autorin. Sie arbeitete lange für die taz und die Frankfurter Rundschau, ist Mitgründerin von nachtkritik.de und hatte mehrere Jahre lang einen Lehrauftrag für Kulturjournalismus an der UdK Berlin. Buchveröffentlichungen über den Theaterkritiker Friedrich Luft und die Schauspielerin Marianne Hoppe. Seit September 2010 ist sie an der Akademie der Künste in Berlin für den Bereich Darstellende Kunst zuständig.

Frank Kroll studierte Philosophie und Germanistik in Köln und Berlin und ließ sich anschließend zum Verlagskaufmann ausbilden. Seit 1990 ist er beim henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag beschäftigt. 1999/2000 war er leitender Dramaturg am Theaterhaus Jena. Seit 2005 ist Frank Kroll Geschäftsführer und verantwortlich für den Theater- und Buchbereich des Verlags sowie Ansprechpartner für internationale Lizenzen.

Laurenz Leky beendete 2003 sein Schauspielstudium am Mozarteum in Salzburg. Er war am Theater der Jungen Welt Leipzig, am Schauspiel Frankfurt und zuletzt am Theater Osnabrück engagiert. 2009 initiierte er das deutsch-ugandische Theaterprojekt ›Matatu to Germany‹ am National Theatre Uganda, eine Kooperation mit dem Goethe-Zentrum Kampala, in der er auch Regie führte. In der laufenden Spielzeit studiert er Conflict Resolution in England und spielt nebenbei im Rahmen von Wanderlust in der deutsch-bulgarischen Koproduktion der Theater Osnabrück und Russe in Bulgarien.

Amelie Mallmann hat an der Bayerischen Theaterakademie August Everding Dramaturgie studiert. Nach dem Studium wurde sie als Dramaturgin an das Landestheater Linz engagiert, wo sie von 2002 bis 2005 blieb. Seit August 2005 ist sie als Dramaturgin und Theaterpädagogin am Theater an der Parkaue Berlin tätig. 2010 war sie in der Jury für den Deutschen Kinder- und Jugendtheaterpreis. Amelie Mallmann ist seit 2007 Vorstandsmitglied der Dramaturgischen Gesellschaft.

Anne Paffenholz studierte Anglistik, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und Germanistik in Köln und an der University of Warwick (England). Im Anschluss absolvierte sie den Aufbaustudiengang Schauspieltheater-Dramaturgie in Hamburg. Sie arbeitete als Regie- und Dramaturgieassistentin in Köln und Hamburg, u.a. in der Comedia und am Thalia Theater Hamburg. Seit der Spielzeit 2005/06 ist sie als Dramaturgin und Theaterpädagogin am Theater an der Parkaue Berlin tätig. Sie ist Künstlerische Leiterin des Wanderlust-Projektes ›Borderlines‹ und Dramaturgin der Koproduktion ›Borderlines – No Man's Land‹.

Ralf Siebelt studierte Angewandte Theaterwissenschaften an der Universität Gießen und am Theaterinstitut GITIS in Moskau. Seit 1995 arbeitet er als Regisseur und hat über 40 Inszenierungen realisiert, darunter Projekte wie die Zusammenarbeit mit Strafgefangenen der JVA Celle und der JVA Hamburg (in Kooperation mit dem Thalia Theater Hamburg) und zahlreiche internationale Projekte. Parallel zu seiner Arbeit als Regisseur ist er als Simultanübersetzer für Theaterfestivals tätig. Neben seiner Arbeit in Deutschland arbeitet er regelmäßig in Russland und Georgien.

Nina Steinhilber studierte Germanistik, Anglistik und Geschichte in Frankfurt/Main. Am dortigen Schauspiel arbeitete sie ab 2003 als Produktionsleiterin, später als Dramaturgieassistentin. 2006 wechselte sie als Dramaturgin ans Staatsschauspiel Dresden. Seit der Spielzeit 2009/10 ist sie Schauspiel-dramaturgin am Heidelberger Theater, ab 2011/12 am Badischen Staatstheater Karlsruhe. Das Wanderlust-Projekt ›They call me Jeckisch‹ ist nach ›Elbindianer‹ (Staatsschauspiel Dresden) die zweite Zusammenarbeit mit Regisseurin Nina Gühlinstorff bei einem dokumentarischen Theaterprojekt.

Sophia Stepf ist diplomierte Dramaturgin für Theater und Medien (Leipzig/Toronto) und zertifizierte Business Cultural Trainerin (London). Sie hat u. a. für das Goethe-Institut Indien Theaterprojekte geleitet und entwickelt. Als Dramaturgin arbeitete sie für internationale Theaterfestivals (Theater der Welt 2005 und Wiener Festwochen 2007) und leitet aktuell die Wanderlust-Kooperation zwischen Mannheim und Bangalore. Sie gibt Workshops und Seminare in den Bereichen Theater, Performance, Teambuilding, Kulturmanagement und interkulturelle Kompetenz. Sie schreibt für theater heute über Indien.

Tobias Veit studierte Regie an der Hochschule für Schauspielkunst ›Ernst Busch‹ in Berlin. Er war 1998-99 als Produktionsleiter an der Baracke am Deutschen Theater unter der Künstlerischen Leitung von Thomas Ostermeier und Jens Hillje tätig und ist seit 1999 Künstlerischer Produktionsleiter an der Schaubühne am Lehniner Platz.

Anselm Weber war 1986-89 Regieassistent an den Münchner Kammerspielen bei Dieter Dorn und Hans Lietzau. 1990 Regiepreis der Bayerischen Theatertage für seine erste Theaterinszenierung. 1993-98 Regiearbeiten am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Residenztheater München und am Schauspielhannover. 2001 ›Karl-Skraup-Preis‹ und ›Nestroy‹-Nominierung. 2001-03 Oberspielleiter am Schauspiel Frankfurt. Ab 1999 Operninszenierungen am Aalto-Theater Essen, an der Oper Frankfurt und der Oper Graz. 2005-10 Intendant und Regisseur am Schauspiel Essen. Seit der Spielzeit 2010/2011 Intendant des Bochumer Schauspielhauses.

Impressum

Veranstaltungskonzeption

Anita Kerzmann & Anne Maase, Kulturstiftung des Bundes
Sascha Bunge & Anne Paffenholz, Theater an der Parkaue

Organisation

Yvonne Birghan-van Kruyssen
Kristin Schulz, Kulturstiftung des Bundes
Jaqueline Selka, Friedemann Windhorst, THEATER AN DER PARKAUE

Protokoll

Franziska Burnay
Laura Kallenbach
Diana Keppler
Silke Osterhues
Kristin Schulz

Redaktion

Anne Maase & Anne Paffenholz

Gestaltung

Novamondo Design

Bildnachweis

Fotos Tischgespräche: Yvonne Birghan-van Kruyssen
Foto ›Borderlines – No Man's Land‹: Christian Brachwitz
Foto ›Rustschuk - Die gerettete Zunge‹: Uwe Lewandowski
Foto ›They call me Jeckisch‹: Markus Kaesler

Veranstalter

Kulturstiftung des Bundes
Franckeplatz 1
06110 Halle (Saale)

Wanderlust – Fonds für internationale Theaterpartnerschaften

Leitung: Anita Kerzmann, Anne Maase
Administration: Kristin Schulz
Redaktion Blog: Diana Keppler

www.wanderlust-blog.de

www.kulturstiftung-bund.de/wanderlust

Halle/Saale 2011