

UNIVERSITÄTSBIBLIOTHEK

der Technischen Universität Graz

II

73574

DIPLOMARBEIT

ANDREAS KANZIAN
SPIELRAUM MINORITEN

DIPLOMARBEIT
ANDREAS KANZIAN
SPIELRAUM MINORITEN
GRAZ



BETREUUNG:
PROF. DR. SOKRATIS DIMITRIDU

GRAZ 1988/89



HAPP Silbernes Ing.-diplom

II
73.574

Universitätsbibliothek
der Technischen Universität Graz

1989-06-30

89 P 4546

GEWIDMET MEINEM VATER
FRANZ KANZIAN

VORWORT

Einleitend möchte ich feststellen, daß das verfaßte Projekt als Studie über die Entwicklung eines "Spielraumes" zu sehen ist.

Die einzelnen Aufsätze über das Theater, über dessen Reformen erheben nicht den Anspruch theatergeschichtlicher Vollständigkeit. Sie sind lediglich als wesentliche Stationen, als beeinflussende Faktoren meiner Studie zu sehen.

Weiters vermeide ich bewußt die kunstgeschichtliche Abwicklung der Theaterbaukunst. Ich beschäftigte mich mit den wesentlichen Modellen, Programmen, Reformen und Experimenten des Theaterspieles.

Der Schwerpunkt dabei liegt im Bereich der letzten Jahrzehnte in denen einerseits der Bruch mit der Konvention und andererseits eine neue Auseinandersetzung mit der Tradition stattfand; man geht auf kritische Distanz, auch zu den sogenannten Klassikern der Moderne, und sucht die Nähe außereuropäischer Kulturen.

Die folgenden kurzgefaßten Aufsätze über ausgewählte Regisseure sollen aufzeigen, wie sehr trotz unterschiedlicher Ausdrucksweisen, die Suche nach dem Wesentlichen des Spieles beschäftigt. Man versucht all jenes über Bord zu werfen, das unnötig erscheint, vom Auszudrückenden ablenkt oder eben als dekorativ zu bezeichnen ist. Es ist eine Suche nach dem Sinn und Sein des Spieles. Es ist aber auch ein Weg in die Vergangenheit, um dem Spiel wieder Zukunft zu geben. Man versucht verschüttete Theaterwerte wieder zu entdecken, zu verstehen, sie von Konventionen und Moden zu befreien; sucht nach der wahren Tradition, um zeitgemäßes Spiel zu ermöglichen.

AUGUSTO BOAL - das Theater der Befreiung

Boals Theater ist Produkt der Unterdrückten, Erniedrigten, Gefolterten, Ermordeten Südamerikas - es ist das Theater der Befreiung - ein Ruf nach Gerechtigkeit.

Boal entwickelte in Lateinamerika das Theater der Unterdrückten, indem er den Zuschauer zum Subjekt macht, mit ihm die Wirklichkeit probt; er gibt dem Zuschauer etwas mit. Jeder kann spielen - überall spielen; ein bestimmter Anlaß, wie etwa soziale Ungerechtigkeit, Unterdrückung der Frau oder politische Gewalt, erfordert die Erarbeitung eines Modells zur Veränderung des Zustandes; dieses Modell wird mit dem Publikum gemeinsam erarbeitet.

Er unterscheidet folgende Theatermodelle:

Statuentheater:

Zuschauer bilden eine Statuengruppe, die im Kollektiv die Unterdrückung darstellt. Jeder in der Gruppe drückt seine Vorstellung bildlich aus, man modifiziert gemeinsam diese Bilder und erhält dann ein von allen mitgestaltetes Realbild; es folgt die gemeinsame Entwicklung des Idealbildes und verändert in der Folge sein ursprüngliches Realbild zum Wunschrealbild.

Dieser Vorgang muß so rasch ablaufen, daß der Einzelne nicht fähig ist, nachzudenken, d. h. nicht in Worten denkt und diese dann erst in Bilder umsetzt.

Forumtheater:

Zuschauer und Schauspieler sind in das Spiel gleichermaßen einbezogen. In diesem Spiel bzw. Forum tritt der Schauspieler gegen den Zuschauer auf (Veränderung gegen Konformismus); die Welt, wie sie ist, gegen die Welt, wie sie sein soll.

Zuschauer versuchen in das Stück einzugreifen, versuchen die Szene zu verändern - man versucht, neue Lösungsmöglichkeiten zu finden.

Man erarbeitet ein Modell des Handelns, das dann von den Zuschauern dargestellt wird. Jeder mitwirkende Zuschauer verantwortet die Veränderung der Realität.

Unsichtbares Theater:

Dieses Theater spielt am Ort seines Geschehens, es verzichtet somit auf das Nachempfinden der Wirklichkeit - es ist Wirklichkeit.

Man spielt an jenem Ort, an dem der Zuschauer nicht weiß, daß er ein Spielort ist. Schauspieler spielen die erprobten Szenen, müssen aber den Zuschauer und dessen Einwände oder dessen Mitwirkung in das Stück einbeziehen.

Die drei genannten Theatermodelle dienen dem Unterdrückten als Werkzeug zur Befreiung. Boal zeigt somit auf, daß jeder Einzelne die verschiedensten Arten der Unterdrückung nur durch sich selbst bewältigen kann.

J E R Z Y G R O T O W S K I - das arme Theater

Sein Theater beschäftigt sich intensiv mit der Beziehung zwischen Schauspieler und Zuschauer.

Neben europäischen Einflüssen, wie durch Stanislawski (physische Handlung), Meyerhold (biomechanisches Training) und Wachdangow, holt sich Grotowski seine Inspirationen aus dem asiatischen Theater, wie der Pekingoper, dem japanischen Theater und dem indischen Kathakalitheater.

Grotowski verlangt dem Schauspieler eine Art von totaler Transparenz ab, er führt ihn zur totalen Hingabe - zur Selbstverwirklichung.

Er versucht die Vereinigung von Impuls und Reaktion, wodurch der Zuschauer Impulse vorgeführt bekommt. Schauspieler werden durch verschiedene Konzentrationsübungen, durch körperliche Übungen, sowie durch Ausdrucks- und Stimmübungen über Jahre geschult; der Schauspieler sucht sich selbst.

Grotowski versucht durch Bildung einer Rolle als Zeichensystem aufzuzeigen, was hinter der Maske steckt. Er geht davon aus, daß sich ein Mensch durch einen psychischen Schock in rhythmisch artikulierte Zeichen (Tanz, Gesang) ausdrückt; d. h. er verhält sich in diesem Zustand nicht natürlich.

Er verzichtet auf die Synthese von Literatur, Plastik, Malerei, Architektur und Licht (Begriff: reiches Theater) und sucht das Theater ohne Kostüm und Schminke, Bühnenbild u. a. m. (Begriff: armes Theater).

Diese Forderung der Armut des Theaters ist getragen durch die Einsicht, daß das Theater, verglichen mit Film und Fernsehen, ohnehin technisch minderwertiger ist; daraus resultiert das Bekenntnis zum armen Theater.

Er läßt die Beziehung Zuschauer - Schauspieler für jedes Stück neu definieren; Bühne und Tribüne sind austauschbar. Er hebt die örtliche Fixiertheit durch Konventionen bedingt, auf. Der Schauspieler spielt Überall und kann von Überall aus beobachtet werden. Durch den Verzicht auf Scheinwerfer muß der Schauspieler "geistig leuchten" - der Inhalt wird zum Licht.

Die "Armut" dieses Theaters, bedingt durch den Verzicht auf Maske, Kostüm, Beleuchtung und Bühnenbild, läßt ein Theater des Wesentlichen entstehen.

· "Der Entschluß zur Armut, zu einem von allem Unwesentlichen befreiten Theater, läßt uns nicht nur das Skelett des Mediums erkennen, sondern auch die Reichtümer, die im eigentlichen Wesen dieser Kunstform liegen.

Warum beschäftigen wir uns mit Kunst?

Um unsere Grenzen zu überschreiten, um über uns selbst hinauszuwachsen, um unsere innere Leere auszufüllen - um uns selbst zu verwirklichen.

Das ist kein Zustand, sondern ein Prozeß, in dessen Verlauf das Dunkel in uns sich langsam erhellt. In diesem Kampf um die eigene Wahrheit, in dieser Bemühung, sich die Lebensmaske abzureißen, war mir das Theater durch seine sinnlich - körperliche Präsenz immer ein Ort der Herausforderung. In dem es allgemein akzeptierte und stereotype Ansichten, Gefühle und Urteile verletzt, ist es imstande, sich und sein Publikum herauszufordern - um so aufrüttelnder, als es im menschlichen Körper, im Atem und den Impulsen seines Organismus Gestalt annimmt. Diese Mißachtung der Tabus, diese Überschreitung lösen den Schock, der die Masken wegrißt, der uns dazu zwingt, uns entblößt an etwas hinzugeben, das unmöglich zu definieren ist, das aber sowohl Eros wie Caritas beinhaltet."

S H U J I T E R A Y A M A

"Heute ist die Bühne des Theaters die einzige Zone, in der Gesetzlosigkeit geduldet wird. Hier ist Unzucht möglich, Gewalt und Mord. Hier treffen wir Männer, die den Vater töten und mit ihrer Mutter schlafen oder Untertanen, die ohne Skrupel ihren König umbringen, weil sie vorwärts kommen wollen. Kein Richter steigt auf die Bühne. Der Verlierer kann selbst mit seinem Tod die Verachtung nicht abwaschen."

Für Terayama ist das Theater jene Stätte, an der der emotionelle Keim, die innerliche Beunruhigung aufbereitet wird, die dann den Menschen zu Veränderungen bestärken soll. Es soll Widerstand schüren. Er sieht aber nicht das Theater selbst als politische Lehrinstitution - "es ist Hochmut zu glauben, das Theater könne etwas lehren".

"Die Bühne darf nicht mehr das Gefängnis des Theaters sein... Bühne muß als etwas Mobiles in die Alltäglichkeit eindringen. Wenn in einem Wohnzimmer oder in einer öffentlichen Badeanstalt, in einem Autobus oder in einem Massenrestaurant ein unerwartetes Drama (dessen Text vorbereitet ist) beginnt, wird der Stufenunterschied zwischen Bühne und Zuschauer aufgehoben und als neue Möglichkeit der Spiritual Rallye geboren."

G I L B E R T M O S E S - das schwarze Theater

Moses kommt zu dem Schluß, daß modernes Theater nicht im Theater stattfinden kann. Das Theater hat als Informant zu dienen. Politische Versammlungen und Demonstrationen sind jene Ereignisse, die dem Theater am nächsten kommen könnten.

"Jedes Theater, daß Bilder der heutigen Gesellschaft darstellt, ohne sie kritisch zu befragen, ist ein Propagandatheater."

Theater soll nach Moses Ideen und Vorstellungen leben zu helfen und es soll helfen, mit sich selbst und mit seiner Umwelt umgehen zu können. Es soll wie ein Haushaltsgerät nutzbar sein.

Moses wehrt sich gegen die gängige Auffassung, daß Theater von der Realität ablenken soll und ganz und gar der Entspannung dienen soll. Dieses Theater bezeichnet er als den Hofclown, der harmlos erheitert.

Das amerikanische schwarze Theater sieht er als einer der wenigen Theaterformen in der eine inhaltliche Beziehung zum Publikum besteht. Das Publikum hat auf Versammlungen (pol. Demonstrationen, Kirche) gelernt zu reagieren und zu antworten. Die Schauspieler sind mit dem Zuseher durch das Gemeinschaftsgefühl verbunden, wodurch es keiner Schauspieler bedarf, die künstlich in die Reihen des Publikum gesetzt sind, um Beziehungen zu knüpfen.

Das schwarze Theater vermag es, seine lebendige Funktion in einer Gemeinschaft durch einfache Mittel zu dokumentieren - man macht bewußt, regt an, bestärkt.

EUGENIO BARBA

Barba kam aufgrund seiner Studien über die orientalische Schauspielkunst (Körperbewegung) zu dem Schluß, daß der Körpergebrauch und dessen Darstellung zwei Techniken kennt: die alltägliche und die nichtalltägliche. Das abendländische Theater kennt diesen Unterschied kaum, da dessen Schauspielkunst mehr von Moden und Konventionen abhängig ist (nach Brecht).

Der orientalische Schauspieler nutzt seinen Körper nach drei Gesetzen:

1. Das Gesetz der Veränderung des Gleichgewichtes: Der Schauspieler läßt seine Füße über den Boden gleiten, ohne sie anzuheben, Schwerpunkt und Gleichgewicht verändern sich dadurch; Bewegungen beruhen auf der Veränderung des Gleichgewichtes. Der orientalische Schauspieler lehnt das natürliche Gleichgewicht ab. Er muß, um im Gleichgewicht zu bleiben, eine Reihe von Spannungen in Aktion setzen um nicht zu stürzen. Das japanische No-Theater kennt die Begriffe "Energie im Raum" und "Energie in der Zeit". Eine Regel besagt, daß drei Zehntel jeder Aktion im Raum und sieben Zehntel in der Zeit stattfinden, d. h. der No-Schauspieler setzt nicht soviel Energie ein, wie er für eine Handlung braucht, sondern doppelt soviel. Diese Energie hält er in sich. Der Schauspieler benutzt somit die doppelte Menge an Energie als er für die Handlung im Raum benötigt.

2. Das Gesetz des Gegensatzes: Der Schauspieler wendet das Prinzip der Energie in der Zeit an und hält Energie in sich zurück, d. h. einerseits entwickelt er Energie für die Handlung, andererseits hält er die Handlung zurück. Der orientalische Schauspieler beginnt seine Handlung daher immer in entgegengesetzter Richtung zum eigentlichen Handlungsziel. So kennt das orientalische Spiel keine gerade Linie, sondern nur runde, wellenförmige Bewegungen.

3. Das Gesetz der zusammenhängenden Zusammenhanglosigkeit: "Einer der Überraschendsten Effekte eines No-Schauspielers passiert, wenn er in seiner charakteristischen Gleitbewegung geht und plötzlich zu rennen beginnt, immer noch mit gleitenden Füßen. Es ist wie ein eindrucksvoller Blitz, wie eine Schlange, wie ein Pfeil, der in einer Kurve durch die Luft schießt. Selbst wenn der Schauspieler einen Ausgangspunkt wählt, der in keinem Zusammenhang mit seiner täglichen Körpertechnik zu stehen scheint, so kann er doch durch langes Training eine solche Vortrefflichkeit in dieser außerordentlichen, täglichen Technik erreichen, daß wir es als spontan ansehen."

J A N G O E D W A R D S - Clown Theorie

"Ein Clown sein heißt Freiheit finden, dem Einerlei entkommen, mit Seele und Kern des eigenen Wesens zu tanzen. Aber Freiheit bedeutet auch, daß man lernen muß und zu verstehen beginnt. Man muß die innere und die äußere Betrachtung entdecken. Das äußere Ich muß ein Modell des Absurden werden und das innere Ich ein Tempel der Vernunft. Oft heißt es, der Clown sei traurig, eine Art verlorene Seele. Doch in Wirklichkeit ist er unser Spiegelbild, ein Erzähler gegenwärtiger Dinge, und der Anschein der Traurigkeit ergibt sich aus der Spiegelung, Neuigkeiten sind nicht fröhlich; doch der Clown muß erreichen, daß man darüber lacht. Warum? Um Veränderungen auszulösen. Wenn du glaubst, der Clown sei ein trauriges oder rührendes Wesen, und gleichzeitig begreifst, daß sich die Gegenwart in ihm spiegelt - wo steckt denn dann in Wirklichkeit das Rührende? Das ist die Kernfrage.

Der Narr muß geben, immer und überall. Indem er gibt, gewinnt er, und seine Gabe ist ein unbezahlbares Meisterstück; das Lächeln! Die Wärme des Clowns, seine Attacken sind ein Opfer für alle, und nur wenige entgehen seinem komischen Angriff. Man muß sich darüber im klaren sein: der Weg zur Rolle des Narren beginnt mit der Selbstbeobachtung; um anderen zu helfen, muß man zuerst sich selber helfen können. Keiner hat das Recht, die Stärken und Schwächen anderer widerzuspiegeln, bevor er nicht seine eigenen kennt. Der Blick nach innen läßt diese Probleme erkennen; und erst wenn du sie erkannt hast, kannst du sie ändern. Jeder von uns ist als Clown geboren, im reinsten Sinne, wenn auch ohne die erlernbare Weisheit. Das Wesen des Clowns ist unschuldig, wissensdurstig, naiv; es hat das Eigentliche der Jugend. Als Kinder sind wir voll Einbildungskraft und Phantasie - Eigenschaften, auf die oft unsere Familie einwirkt und unser soziales Umfeld.

Die vornehmste Aufgabe des Clowns ist es, die Leute zum Lachen und zur Entspannung zu bringen und sie zu unterhalten. Das ist wichtig, und es setzt die Kenntnis komischer Formeln und Tricks voraus, die schon der angehende Clown beherrschen muß. Aufklärung und Einsicht zu vermitteln - im Spiegel zu zeigen, was um uns herum passiert. Das Lächeln ist universal, jeder begreift es, überall wird es verstanden - und deshalb ist auch der Clown ein universeller Typ. Man unterschätze nie die Macht des Lächelns. Lachen kann das Leben der Leute ändern. Ich habe gesehen, wie es aus ihnen hervorbrach, unverstellt und in aller Öffentlichkeit."

D A R I O F O

"Ich möchte geradezu behaupten, daß ein Komiker, der an die Grundlagen seiner Komik glaubt, gar nicht darum herunkommt, sich mit den verschiedenen Situationen zu identifizieren, mit denen er diese Grundlagen ausdrückt. Für mich und meine Kollegen sind diese Grundlagen identisch mit dem eigentlichen Grund, aus dem heraus wir Theater machen. Ich will damit sagen, daß das mechanische Lachen, das mit technischen Mechanismen hervorgerufen wird, die der Komiker auf der Bühne zu benutzen versteht, dieses Lachen, das unreflektiert zu ihm zurückkommt und in dem er sich spiegelt - daß dieses Lachen uns absolut nicht interessiert. Und zwar deshalb, weil wir ein satirisches Lachen wollen, das Ausdruck davon ist, daß sich das Publikum konfrontiert sieht mit einer bestimmten Realität, die als Thema einer bestimmten Aktion auf der Bühne dargestellt wird. Diese bestimmte Realität ist oft tragisches Moment im Ganzen der sozialen und politischen Realität, in der wir leben. Eine gewisse Art von Theater, die sich mit solchen Themen beschäftigt, trägt nur allzu oft eine regelrechte Leichenbittermiene zur Schau. Der Zuschauer geht dorthin, als ginge er zu einer Beerdigung. Er hört sich das Gewäsch der Pfaffen an und hat sich damit der lästigen Bürgerpflicht entledigt, Anteil zu nehmen an der tragischen Tatsache, von der er sich berührt fühlt.

Wir wollen nicht, daß die Zuschauer zufrieden mit sich und der Welt nach Hause gehen, weil sie sich endlich einmal genug empören konnten. Wir wollen mit dem Publikum zusammen begreifen, was hinter diesem Apparat steckt, warum er existiert, inwieweit man ihn bekämpfen kann. Wir wollen die Maschinerie der Macht bis in ihre kleinsten Teilchen auseinandernehmen".

P E T E R W E I S S - das dokumentarische Theater

Dieses ist ein Theater der Berichterstattung, übernimmt authentisches Material und gibt inhaltlich mit der Realität übereinstimmend auf der Bühne wieder; man konzentriert sich auf soziale und politische Themen.

Es ist Bestandteil des öffentlichen Lebens und übt Kritik an diesem: Kritik an Wirklichkeitsverfälschungen, etwa bei geschichtlichen Ereignissen, bedeutungsvoller Vorgänge oder von Persönlichkeiten. Kritik der Verschleierung, etwa von Medienmeldungen in Presse, Rundfunk und Fernsehen. Kritik an Lügen; Verhinderung der Wahrheitsfindung, geschichtlicher Betrug u. v. m. Manipulationen der politisch Mächtigen erschweren das dokumentarische Theater; machen es sogar unmöglich.

Das dokumentarische Theater verwendet daher das Mittel des öffentlichen Protests, als Reaktion auf bestimmte Zustände.

Es gelingt aber nicht jenen Wirklichkeitsgrad zu erreichen, den eine politische Manifestation oder Demonstration zugrundeliegt - die Bühne der Öffentlichkeit mit ihrer direkten Form der Reaktion ist schwer nachempfindbar. Daher ist das Dokumentationstheater ein künstliches Produkt und hat nur als solches Berechtigung, entstehend in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Ereignissen der Wirklichkeit. Das dokumentarische Theater zeigt Vorgänge und Äußerungen, sich gegenüberstehender Parteien, Abhängigkeitsverhältnisse, Ordnungserhalter und deren Kritiker, Gewinnende und Verlierende - Ungleichheiten - und es ergreift Partei. Das Dokumentationstheater kann zum Tribunal werden, kann zur neuen Aussage führen, neue Gesichtspunkte erwecken, Sensationelles und Unwesentliches weglassen; das Publikum kann miteinbezogen, zum Kläger und zum Angeklagten werden. Durch die Loslösung des dokumentarischen Theaters vom konventionellen Theaterbegriff muß es auch den Ort des Theaters verlassen und Versammlungsstätten aller Art aufsuchen; es muß sich selbst stetig in Frage stellen. Es muß sich definieren, einen Zustand aufzeigen, begründen, aber auch seine Bewältigung vermitteln.

J E A N L O U I S B A R R A U L T

Betrachtung über das Theater

Barrault spricht vom tragischen Mimen, da der Mime dazu neigt seine Fähigkeit, Einfachheit in der Bewegung seines Körpers mit Unnötigem zu umgeben. Er spricht vom visuellen Manierismus, der, wenn man ihn sprachlich umsetzen würde, unerträglich wäre. Genauso tragisch empfindet er den Pantomimen der versucht Worte zu übersetzen.

"Pantomime entsteht aus dem Schweigen."

Die Geste des Menschen verrät das Geheimnis.

Barrault sieht im Pantomimen keinen Darsteller der schönen Stellungen.

"Die fünf Sinne erbeben, und die fünfundneunzig anderen Sinne, die wir aus Unwissenheit in den einzigen, sehr unbestimmten, aber äußerst reichen und vielfältigen Tastsinn zusammenfassen, sie alle haben

ihre Antennen aufgestellt. Die Augen des Kopfes halten von ihrem Kontrollturm herab Wache; die Augen der Brust dringen in die Nacht des unterirdischen Lebens ein. Das ganze Wesen ist von einem magnetischen Ring überdeckt, der uns mit der äußeren Welt in Berührung bringt, lange bevor unsere Haut die Gegenstände berührt. Die Wirbelsäule rollt, der Unterleib bebt, die Atmung setzt mit der ängstlichen Empfindlichkeit von Schneckenfühlern ein. Die hundertzwanzig Rädchen dieser 'Reaktions'-Maschine werden alle in einer einzigen Sekunde kontrolliert, dann gibt das Sonnengeflecht den Befehl, vorzurücken. Die Wirbelsäule verlegt das Körpergewicht auf die äußerste Fußspitze, und im Augenblick, wo die Schwerkraft die Basis des körperlichen Widerstandes überschreitet, das heißt in den Worten Sganarelles, "sobald der Mensch Gefahr läuft, auf die Schnauze zu fallen", hat sich das andere Bein vorgestellt und bietet eine neue Oberfläche an, in deren Inneren sich die Schwerkraft, durch die Ferse eindringend, niederläßt. Nicht zu reden von tausend wilden, entfesselten, leidenschaftlichen Abenteuern, die sich in dieser Sekunde der Fortbewegung abspielen. Genau am Ausgangspunkt zu diesem immerwährenden Kampf auf Leben und Tod muß derjenige, aus dem man einen Mimen machen will, gepackt werden. Alles in ihm wird dann Sparsamkeit sein, weil es in seinem eigenen Interesse liegt; Ballistik, das heißt Wissen um die Flugbahn, weil er sich frisch erhalten muß; Klarheit, Reinheit, weil es das einzige Mittel ist, vorwärts zukommen um den Kampf zu überstehen.

Die Pantomime, oder die Kunst zu leben,
und das Lebendige,
solange wie möglich,
am Leben zu erhalten.

Die Kunst, die das 'natürliche Radarsystem', das uns zur Verfügung gestellt wurde, benützt. Die Kunst der Bewegung oder die Kunst gegen den Tod. Wir sind weit weg von den Rüschen, den Verschnörkelungen, dem Veralteten. Diese Kunst geht von einer tragischen Situation aus."

J U L I A N B E C K The Living Theatre

"Ich aß ein ganzes Taschentuch nach und nach im Alter von sechs Jahren, in der Metropolitan Opera, während einer Aufführung von Hänsel und Gretel. Das ist eine Oper, die sich eingehend mit dem Essen beschäftigt, Zuckerhäuschen, hungrige Kinder, Brotkrümel, Füttern von Hänsel und Gretel, einer Hexe, die Kinder frißt, mein Vater glaubte, ich würde essen,

weil ich nervös sei, was auch stimmte, aber ich aß mit Hänsel zusammen, damit ich irgendetwas mit Hänsel zusammen tun konnte, das geschmacklose, schreckliche Taschentuch, und dann brauchte ich es auf einmal nicht mehr kauen, alle Kinder waren erlöst, aus dem Ofen raus, nicht aufgeessen, und konnten wachsen. Alles was ich je auf dem Theater gemacht habe, ist ein Versuch gewesen, die Sehnsucht nach Freiheit freizusetzen, und den Effekt dieser Freiheit, dieser world to be, jenseits von dem Gefängnis der Hexe, daß das Hänsel und Gretel-Erlebnis mir eingab. Das Erlebnis Überzeugte mich von drei Grundbedingungen eines Theaters der totalen Erfahrung: körperliche Teilnahme des anteilnehmenden Zuschauers, die Erzählung, und die Transzendenz."

P E T E R B R O O K

Brook bildete am Royal Shakespeare Theatre eine Gruppe namens "Theater der Grausamkeit". Der Gruppenname wurde einerseits als Huldigung Artauds (Theater der Grausamkeit) gesehen, andererseits aber auch aufgrund der inhaltlichen Beeinflussung durch Artaud gewählt.

Diese Gruppe experimentierte mit dem Klang, der Bewegung, dem Rhythmus als Elemente der Verständigung. Schauspieler übten die Mitteilung durch Pfiffe, Schreie oder einer Bewegung. Andere Schauspieler mußten aufgrund solcher Laute, wie etwa durch Zischen oder Gurgeln jene Handlung dann durchführen, die der Zischende und Gurgelnde ausdrücken wollte.

Ein anderes Mal war es ein Kampf zwischen zwei Schauspielern, bei dem jeder Schläge hinnahm und zurückgab, ohne daß sich die beiden berührten; sie durften nur den Rumpf bewegen, um sich auszudrücken.

"Man sollte derartige Übungen nicht für Gymnastik halten - die Lockerung des muskulösen Widerstandes ist nur ein Seitenprodukt - der Zweck ist die ganze Zeit den Widerstand zu steigern - durch die Einschränkung der Alternativen -, und dann mit diesem Widerstand zu ringen, bis ein Ausdruck erreicht ist... Der Schauspieler entdeckt dabei, daß er zur Mitteilung seiner unsichtbaren Sinngehalte Konzentration und Willenskraft brauchte, er mußte alle emotionellen Reserven aufbringen, er brauchte Mut, er brauchte klare Gedanken. ... ein schöpferischer Sprung war vonnöten, um die neue Form zu prägen, die ein Behälter und Reflektor seiner Impulse sein könnte. Das ist dann wahrhaft eine 'Aktion'."

Ein weiteres Experiment war die Aufgabe an den Schauspieler, als Künstler zwischen Formen zu wählen und eine Geste als bewußtes Objekt zu gestalten.

Dann experimentierte man mit Schweigen, mit dem Bemühen die Proportion zwischen Schweigen und Dauer zu erforschen. Dem Publikum setzte man solch einen "schweigenden" Schauspieler vor, um zu erforschen wie lange und wie, dessen Aufmerksamkeit standhielt.

"Bei jedem guten oder schlechten, erfolgreichen oder katastrophalen Experiment war das Ziel das gleiche:

Kann das Unsichtbare durch die Präsenz des Darstellers sichtbar gemacht werden?"

Brook geht es im wesentlichen der Phantasielosigkeit des Menschen zu entgegnen. Er setzt der technischen und ökonomischen Rationalität das Theater als "Lebensmittel" entgegen. Daß es diese Aufgabe erfüllen kann, setzt voraus, sich jeder Form von Routine zu entziehen.

"Theater ist stets eine sich selbst zerstörende Kunst und immer in den Wind geschrieben. Im Theater ist jede Form, die einmal geboren ist, sterblich, jede Form muß so konzipiert werden, und ihre neue Konzeption wird die Zeichen aller Einflüsse tragen, die sie umgeben. In diesem Sinne ist das Theater ein Stück Relativität."

Er sieht im Theater jenen Ort, wo das Unsichtbare sichtbar gemacht werden kann (das heilige Theater). Weiters verbindet Brook Ritual und Theater (Ritual als Ordnungselement des Lebens).

"Nur wenn ein Ritual sich auf unserer Ebene zuträgt, werden wir befugt, damit umzugehen. Die gesamte Pop-Musik ist eine Reihe von Ritualen auf einer Ebene, zu der wir Zutritt haben... David Rudkins erschreckendes Stück 'Afore Night Come' war ein Ritual des Todes; West Side Story ein Ritual großstädtischer Gewalttat...."

Brook glaubt an die "Kraft der Illusion", sie ist für ihn das Grundelement jedes Theaters.

GEDANKEN ZUM THEATER

Was macht das Minoritentheater aus?

Räumliche und ökonomische Begrenzung öffnen den Betrieb ungeahnte Möglichkeiten. Scheinbare Enge ermöglicht jene geistige Freiheit, die auf träge Konventionen verzichtet. Man ist gezwungen durch äußere Bedingungen die innere Freiheit zu finden. Der stete Kampf mit den Finanzen und die immer wieder für jedes Stück neu zu interpretierende Räumlichkeit eröffnet sowohl den Spielern als auch den Zuseher immer wieder neue Erkenntnisse, ohne dabei gekünstelt Spektakuläres verursachen zu müssen.

Die "Armut" des Theaters fördert die Tiefe und die stetige Suche nach dem Wesentlichen. Man muß reduzieren und findet dadurch überzeugende inhaltliche Lösungen. Spielereien, Originelles und Modisches kann und muß ferngehalten werden.

Konventionelles Theater (Konvention ist nicht Tradition) bzw. Subventionstheater jeglicher Form verliert sich oft zu rasch in modischer Spiele und benötigt aufgrund seiner finanziellen Fettpölster und der damit meist unvermeidbaren inhaltlichen Leere, Dekorationsorgien - es entsteht das Startheater, das Theater der Abhängigkeit, der Repräsentation, das technische Theater, das Theater der Schminke, der Farbe, des Bühnenbildes - man "inszeniert" Theater!

Die großen Bühnen laufen immer mehr Gefahr zu Etablissements verlogener Unterhaltung zu werden. Seebühnenzauber und Freiluftspektakel - man inszeniert Shows und glaubt Theater zu spielen.

Die Aufgaben des zeitgemäßen Theaters:

Man könnte meinen, daß nur noch das kleine Theater, mit seinen "kleinen" Schauspielern und seiner kleinen Zusehergemeinde wirklich Großes vermag. Zuseher und Spieler bedingen sich und werden in jedem Stück neu zu einer Gemeinschaft. Dies erfordert das gemeinsame Erarbeiten und den Glauben an diese Spielgemeinschaft (Spielraum).

Diese Gemeinschaft entsteht durch Spannungsfelder, durch verschiedene Ebenen des Denkens und Handelns; jeder für sich mit dem anderen. Das Theater, der Ort des Spiels, der Illusion, der Selbstverwirklichung ist ein Ort des Lebens. Die alltägliche Wirklichkeit ist

unwirklich, schemenhaft, unwesentlich, gefühllos - sie ist das eigentlich Unwahre. Daher kommt dem Theater die Rolle zu, Empfindungen zu erwecken, die wir durch die Alltäglichkeit des Lebens verloren haben.

Sinnlichkeit und Erotik muß erreicht, Gefühle freigelassen, Illusion und Phantasie ermöglicht, geistiger Widerstand bestärkt werden.

Das Theater hat vielleicht die Aufgabe, uns zu erinnern, daß wir Menschen sind, Wesen mit Geist und Gefühl.

Das Theater des Spiels - wir sind arm an Phantasie und an Vorstellungskraft. Das Kind hat Phantasie, die Erziehung macht der Phantasie ein Ende. Man tauscht die Phantasie mit "der Realität des Lebens" ein, und vergibt dadurch den Glauben an die Illusion. Das Theater kann uns diesen wiedergeben, indem uns das Theater den Mut verleiht, an die Kraft der Illusion auch im alltäglichen Leben zu glauben. Die Illusion als Stärkung des Glaubens an unsere Zukunft, als Stärkung von Seele und Geist im Sinne unserer Existenz.

Politisches Spiel - darunter verstehe ich nicht das belehrende, allwissende, wissensvermittelnde Theater; auch nicht Tendenzstücke die sich ausschließlich damit beschäftigen den politischen Gegner an den äußersten Rand zu drängen; auch nicht propagandistisch und zwangsbeglückend für etwas scheinbar Besseres zu kämpfen.

Politisches Theater hätte die Aufgabe eine offene Sprache, eine Sprache ohne Parteiprogramme, aber eine Sprache über Parteiprogramme und Ideologien hinweg zu ermöglichen. Österreichs Armut an politischem Theater ist wohl bedingt durch jene scheinbar ruhige politische Entwicklung seit 1945.

Es herrscht scheinbar Ruhe - Totenruhe. Hinter den Kulissen aber hat man dieses Österreich in Zonen geteilt, sozusagen von innen besetzt.

Politische Monopole, wirtschaftliche und politische Verflechtung haben eine mutlose, geistig-starre Gesellschaft entstehen lassen, die sich mit subventionierten Exoten umgibt, um sich dadurch ihre Dekadenz vom Leibe zu halten.

Diese politische "Totenruhe" könnte und müßte ein Aufgabengebiet politisch ambitionierten Theaters sein - nicht politischen Kabarettts!

Politisches Spiel muß zum Denken anregen. Es muß Kraft verleihen, diesem Österreich politisch wieder Rückgrad geben, den Einzelnen bewußt machen, daß eben nur der Einzelne für sich selbst politische Mündigkeit wieder finden kann.

Nicht nur Grund und Ursache spielen, sondern Bewältigung auf den Weg mitgeben - Theater als politischer Nährboden, Keime erwecken, Freude an seiner Mündigkeit bekunden lernen, sich abnabeln von der Allmacht der Parteien. Politisches Theater muß bewußt machen, daß der Einzelne nicht Marionette ist, sondern Träger eines Systems. Es soll nicht Politik machen, sondern in Erregung versetzen, dem Einzelnen sich seiner Individualität bewußt werden lassen.

Körperspiel - das Spiel der Selbstfindung und Verwirklichung, der Körperbeherrschung und Selbstdisziplin, der Meditation, des Rituals.

Sprachloses Spiel setzt eine besondere Kenntnis seines Körpers voraus. Die Reduktion der Ausdrucksmittel benötigt ein Höchstmaß an Eigendisziplin. Umso geringer die eingesetzten Mittel, umso intensiver muß Körper und Geist zur Formgebung eingesetzt werden. Die gewählte Sprache darf daher nie dekorativ oder imitierend sein. Körper und Geist werden als Einheit eingesetzt. Die Körpersprache als künstlerisches Ausdrucksmittel, aber auch als Element des alltäglichen Sprachgebrauchs.

ZUM ENTWURF

Das Wesentlichste an einem Entwurf ist die Auseinandersetzung mit dem Ort. Architektur darf nicht wie eine Plastik im Stadtgefüge eingesetzt sein, sondern hat die Aufgabe, Strukturen mit dem Ort zu verflechten. Ein Gebäude soll nicht seiner selbstwillen entstehen, sondern durch Reaktion aus einem örtlichen Gefüge; es muß den Eindruck erwecken, nur dort und nur an diesem Ort entstehen zu können.

Beschäftigt man sich mit dem alten Stadtgefüge so beginnt man als Grazer mit seinen Beobachtungen am Schloßberg. Die Vogelperspektive erlaubt es die gesamte kleinräumige, organisch strukturierte Murvorstadt zu erleben. In ihr steht das Monument der Minoriten, bestehend aus der Doppelturmbasilika, dem Klosterhof und den angesetzten Sommerrefektorium. Die barocken Doppeltürme sind der einzig städtebauliche Akzent in der sonst eher ruhigen Stadtlandschaft, sieht man von den unförmigen Nürnbergerhäusern ab. Begeht man die Mariahilferstraße nordwärts, so öffnet sich sehr bald der Blick zur vorgesetzten Barockfassade der Kirche. In dieser Perspektive verstellt die Kirche dem Fußgänger sichtlich den Weg. Die Sperre erlaubt zweifellos die Interpretation der Betonung des eher sonst sehr unauffälligen Eingangs in das ehemalige Klosterareal. Der erste Hof der Anlage hat im Erdgeschoß einen umlaufenden Wandelgang. Er besticht durch Einfachheit und Ruhe. Von der Südwestecke des Hofes erblickt man die Doppeltürme der Kirche, wodurch diese Stelle ganz besonders ausgezeichnet ist.

Der zweite Hof ist durch das mächtige Sommerrefektorium nach Westen und Süden geschlossen, nach Norden hin offen. Dann öffnet sich dem Fußgänger ein großer gartenartiger Hinterhof, der zum Teil heute als Parkplatz "genutzt" wird. Mit Ausnahme der westlichen Gründerzeitbebauung weist der Hinterhof eine malerisch anmutende Verbauung auf, mit dem Schloßberg als abschließende Kulisse. Die Folge der Plätze reicht somit vom geschlossenen Klosterhof über den halboffenen Refektoriumshof bis hin zum offenen Klostergarten.

Meine ersten Ideenskizzen versuchten speziell auf die Platzfolge einzugehen und den Refektoriumshof zu schließen. Dies wollte ich dadurch erreichen, indem ich mein Freilichttheater als Hofabschluß vorsah. Die Tiefe des Hofes aber hätte bewirkt, daß ich den Hof, um ihn beispielbar zu machen, teilen hätte müssen.

Bereits aber in den ersten Skizzen entstand die Koppelung von Freilichtbühne - Bühne - Raumtribüne. Die Verknüpfung dieser drei Elemente ließ ein Bühnengebäude entstehen, daß funktional aber auch formal zum Drehgelenk des Komplexes wurde.

In der weiteren Entwicklung löste ich mich gänzlich vom anderen Baukomplex und suchte nach neuen Anbindungsmöglichkeiten. Speziell die Platzfolge ließ mich nicht los, wodurch eine Reihe von Studien entstanden, in denen ich axial zum Refektoriumshof meinen neuen Komplex setzen wollte. Umschließende Wandelgänge, ein altes Motiv des Klosters, sollten die Anlage umschließen und das Neue mit dem Alten verbinden. Doch immer noch kam es zur formalen Konkurrenz zweier als Solitär zu bezeichnender Anlagen.

- Es prallte Monument auf Monument!

Erst als ich mich mit der Orientierung des Freilichttheaters zu beschäftigen begann und mir die Frage "Wohin blickt der Zuschauer" stellte, nahm jene Idee Form an, die einerseits eine gänzliche Loslösung von städtebaulichen Anbindungen vorsah, andererseits aber immer mehr zur Reaktion auf den Ort wurde.

Die Tribüne des Freilichttheaters ist so gerichtet, daß ein großer Teil der Zuschauer auch während der Vorführung die städtebauliche Kulisse mit den Kirchtürmen und dem Schloßberg erblicken kann, wodurch eine ganz spezielle Form der Identifikation mit dem Ort eintritt - man sieht ein Spiel bei den Minoriten, in Graz - ein ganz bestimmter Ort ist in das Spiel einbezogen, man sieht jene Zeichen, die man unwillkürlich mit der Stadt Graz in Verbindung bringt. Aus der Position der Tribüne folgt nun der Bühnenzylinder, die Raumtribüne, das Foyer und das Theaterkaffee. Die einzelnen Elemente sind so zusammengefügt, daß der Körper die einzig häßliche gründerzeitliche Hinterhoffront, westlich des Geländes, dem Beschauer gänzlich versperrt. Durch die Stellung des Neubaus entsteht ein dritter Hof, der durch Steinsokeln vom Refektoriumshof getrennt ist. Der vierte Hof ergibt sich aus der verlängerten Begrenzung der Afritschgasse, dem westlichen Zugang zum Theater. Eine massive Mauer soll diesen Hof umgeben, der als Klostergarten weiterhin Verwendung finden soll. Abgeschlossenheit und begrenzte Einsicht sollen ihn charakterisieren.

Eine trichterförmige Verengung betont den Eingang. Die somit fast freigehaltenen Plätze sollen verschiedensten Veranstaltungen dienen können, und ein Wandeln des Besuchers von Hof zu Hof erlauben; wodurch ein in "Szene setzen" eines ganzen Ortes möglich ist.

Der Baukörper soll nach außen hin die einzelnen Funktionselemente sichtbar machen. Funktioneller und formaler Schwerpunkt ist der Bühnenzylinder, dessen

Staffelkuppel und dessen schichtenartige Ummantelung in der Funktion seine Begründung haben. Der Tribünenbau ist mit dem Foyer zu einer Einheit verschmolzen. Trotzdem sind nach außen hin die beiden unterschiedlichen Funktionen ersichtlich. Die Tribüne ist als Gebäude im Gebäude ausgedrückt und mit einer segmentartigen Dachwölbung versehen. Der Abschluß des Gebäudes ist das dem Klosterensemble zugerichtete Cafe mit Terrasse.

Die Öffnungen des Körpers entsprechen der Funktion des Gebäudes. Dem völlig geschlossenen, in sich gekehrten Bühnenbau, folgt ein Tribünenbau mit bandartiger Belichtung entlang der inneren Wandelgänge; es folgt ein völlig verglastes zweigeschossiges Foyer und ebenso transparentes Cafe.

Die Umschichtung des Bühnentraktes durch Wandelgänge und Freitreppen ist eine Fortsetzung des Bühneninnenraums, der durch solche Elemente einen dynamischen Spielbetrieb auf allen Ebenen möglich machen soll.

Außen und innen bedingen sich in Form und Funktion.

Dem Freilichttheater ist axial eine zweigeschossige Bühne zugewandt mit seitlichen, ebenfalls zweigeschossigen Öffnungen (Seitenbühnen). Die Bühne ist als Segment des Bühnenzylinders entstanden. Auch sie ist dem Zylinder vorgesetzt.

Die Schichtungen und Ebenen im Innen- und Außenraum des Theaters symbolisieren somit die Mehrschichtigkeit des Spieles.

Der Innenraum des Bühnenzylinders besteht aus einer kreisförmigen Bühne, aus einem segmentartig für etwa fünfzig Personen vertieften Zuschauerbereich, aus einer kreisförmigen ebenfalls bespielbaren Galerie, die einerseits mit den Wandelgängen der Zuschauertribüne und andererseits durch schmale Stahltreppen mit der erdgeschossigen Bühne verbunden ist, sowie aus einer unter der Kuppel angesetzten Beleuchtungsgalerie. Die Staffelung des Baukörpers sowohl in der Höhe, als auch in der Tiefe ist akustisch bedingt.

Möglichkeiten des Spielbetriebs:

- 1) Bühne - hörsaalartige Zuschauertribüne für 160 Personen
- 2) Bühne - Segmenttribüne für 50 Personen
- 3) Bühne - kreisförmig angeordnetes freies Sitzen für 100 Personen

- 4) Bühne - Galerie für 100 Personen
- 5) Spiel zwischen Freilichtbühne und Bühne, als Spielfläche dient der zweigeschossige segmentartige Zwischenraum, für ungefähr 800 Personen
- 6) Freilichtbühne für ungefähr 700 Personen

Der Bühnenzylinder und der Tribünentrakt können durch zwei schalenartig ausgebildete Stahlvorhänge getrennt werden, die aus den seitlichen zweischaligen Wänden ausgefahren werden. Diese Vorhänge werden auf einem Stahlträger aufgehängt. Der Raum zwischen Bühne und Freilichtbühne wird ebenfalls, aber erdgeschossig, durch eine schalenartige Konstruktion getrennt.

Die Erschließung der hörsaalartigen Tribüne erfolgt über eine aus dem Foyer führenden Galerie über die Wandelgänge, die bei offener Bühne mit der Bühnengalerie verbunden ist.

Axial zum Zylinder ist in den beiden letzten Reihen der Tribüne eine technische Kabine eingesetzt.

Das hallenartige Foyer soll ebenfalls zum Spiel benützt werden können. Es kann aufgrund seiner Größe mit dem Cafe verbunden, etwa für Lesungen benutzt werden. Außerdem befindet sich über der Kassa und den WC-Anlagen eine sogenannte Guckkastenbühne, die ich mir als Einstimmungsbühne vorstelle. Sie kann aber auch für Puppenspiel oder Ähnliches Verwendung finden.

Der niedrigste Bauteil umfaßt Nebenräume und das zum Kloster leicht gedrehte Kaffeehaus, über dem eine Sommerterrasse angelegt ist. Cafe und Terrasse sind durch eine Wendeltreppe miteinander verbunden.

Die Anlage ist als Bühnenarchitektonisches Produkt zu sehen. Jeder Ort ist beispielbar, in das Spiel einbeziehbar und es soll somit bühnentechnischer und Bühnenbildnerischer Aufwand vermieden werden.

Spiel und Ort bedingen sich.

Das Wesentliche soll der Schauspieler sein, dessen Glaubwürdigkeit und Ausdruck Bühnenzauber verdrängen soll. Inhalte sollen ohne gekünstelte Theatralik vermittelt werden.

Dem Spieler soll aber jeder Bereich des Raumes zur Verfügung stehen. Er soll jede Ebene, jedes architektonische Element sich zu Nutze machen.

Die architektonische Schichtung soll daher die Beweglichkeit und Dynamik des Spieles unterstützen und dem Zuschauer ein "bewegtes" Spiel offenbaren.

Nichts soll versteckt werden, Auftretende und Abtretende, auf ihren Einsatz wartende Spieler sollen genauso erlebt werden wie der Bühnenarbeiter, der etwa den Sessel von rechts nach links trägt.

Das konventionelle Theater versteckt diese Dinge, obwohl gerade diese Elemente vielleicht noch die einzigen sind, die ungekünstelt die Wandelbarkeit des theatralischen Raumes dokumentieren. Diese Zeiträume der Verwandlung und der Veränderung sind oft spannungsvolle Momente, und somit miteinzubeziehen.

Vielschichtigkeit und Beweglichkeit sind jene Elemente, die das Projekt entstehen ließen. Die zentrierende Kraft des Zylinders konzentriert sich auch formal auf das Wesentliche. Die Bühne ist Drehscheibe und Zentrum - von ihr geht jede Bewegung aus.

Wandelgänge verbinden sowohl außen als auch innen alle Teilräume miteinander und führen in den Bühnenzylinder.

Jede Bewegung endet im Kreis der Bühne.

Das Wandeln soll eine Art Ritualisierung des Spieles bewirken. Spieler und Zuschauer stehen stetig in Verbindung, Grenzen werden verwischt.

Die Rückbesinnung auch auf das antike Spiel führt daher wieder zur Einheit des Spielgedankens. Ursprünglich untrennbare Theaterwerte werden somit wieder vereint.

Jahrhunderte hindurch entfernte man sich mehr und mehr vom Ursprung des Theaters und zerstörte durch Entritualisierung auch den Bezug des Zuschauers zum Spiel - man ließ den Zuschauer entstehen.

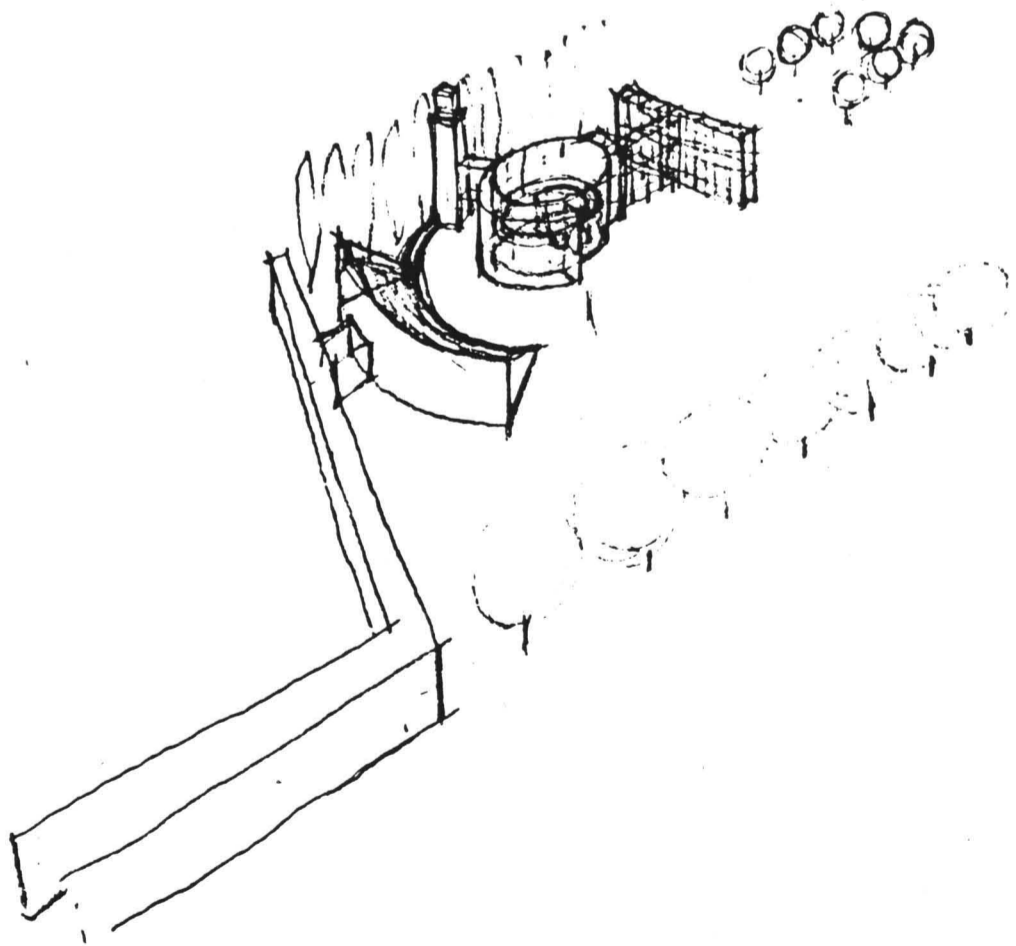
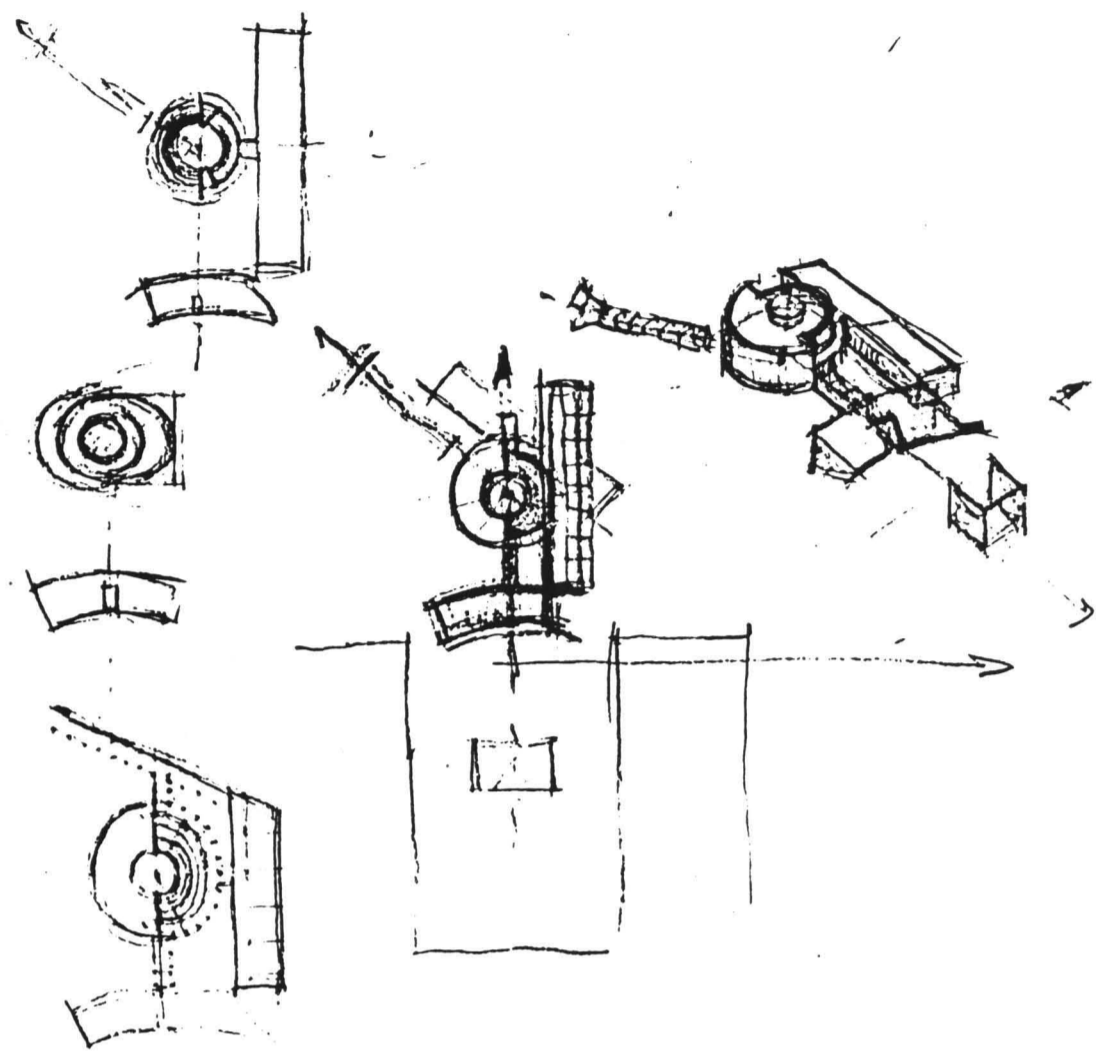
Num bemüht man sich wieder den Zuschauer zum "Mitspieler" zu machen - er denkt, fühlt und handelt mit.

Das Minoritengelände ist aufgrund seiner Entstehung und seiner heutigen Nutzung ganz besonders geeignet, dem Wesen des Spieles, in all seinen Facetten und Zusammenhängen näherzukommen. Im Spannungsfeld zwischen Kirche und Weltlichkeit könnte eine neue Auseinandersetzung mit dem Spiel entstehen.

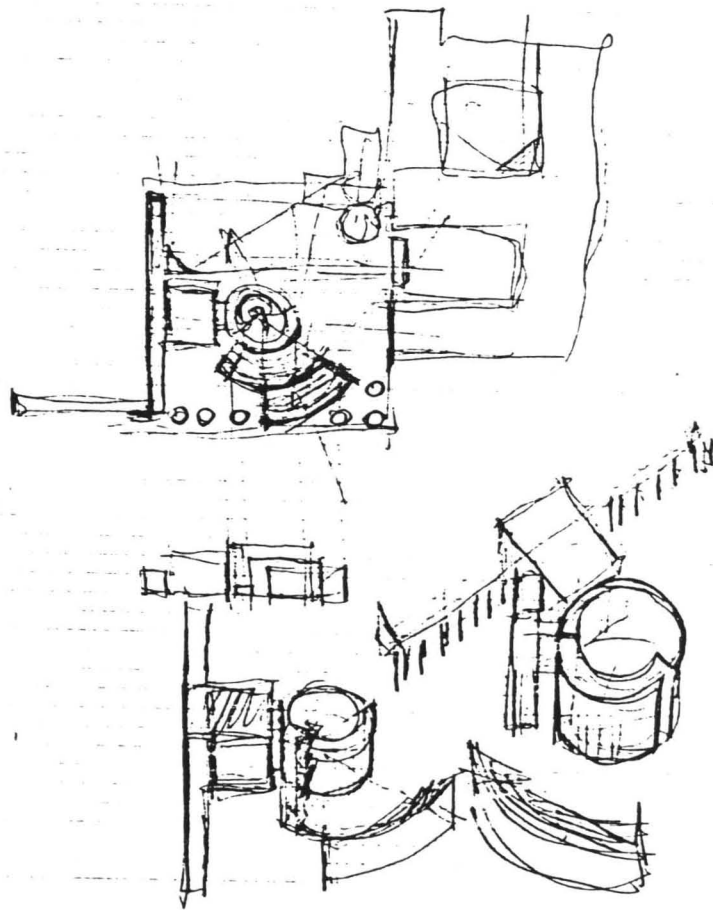
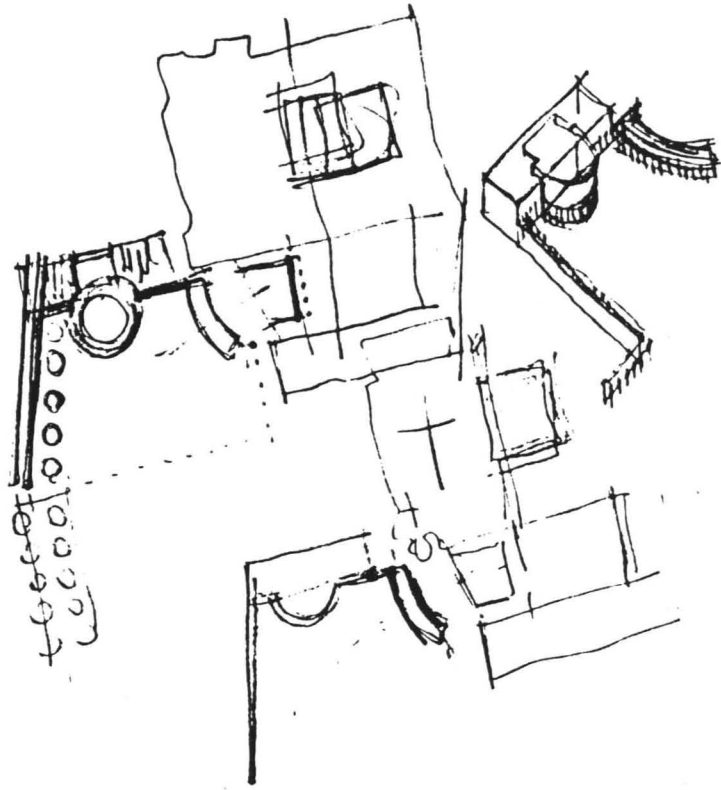
Die oftmals bewußte Vermeidung des Wortes "Theater" liegt daran, daß ich einen Spielraum, und kein Theater konzipieren wollte. Theater ist für mich im herkömmlichen Sinne ein fixierter, statischer Begriff, der nichts mit dem gemein hat, daß ich in den Aufsätzen und in meinem Projekt ausdrücken wollte. Mein Gebäude soll ein Spielplatz des Wortes und der Bewegung sein, in der mit Hilfe von Schauspielern, eben dem Wort und der Bewegung alles Gewicht verliehen werden sollte. Diese beiden Medien sollen das Spiel von Zuschauer und Spieler, auch in vertauschten Rollen bestimmen.

Das Gebäude ist kein Theater und kann somit gleiche Wertigkeit, wie etwa eine Bahnhofshalle, eine Baustelle oder irgend ein Platz in dieser Stadt haben.

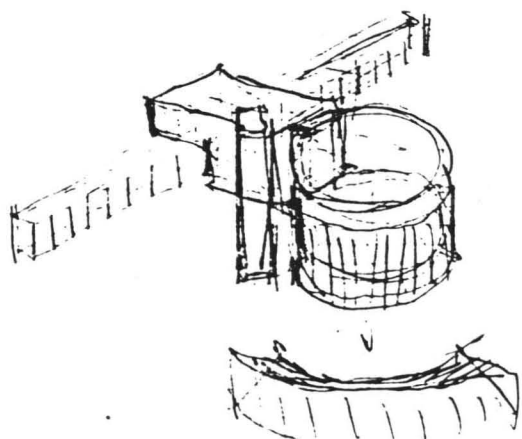
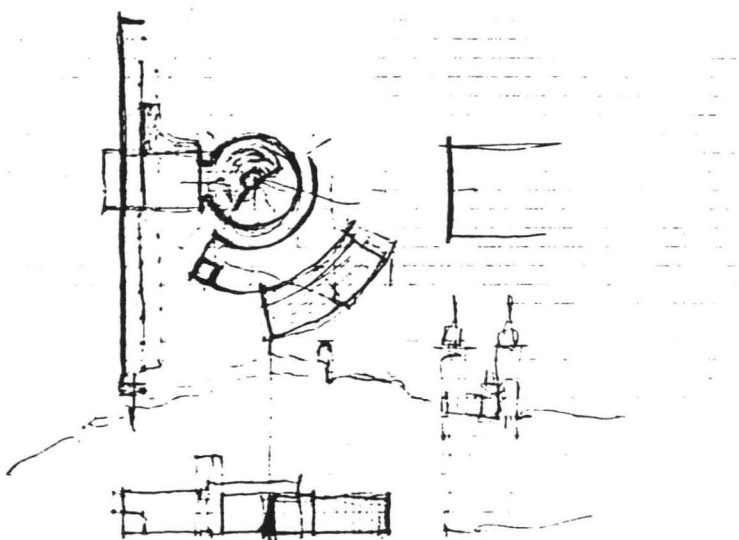
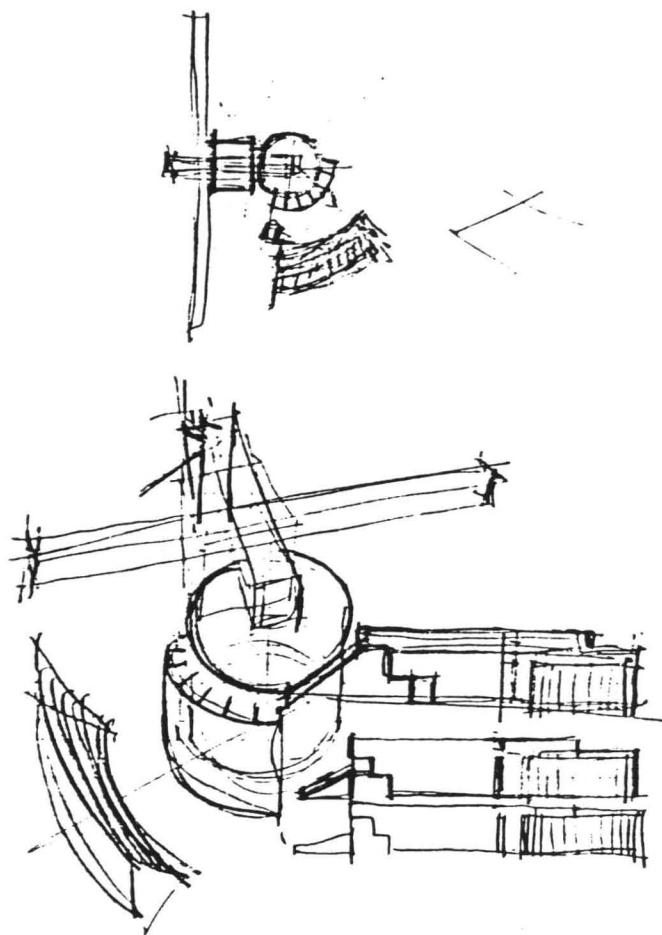
Die Theatermacher dieser Tage zeigen uns, daß wahrhaftes Spiel überall möglich ist, daß Spiel menschliches Geschehen und Erleben künstlerisch differenziert, interpretiert, daß somit jeden Ort bespielbar macht. Somit hat auch mein für das Spiel konzipierter Raum gleiche Bedeutung wie jeder andere Ort, nur daß diesem eben die Alltäglichkeit fehlt.



SKIZZEN



TAGEBUCHSKIZZEN



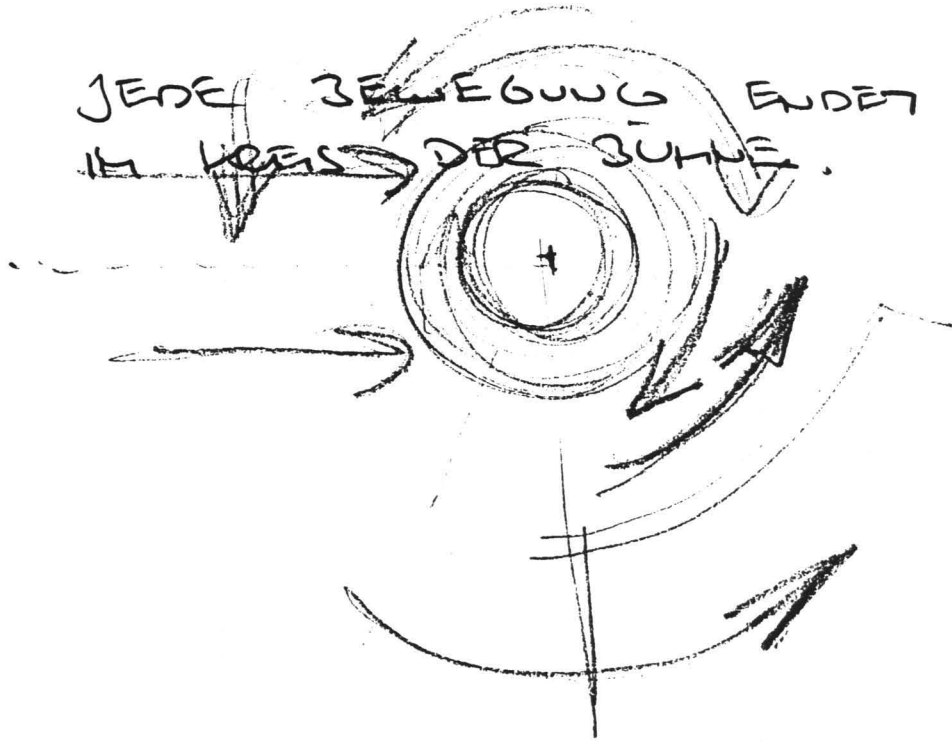
TAGEBUCHSKIZZEN

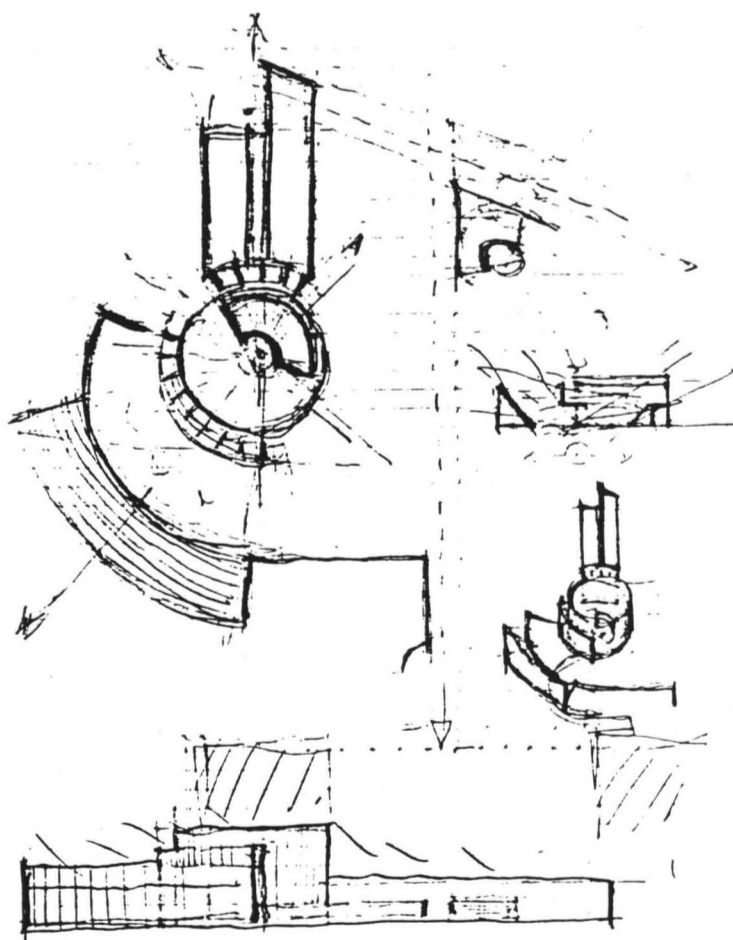
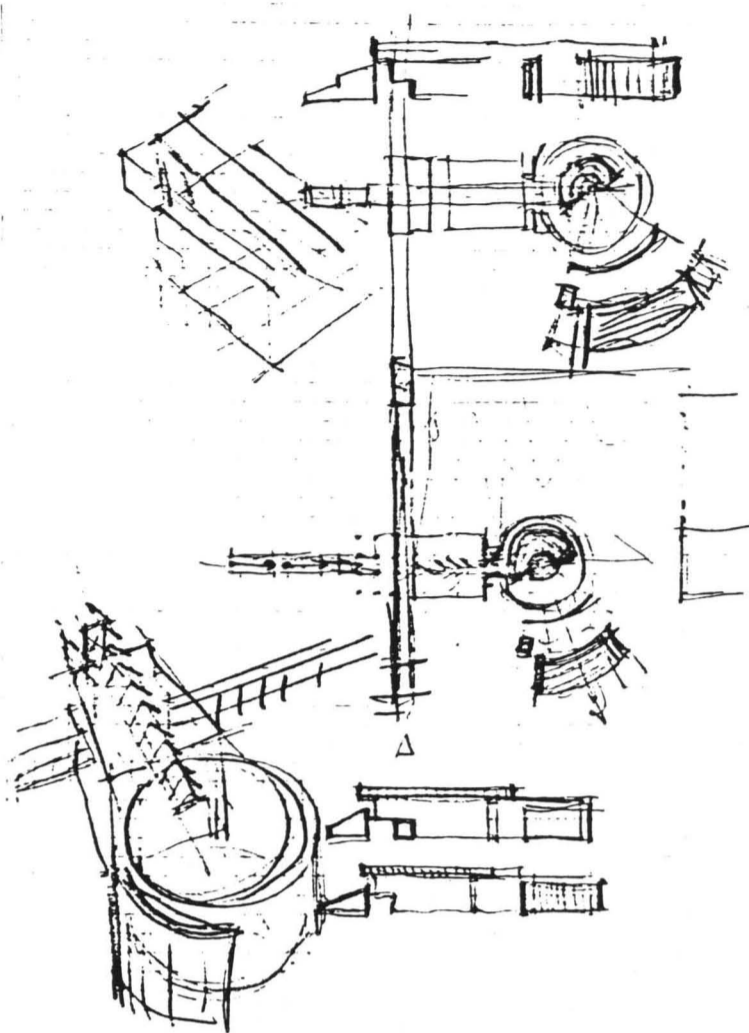


IDEENSKIZZE

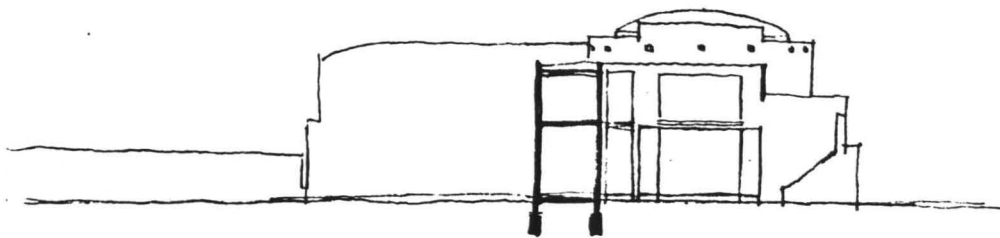
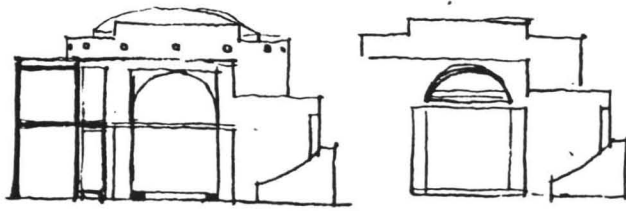
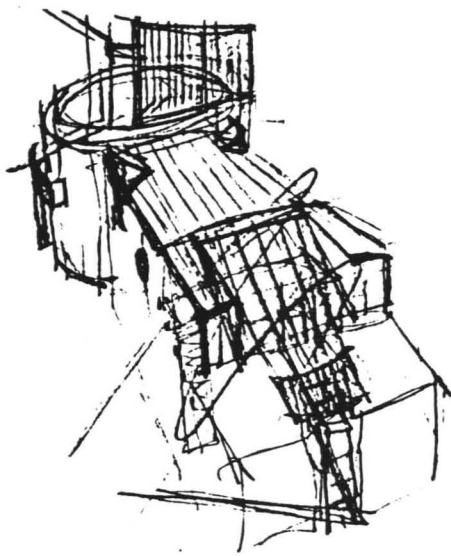
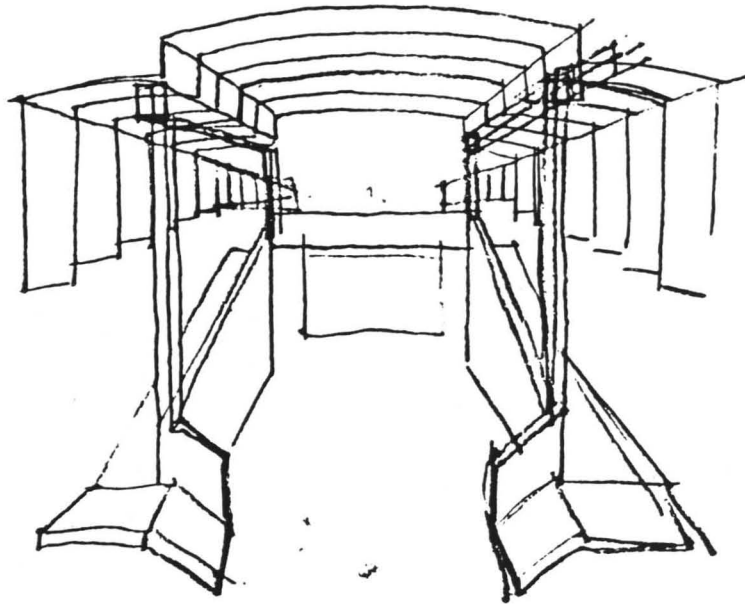
DIE ZUHNE IST DREH-
SCHNEIBE UND HERAUS-
VON IHR GEHT JEDER
BEWEGUNG AUS.

JEDER BEWEGUNG ENDET
IM KREIS DER ZUHNE.

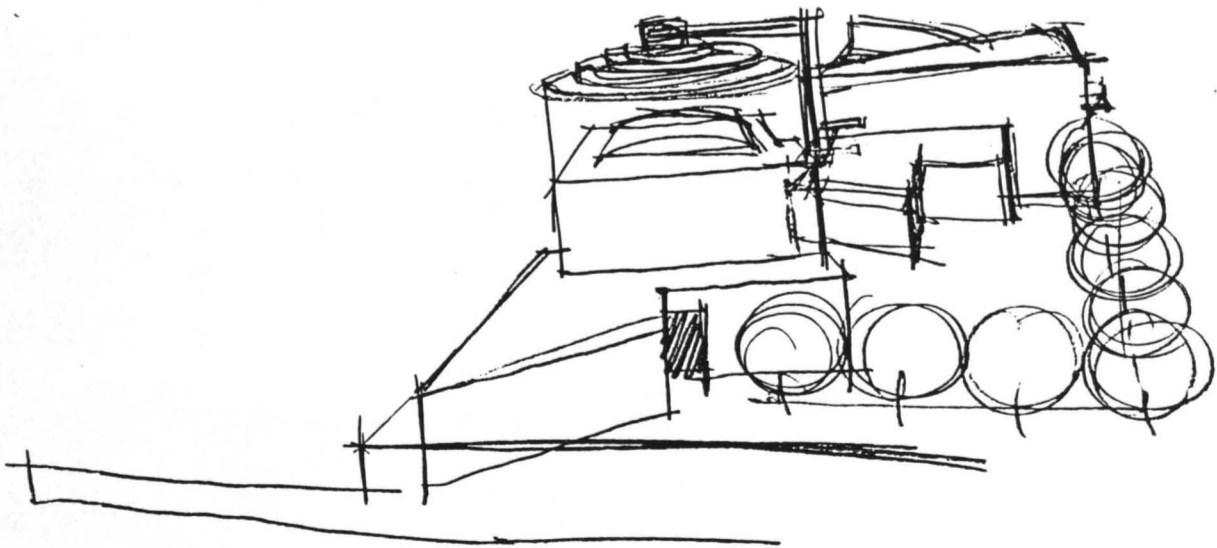
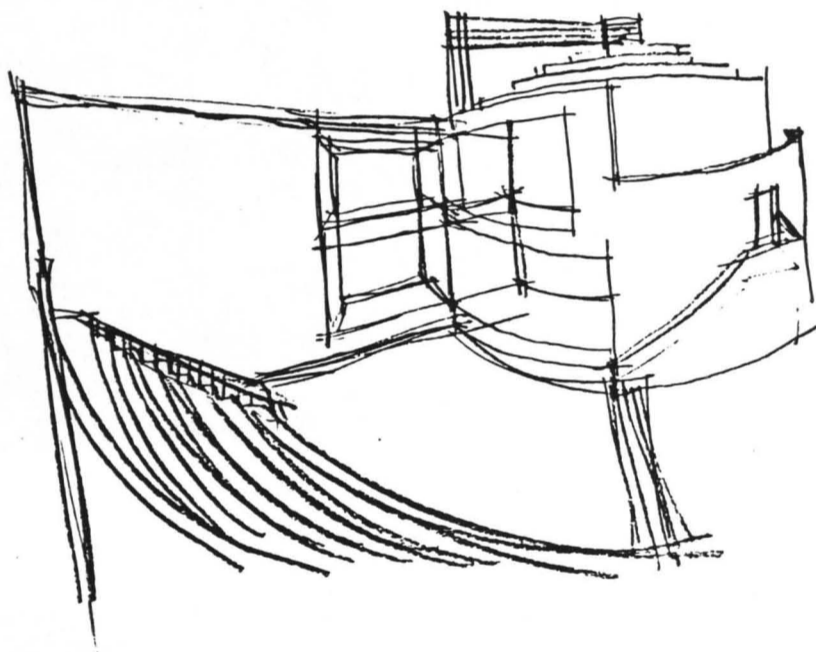
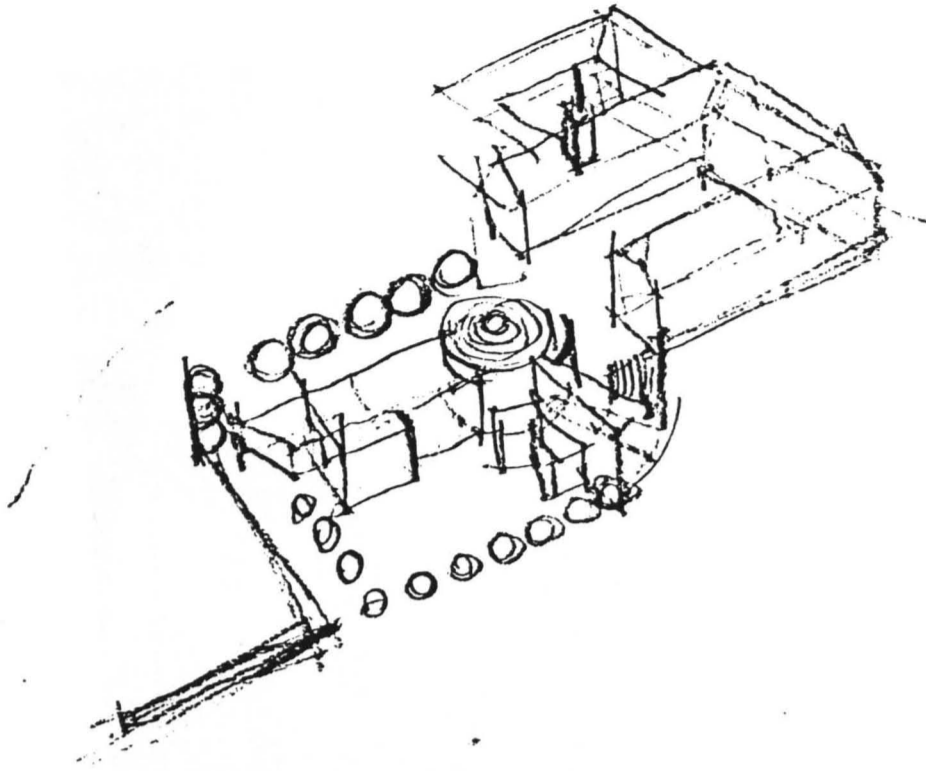




TAGEBUCHSKIZZEN



SKIZZEN



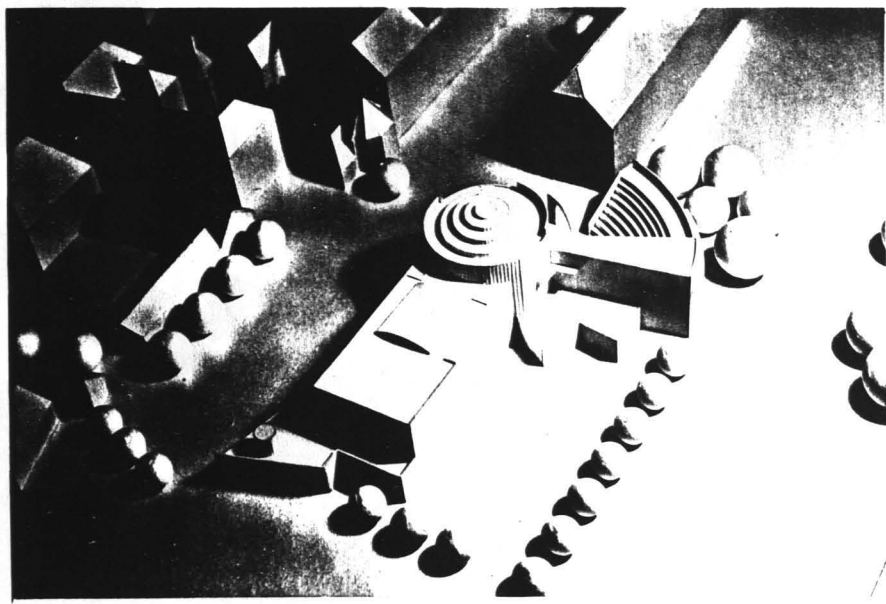
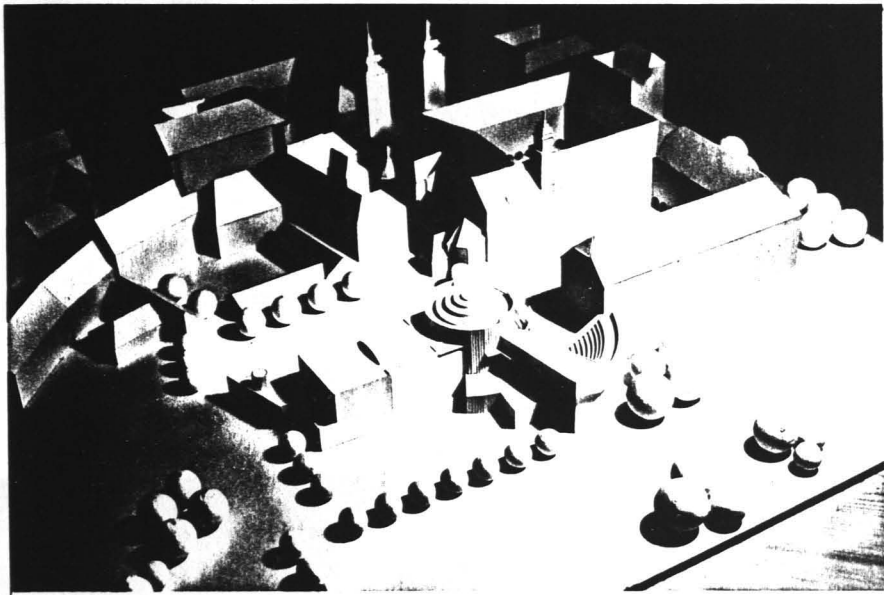
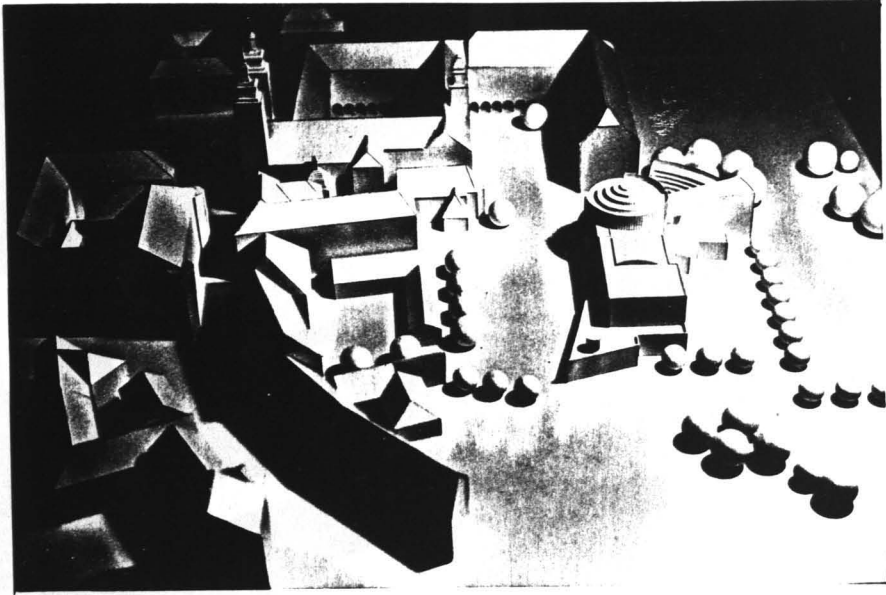
SKIZZEN



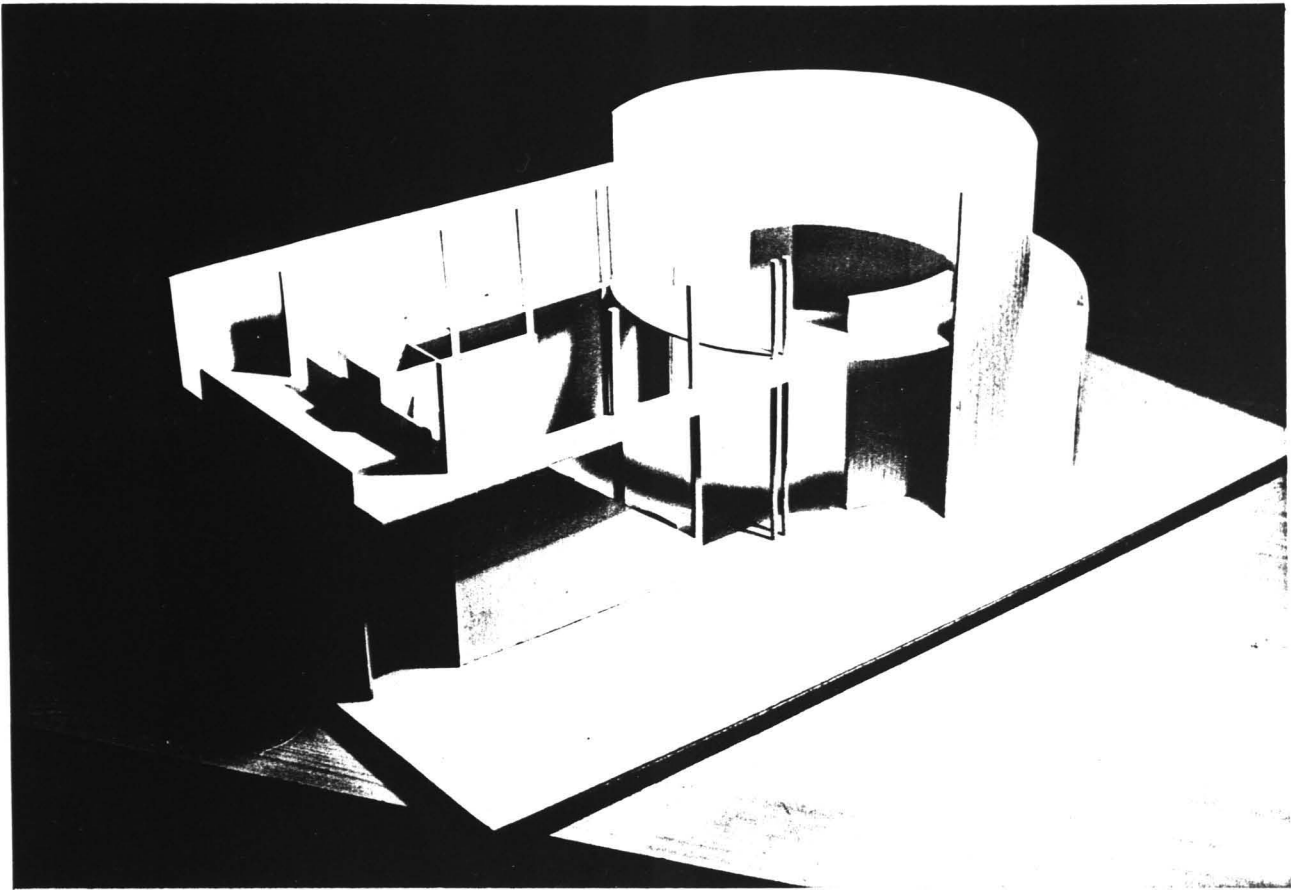
KLOSTERHOF



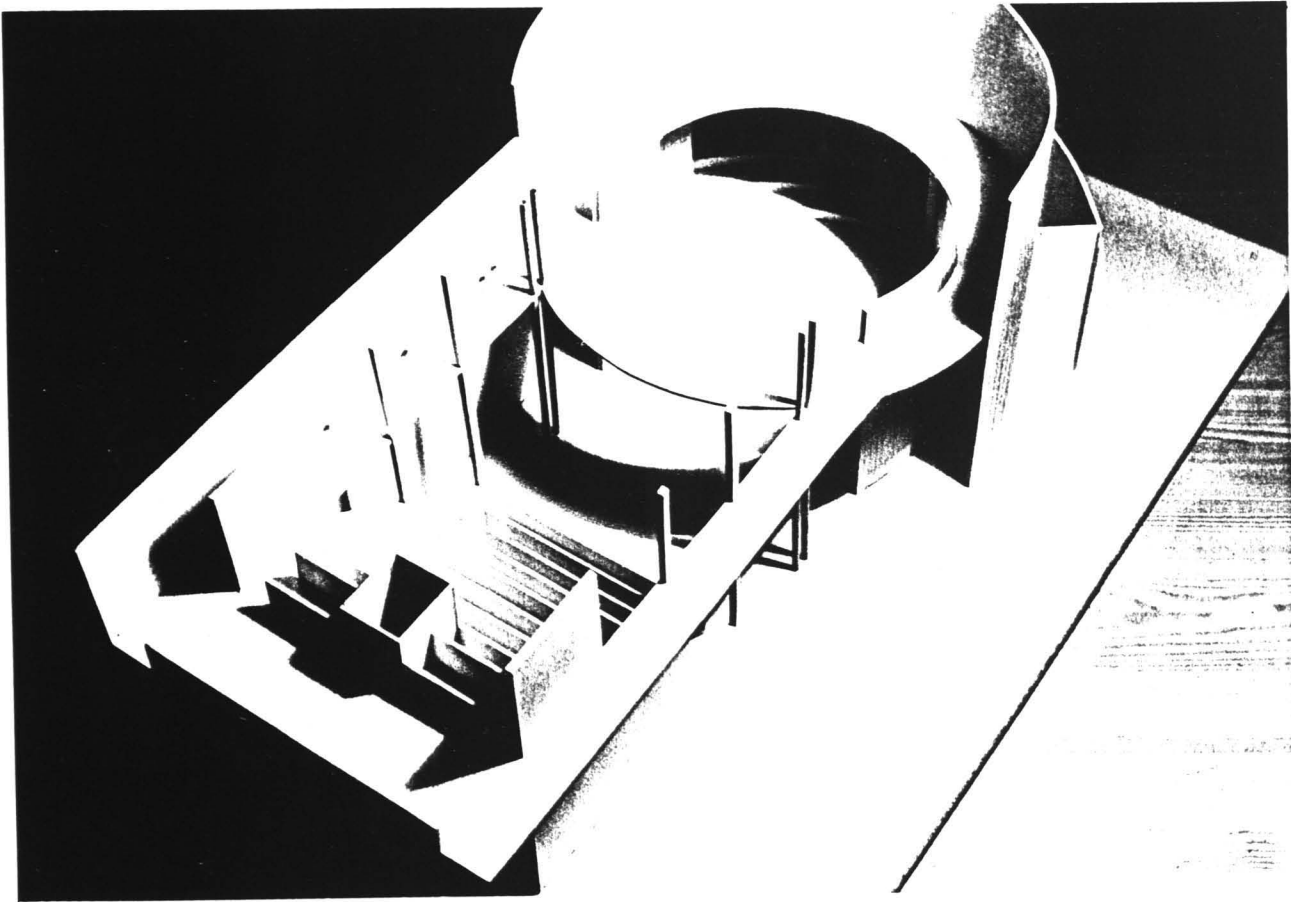
DAS MINORITENGELÄNDE

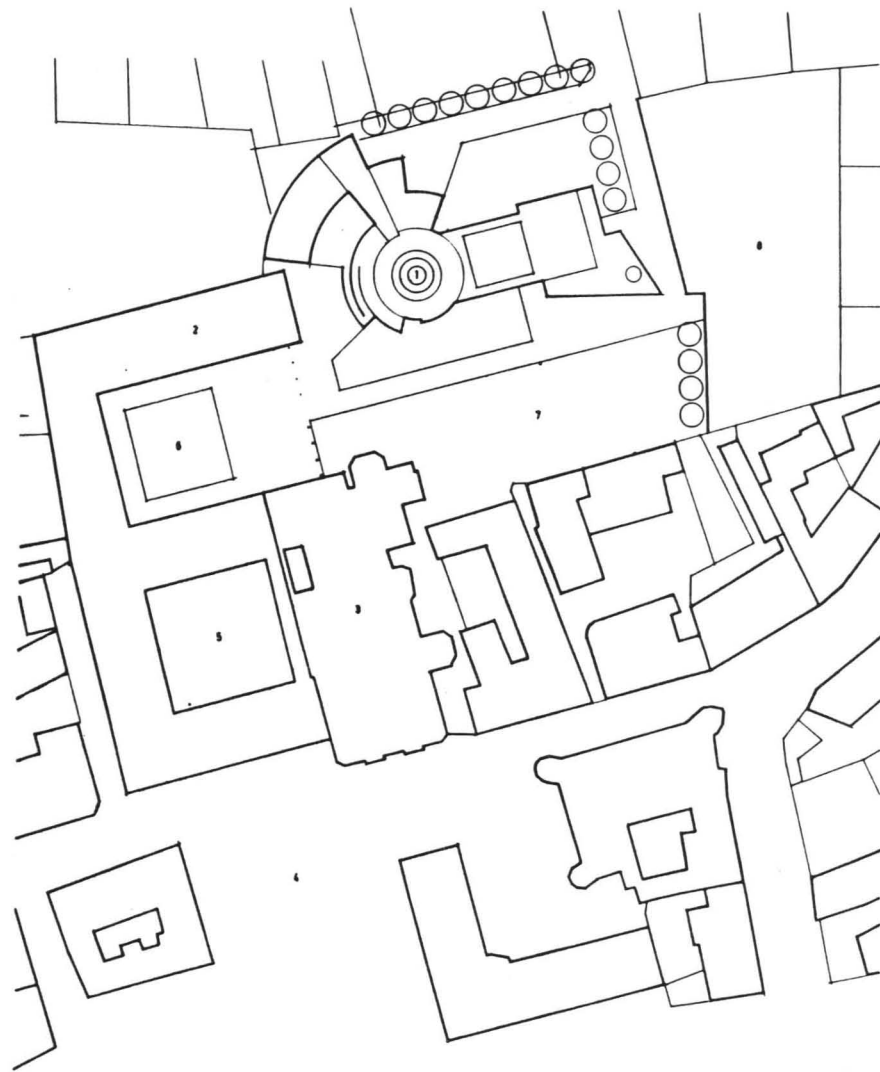


STADTEBAULICHES MODELL



RAUMMODELL, BOHNE - TRIBUNE

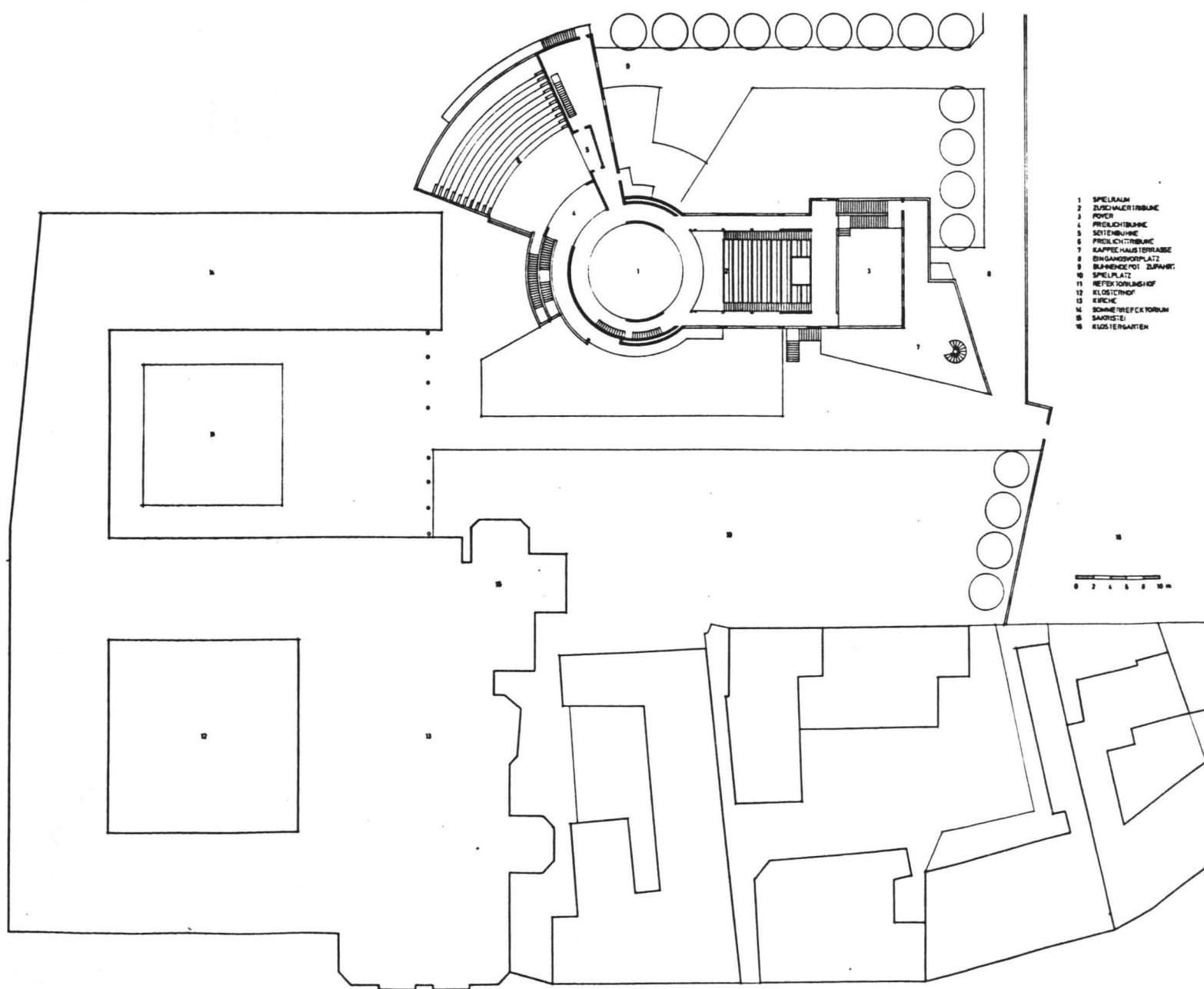




- 1 SPIELRAUM
- 2 SOMMERREFEKTORIUM
- 3 KIRCHE
- 4 MARTIALPFLERPLATZ
- 5 KLOSTERHOF
- 6 REFLEKTORIUMSHOF
- 7 SPIELHOF
- 8 KLOSTERGARTEN

0 10 20 30 40 50 m

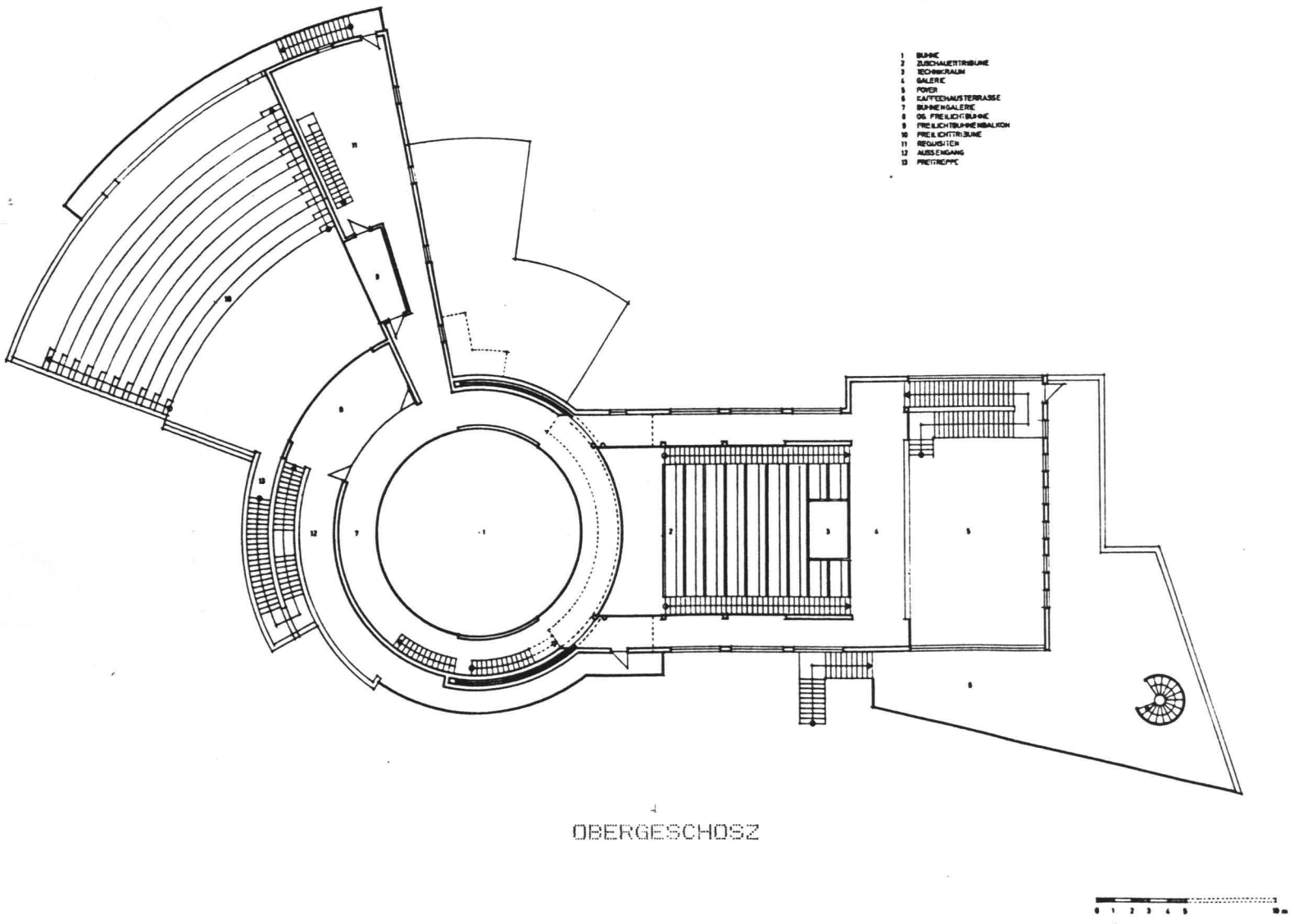
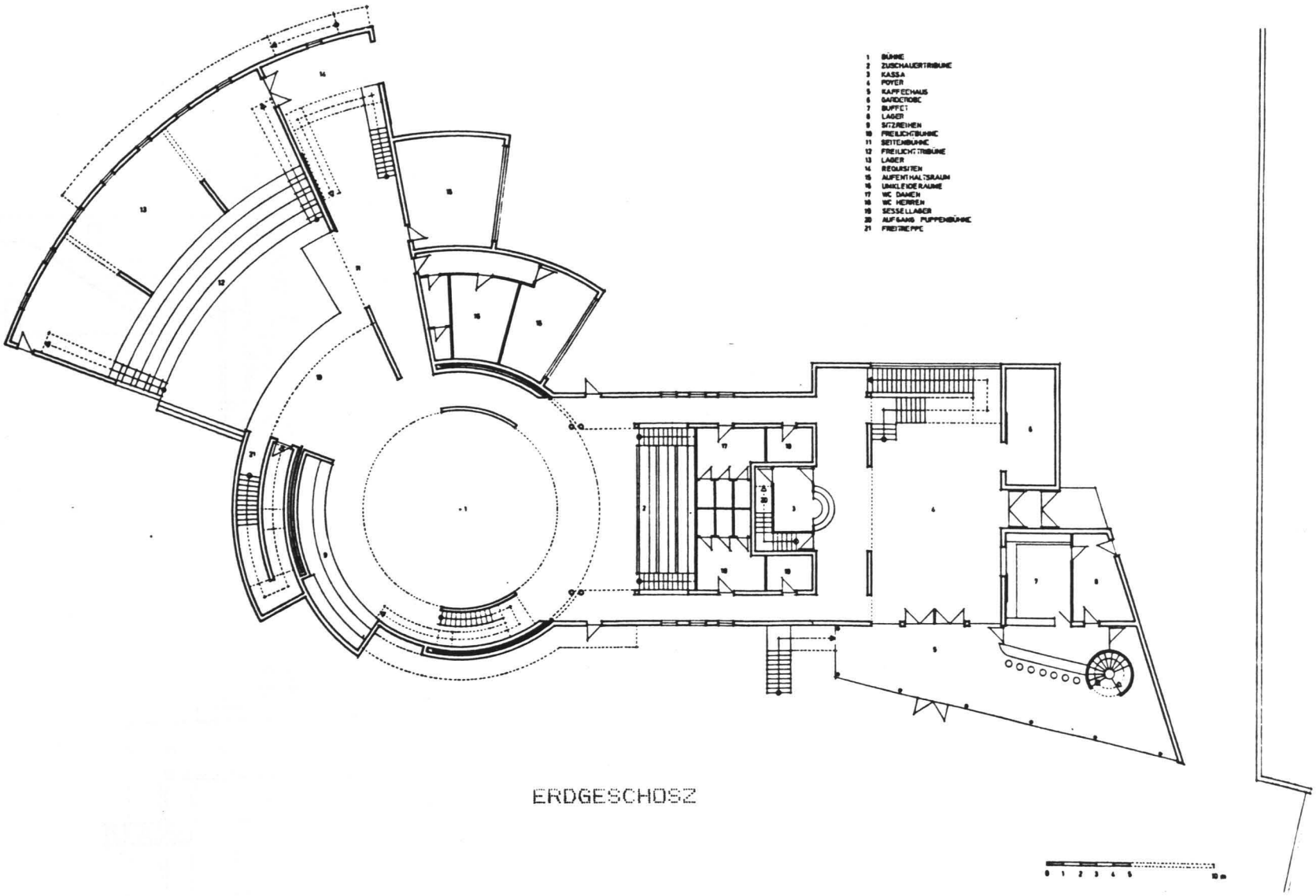
LAGEPLAN

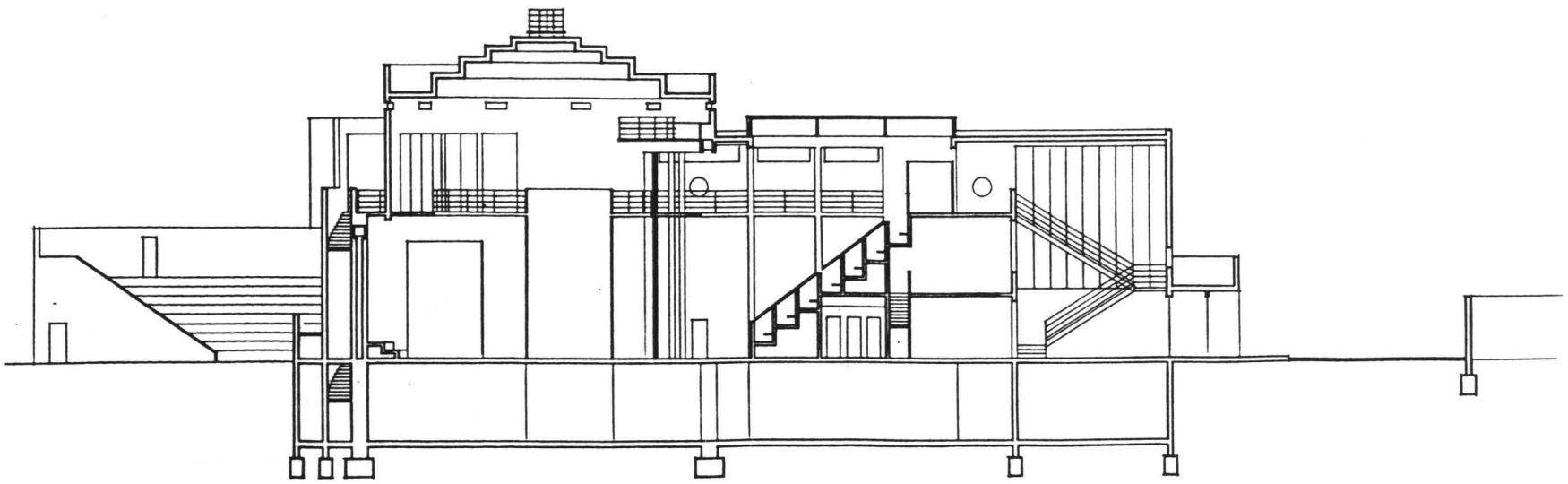


- 1 SPIELRAUM
- 2 ZUSCHAUERTRIBUNE
- 3 POWER
- 4 FREILECHTBRUNNE
- 5 SEITENBRUNNE
- 6 FREILECHTBRUNNE
- 7 KAMPFHAUSTERRASSE
- 8 EINGANGSVORPLATZ
- 9 SPIELPLATZ
- 10 SPIELPLATZ
- 11 REFLEKTORHOF
- 12 KLOSTERHOF
- 13 KIRCHE
- 14 SCHÖNE DREIECKSTURM
- 15 SAARSTEL
- 16 KLOSTERGARTEN

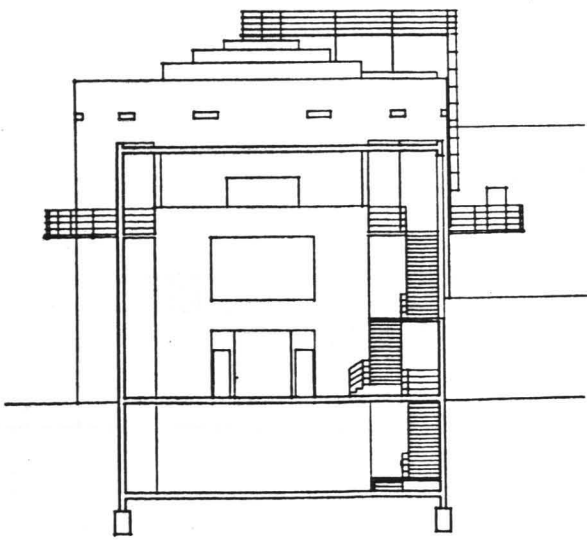


LAGEPLAN

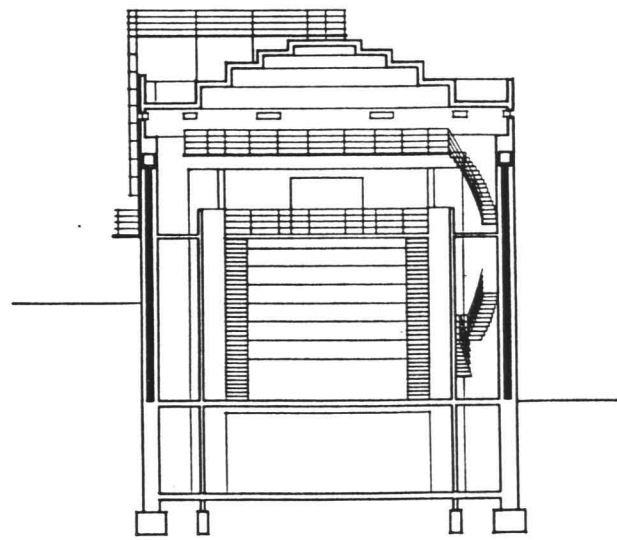




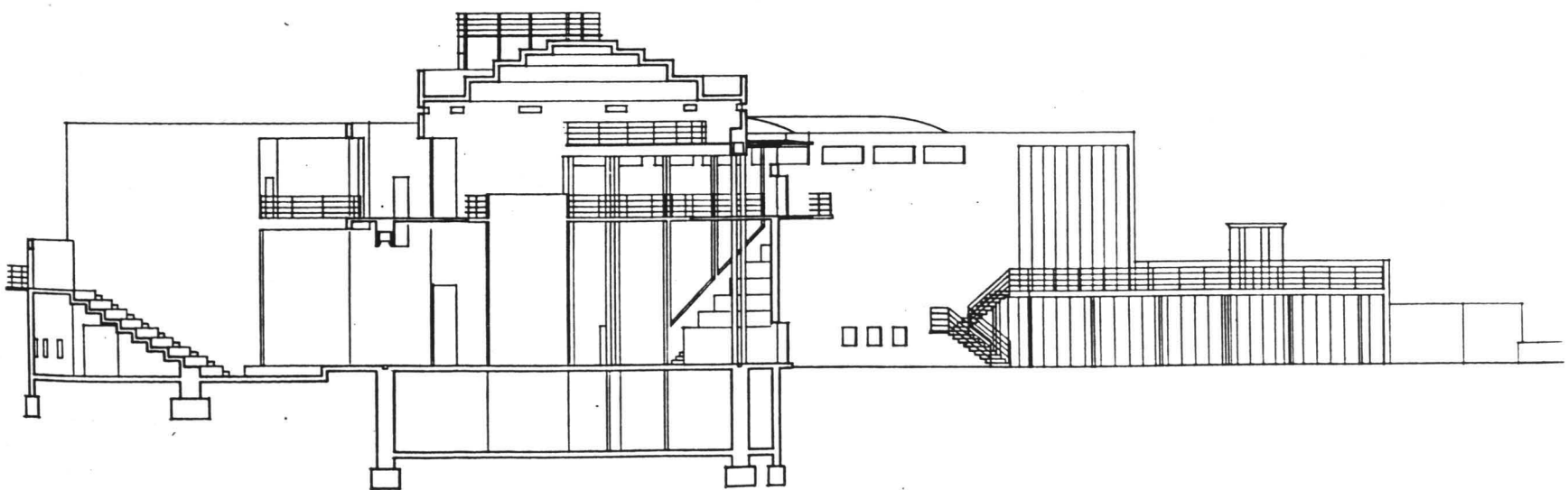
LANGSSCHNITT



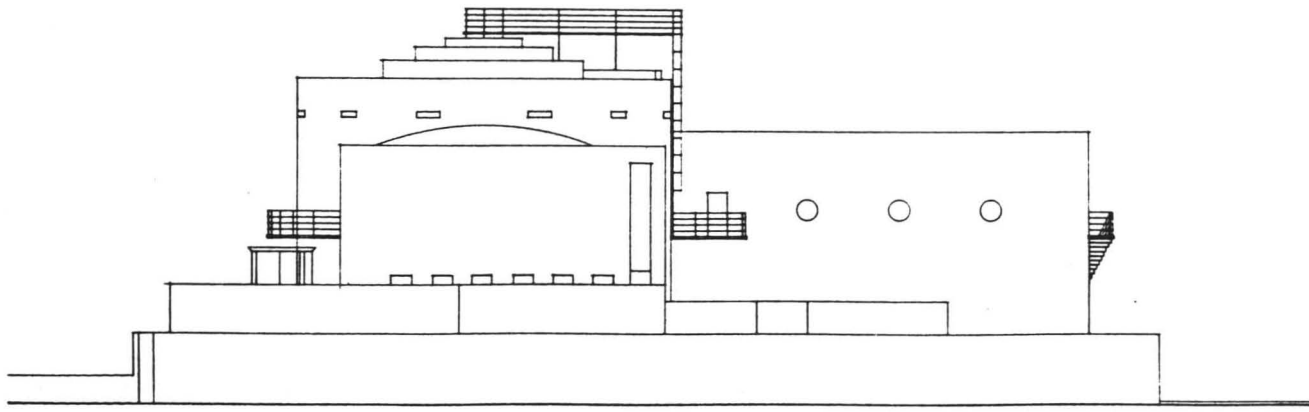
FOYERSCHNITT



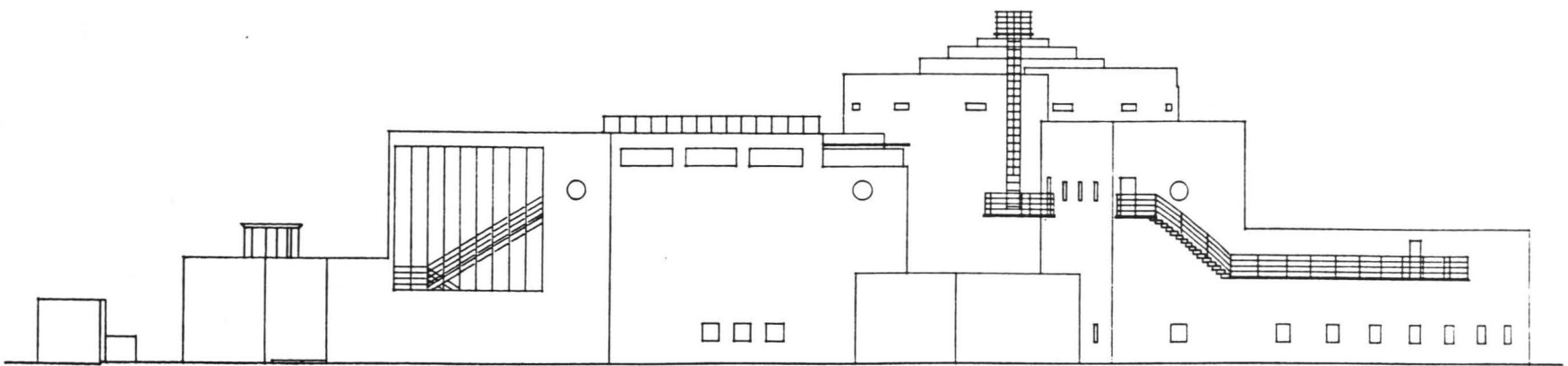
BOHNENSCHNITT



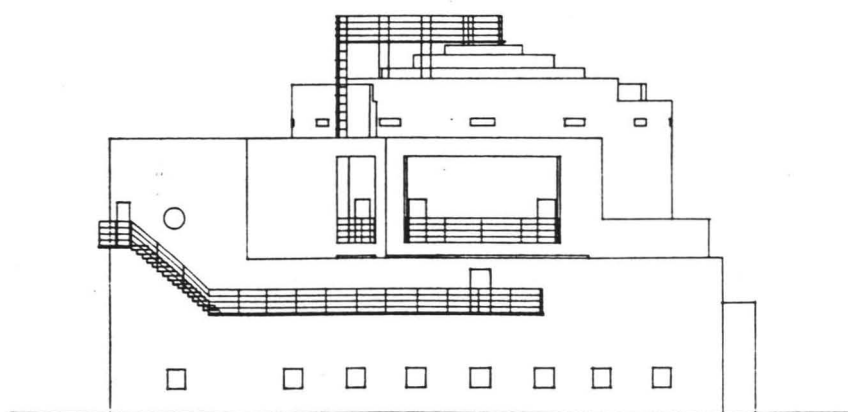
FREILICHTBOHNENSCHNITT



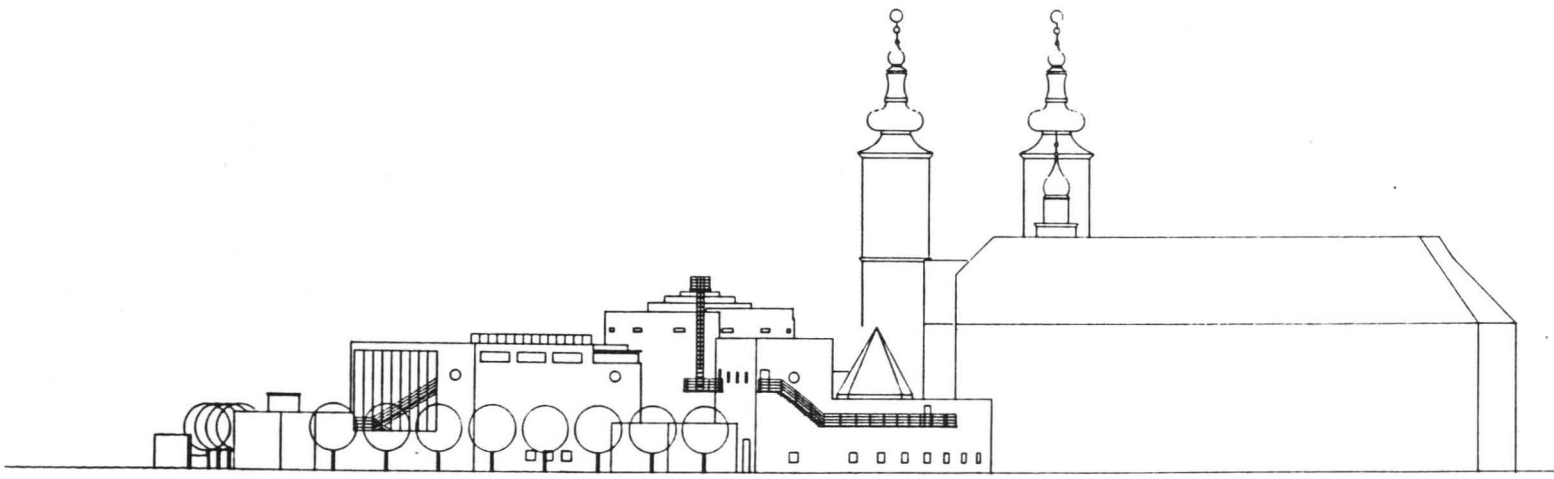
NORDFASSADE



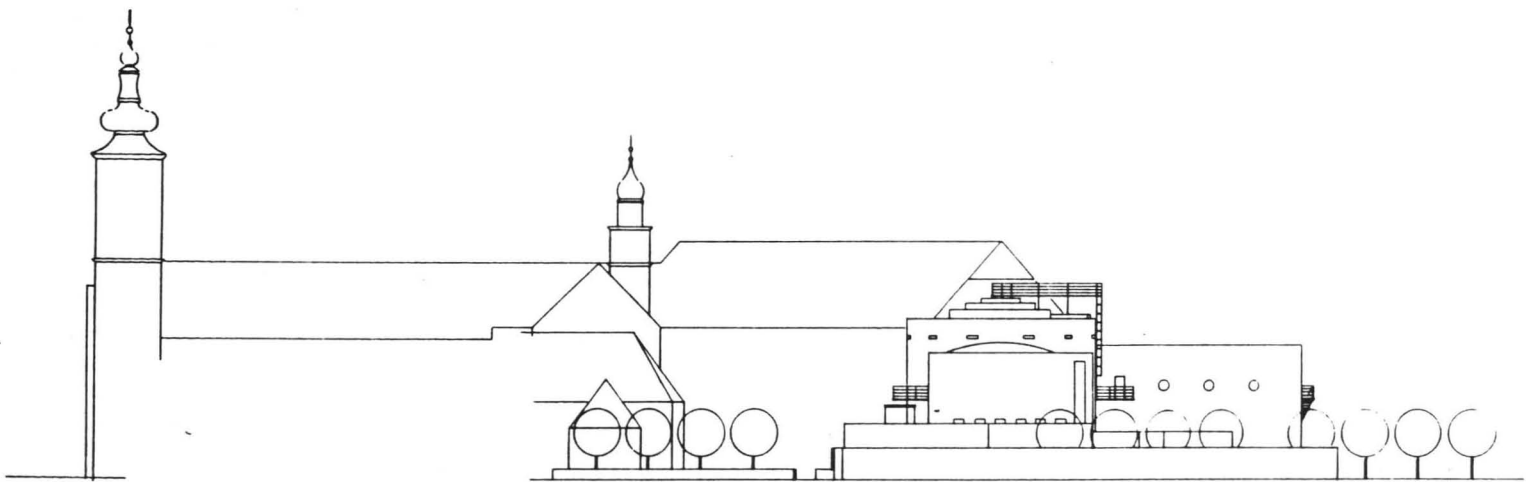
WESTFASSADE



SÜDWESTFASSADE



WESTANSICHT



NORDANSICHT

L I T E R A T U R N A C H W E I S :

- Theater im 20. Jahrhundert von Manfred Brauneck
- Kreativität und Dialog, Theaterversuche der 70er-Jahre in Westeuropa von Joachim Fiebach und Helmar Schramm
- Deutsches Theater seit 1945 von Hans Daiber



18. Aug. 1990		
11. Jan. 1991		
15. Mai 1992		
26. Nov. 1993		
25. Sep. 1996		
17. März 1997		

Auszug aus der Entlehnordnung
Leihfrist längstens 4 Wochen. Eine Verlängerung ist vor Ablauf der Frist anzusprechen. Um pünktliche Einhaltung der Leihfristen wird ersucht! Volle Haftung des Entlehners für Verlust und Beschädigung von Büchern. Weitergabe entlehnter Werke an andere Personen ist nicht gestattet.

