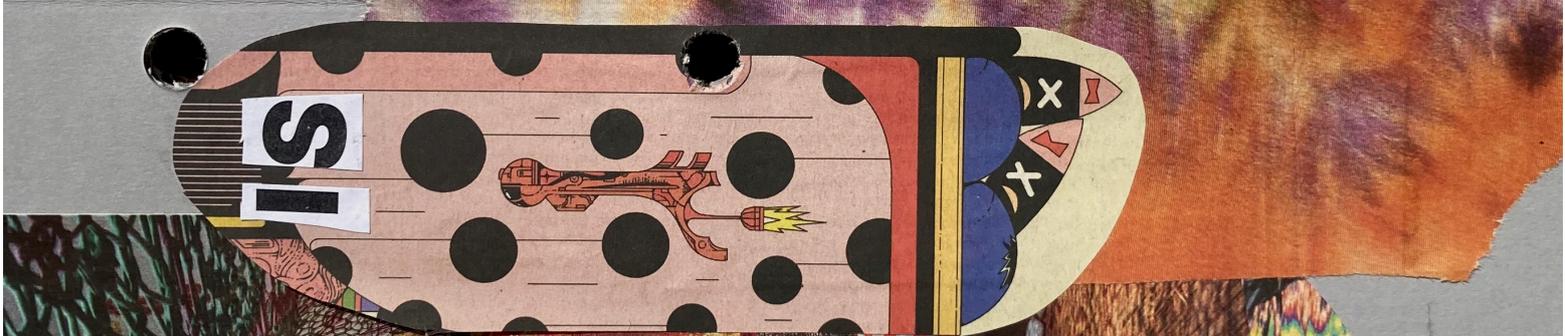




A

F  
E  
V  
E  
R



I  
S



L  
O  
V  
E





Gespräch mit **Swanhild Kruckelmann**, *Choreografie*, und **Niklaus Helbling**, *Regie*, zu ihrer Zusammenarbeit in KATER DER ZUKUNFT, 16. August 2024.

*Am Ende der zweiten Probephase von KATER DER ZUKUNFT trafen sich Regisseur Niklaus Helbling und Choreografin Swanhild Kruckelmann zu einem Gespräch. Die Fragen stellte Autorin Brigitte Helbling. In dem Gespräch ging es um die Zusammenarbeit von Choreografie und Regie auf Theaterproben, um Bühnenwege, Raum und Macht, um den Blick von zwei Seiten und wortlose Verständigung, um Körper und Rausch und Bänderrisse, um tickende Uhren und um einen „Untermieter“ namens Parkinson, der in dieser Produktion immer dabei ist.*

### **Der Blick von zwei Seiten**

**B:** — Was ist die Aufgabe der Choreografin in dieser Produktion? Wie arbeitet ihr zusammen, in eurem Hin und Her von Regie und Choreografie? Es ist ja ein Stück, das Bewegung nicht scheut.

**N:** — Von meiner Seite, und mit Blick auf meine etwas längere Zusammenarbeit mit Choreografinnen und Choreografen, kann ich sagen: Ich mache das, was ich immer mache und lasse mir gerne reinreden. Ich mag es, wenn jemand mitschaut und Sachen sagt. Und natürlich gibt es wie in fast jedem Stück eine ganze Reihe von genuin choreografischen Momenten, die ich an Swanhild abgeben kann.

**B:** — Du machst es, wie du's immer machst – kannst du dazu mehr sagen? Und wann kommt der Moment, wo Swanhild ins Spiel kommt?

**N:** — Ich denke in dem, was ich mache, eher geometrisch: wie Zeichnen. Du hast eine Fläche, eine Bühne, ein Raum, dort sind Gegenstände, und Menschen, Körper, und die stehen in Konstellationen zueinander und im Raum. Abgesehen davon natürlich, dass ich immer über Sprache arbeite und es immer auch darum geht, gemeinsam zu verstehen, worum es in dem Stück, in den einzelnen Szenen geht, denke ich schon auch immer auf eine bestimmte Art choreografisch. Nicht im Sinne von Durchzählen, Bewegungen festlegen, wiederholbar machen, aber doch wie sich das Ganze abspielt. Welche Richtungen es nimmt, hinten, vorne, links, rechts. Und da mag ich es gerne, wenn jemand auf der Probe ist, die auch so kuckt. Wir mussten gar nicht viel reden, wer jetzt was macht oder wie oder was, überhaupt nicht, wir haben einfach angefangen und es war auch schnell klar, dass wir die Sachen ähnlich wahrnehmen. Und ich glaube, wenn man spürt, dass jemand einen ähnlichen Blick hat, dann kann man sich recht schnell verständigen. Ich habe schnell angefangen, Swanhild bestimmte Dinge zu überlassen, und du Swanhild, hast umgekehrt auch nie nervös geschaut, wenn ich was gemacht habe, oder? *S. lacht.*

**S:** — Sehe ich ähnlich. Da wir noch nie zusammengearbeitet haben, habe ich mich erst eher zurückgehalten und geschaut, wie Du das machst – und da hatte ich das Gefühl, der

choreografische Ansatz ist auch schon irgendwie da. Du hast ganz klar gesagt, was Du willst, oder was da ist oder sein könnte. Ich hatte dann eher den Eindruck, ich nehme das mal auf und schaue, wie ich etwas noch klarer herausarbeiten kann.

B:— Was ich von eurer Arbeit mitbekommen habe, in den Besprechungen zum Beispiel, war total interessant. Es ging in den Nachbesprechungen oft um Dinge, die sprachlich sind, aber auch um Nicht-sprachliches, etwa da, wo du, Swanhild, im Bezug auf einen bestimmten Szenenmoment zu Kali gesagt hast: Du hast nicht gekuckt, was die Kollegin macht. Das war da, wo Fox singt, und Kali dahinter tanzt. Die Kollegin aktiv wahrzunehmen ist in diesem Augenblick für die Handlung wichtig. Von solchen Momenten gab es mehrere.

N:— Genau. Wir haben das beide gesehen, und Swanhild hat es dann angesprochen.

B:— Parkinson ist auch ein Grund, warum wir Swanhild besonders gerne in dieser Produktion dabei haben wollten. Das Körperthema war aber schon vorher da, unter anderem über die Recherche von Niklaus, die der Fonds DaKu 2023 unterstützt hat.

### **Der Körperkosmos Theater**

N:— Ich habe Schauspielerinnen und Schauspieler befragt, wie sie ihren Beruf an ihrem Körper erleben und wie sie das, was sie erleben, beschreiben würden. Da ging es um die Entwicklung über die Berufsjahre hinweg, sicher auch um die gängigen Themen wie: Welche Rolle spielen Hierarchie, Übergriffe, und so weiter, aber doch mehr noch: Wie spielst du, welche Rolle spielt dein Körper bei der Reproduktion eines Stücks über viele Aufführungen hinweg, wie stellst du Intimität her mit Partnerinnen, Partnern, usw. Themen, die jetzt auch im Stück ein bisschen vorkommen, ohne dass sie besonders vordergründig sind. Mir gefällt sehr die Idee, dass es eine Art Körperkosmos im Theater gibt. Theater lebt nun mal davon, dass Menschen auf der Bühne Sachen machen und gerade auch miteinander machen. Das heißt, dass immer auch die Machtfrage zwischen Körpern auf der Bühne gestellt und durchgespielt wird. Wer steht vorne auf der Bühne, wer steht hinten, wer kommt von links, wer von rechts – damit werden immer auch Macht, Beziehungen und Machtverhältnisse dargestellt. Ich hatte den Eindruck, dass all das vielleicht nicht spurlos an den Spielenden vorbeigeht, sondern mit ihrem Körper etwas macht. Ein anderes Beispiel ist das Körpergedächtnis. Schauspielerinnen und Schauspieler können sich Texte meist besser merken, wenn sie mit dem Körper dazu was machen oder wissen, wann sie wo auf der Bühne sind. Und so weiter. Körper und Bühne sind schlicht ein sehr weites, und für mich faszinierendes Feld.

B:— Welche Rolle spielt die Macht/Körperfrage für dich, Swanhild, im Theater?

S:— Meinst du in meinem Leben?

B:— Hab ich gar nicht darüber nachgedacht, aber klar. Du standest ja selbst auf der Bühne, hast die Machtfragen am eigenen Körper erlebt. Und wenn man choreografiert, erlebt man sie wieder anders.

## Rausch und Zerstörung

S: — Die ganze Tanzausbildung war für mich im Grunde, neben all den schönen, erfüllenden Themen, Projekten und Lehrinhalten, auch unfassbar ungesund. Ich hab ja zwei Jahre Schauspielausbildung in Berlin gemacht und dann erst angefangen zu tanzen. Wir hatten einen Schweizer Körperlehrer, Jörg Montalta, der fantastisch war – und da war für mich klar, das will ich machen, das ist für mich Tanz. Ganz zart, ganz fein ... wie eine andere Welt. Fast wie fliegen. Und dann bin ich in Berlin erst ein Jahr auf eine Tanzschule gegangen, das war für mich unter anderem auch das erste Mal Ballett, mit 22, lauter Mädchen, alle in rosa Tights, und diese schwarzen Trikots darüber, und allein diese Mädchen, das war für mich schon – na ja... Und dann, nach einem Jahr, fühlte ich mich wie so ein gestählter Körper. Aber ich war überhaupt nicht... beteiligt. Das war wirklich nur Körper. Ich hatte gleich am Anfang auch einen Bänderriss. Die Essenz, warum ich eigentlich tanzen wollte, ging irgendwann vollkommen verloren.

B: — Du wolltest fliegen.

S: — Ja, und gleichzeitig wie so Wasserpflanzen sein, diese – Durchlässigkeit, und es ging auch um eine Erdung. Ich war auf einer Waldorf-Schule gewesen, Eurythmie und so weiter, und das war mir immer zu sehr in den Sphären. Ich brauchte mehr Körper. Das Fleisch, sozusagen, das war mir wichtig. Nach Berlin war ich auf der Folkwang Hochschule in Essen, vier Jahre lang. Dort hatte ich einfach wahnsinnig viele Verletzungen, immer wieder. Einen gesunden Umgang mit dem Körper habe ich da nicht gelernt. Das lag auch an den Lehrerinnen, man musste funktionieren, es war ein reines Funktionieren, obwohl, es waren alles Pina Bausch Tänzerinnen, und die waren alle sehr... – natürlich auch Diven. Nicht unbedingt die besten Pädagoginnen, vor allem nicht für mich, die gerade erst angefangen hatte. Und deswegen bin ich da mit sehr vielen Verletzungen durch, wollte mehrmals auch aufgeben, weil ich merkte, ich kann nicht mehr – aber irgendwie war ich immer auch so getrieben. Dann doch. Das war wie ein Rausch.

B: — „Es tut nicht gut, aber was tut schon gut“, heißt es in unserem Stück.

S: — Genau. Ich hab mich total zerstört damit. Auch danach, in den Companies, es war zum Teil super ungesund. Es war auch nicht Tanz-Tanz, ich wollte nicht ans Theater, nicht Operette jeden Abend – ich wollte immer mit Leuten arbeiten, deren Arbeit ich interessant fand. Und dann hatte ich weitere Bandscheibenvorfälle, und hab immer weiter getanzt, und ich weiß noch, ich hab damals den Satz gesagt: „Und wenn ich morgen sterbe, dann ist es okay.“ *lacht*. Ich hab dafür gelebt, sozusagen.

B: — Mit den Bandscheibenvorfällen? Das hat bestimmt weh getan.

S: — Lustigerweise bin ich immer auf die Bühne, und es hat gar nichts weh getan, auf der Bühne hab ich nichts gespürt. Und dann bin ich runter und konnte nicht mehr richtig laufen. Und irgendwann konnte ich gar nicht mehr. Der Druck kam von außen, wir waren eine kleine Company, keine Zweitbesetzung, aber natürlich kam der Druck auch von mir. Selbst gemacht. Und ich hatte das Gefühl, das muss so sein. Alle haben Schmerzen. Und immer, wenn ich Schmerzen hatte, hab ich gesagt, ich muss noch mehr trainieren. Und

als dann gar nichts mehr ging, nach den Operationen ... Ich hab „Black Swan“ gesehen. Diesen Film. Da geht es natürlich noch um anderes, aber ich war auch so drauf, totale Selbstzerstörung, und so habe ich meine – Karriere quasi beendet, weil ich nicht auf meinen Körper gehört habe. Nach der Reha fing ich an mit Feldenkrais, und TaiChi, und QiGong, und das war für mich dann extrem, wo ich gedacht hab, krass. Ich hab so viel mit meinem Körper gearbeitet und hatte gar kein Gefühl dafür. Das war immer so ein fragmentiertes – Instrument. Das hat mich damals total getroffen. Da war ich 33, 34, und merkte, fuck, zum ersten Mal fühle ich mich gerade als ein Körper, als Ganzes, als Einheit. Deswegen geht es mir in meiner Praxis, in meiner Tätigkeit als Dozentin in der Schauspielschule, sehr viel um Gesundheit – durchaus fordernd, aber so, dass der ganze Körper mitmacht. Damit die Studierenden lernen. mit ihrem Körper, ihrem Instrument gut umzugehen.

### **Körperbilder, Parkinson**

B: — Und was ergibt sich aus deiner Vorgeschichte für die Art, wie Du heute an unsere Arbeit herangehst?

S: — Meine Aufgabe in dieser Produktion sehe ich zuallererst darin, auf die Körperlichkeit der Spielenden in ihrer Figur zu achten, auf ihre Art sich zu bewegen, Eigenheiten zu erkennen und anzusprechen, von denen ich denke, man könnte sie noch mehr rausholen. Das betrifft die tänzerische Ausgestaltung, räumliche Ausgestaltung, die Zeitlinien... Und da spielt natürlich auch das Erscheinungsbild der Erkrankung mit hinein, Parkinson. Das Erscheinungsbild auch im Innern. – Auch das möchte ich für alle Beteiligten rauszuholen, was sind eigentlich die Sachen, die Parkinson körperlich ausmachen.

B: — Parkinson hat sehr viele Formen, und Hans-Jörg hat eine Form, das ist die, mit der wir, und natürlich vor allem er, umgehen in dem Stück und auf den Proben. Wie würdest du die Form beschreiben?

S: — Das eine ist, was der Kater im Stück auch beschreibt, das Zittern, der Freeze, dann die impulsiven ... unkontrollierbaren Bewegungen, die so rausschießen. Die sind bei Hans-Jörg nicht vorhanden. Manchmal hab ich das Gefühl, die Impulse sind da, und die merkt er dann, und führt die irgendwo hin. – Und dann der Gleichgewichtsverlust, wenn sich alles zusammenzieht, so dass alles fest wird. Und – was wollte ich noch sagen?

N: — Die Haltung?

S: — Genau. Was mit dem Zusammenziehen zu tun hat. Am Beginn der zweiten Probephase hatte ich das Gefühl, dass er anfangs weniger beweglich war, vielleicht sogar leicht verunsichert im Vergleich zum Abschluss der ersten. Aber dann ist in den zwei Wochen wieder wahnsinnig viel passiert. Da war mehr Stabilität. Die war wieder da. Ich weiß auch in der ersten Probephase, da fand ich es erstaunlich, wie schnell er sehr viel Sicherheit bekommen hat. Viel Spiel in den Bewegungen. Das ist noch nicht ganz, aber schon auch wieder da.

N: — Textlich ist er natürlich sicherer jetzt, er hat ja in der Pause ständig geübt. Der Text ist viel präsenter in seinem Spiel.

**S:—** Von der Bewegung her fand ich in der ersten Probephase eindrücklich, auch mit den kleinen Warm-Ups, wie viel da passiert ist. Sein Physiotherapeut war auch ganz beeindruckt. Anfangs kam mir jetzt, in der zweiten Probephase vor, als sei alles etwas zurückgenommen. Kleiner. Es wird aber auch wieder größer.

**N:—** Das kann auch einen ganz banalen Grund haben: Ein Schauspieler, der Text im Wohnzimmer übt, murmelnd vor sich hersagt, mit Schritttchen auf dem Teppich. Dementsprechend hat er sich seine Rolle so ein bisschen Brühwürfelartig zurechtgelegt, und jetzt kommt er hier an und muss das erstmal wieder ausfalten.

**S:—** Ja. Ja. Das stimmt auch.

**N:—** Beim Ausfalten siehst du dann eventuell auch, wo die degenerative Krankheit weiter tätig war. Und da ist ja noch die Sache mit der Uhr. Die Uhr tickt. Wir haben Gastspiele bis im Herbst/Winter 2025, und Hans-Jörg weiß nicht, wie er in eineinhalb Jahren aussehen wird. Das ist schon ein ernstes Thema. Wir haben alle einen totalen Respekt davor. Und er sicher noch viel mehr als wir.

### **Geometrie und Verbindung auf der Bühne**

**S:—** Um nochmal allgemein auf die Arbeit, meine „Praxis“ zurückzukommen – was ich total mag, ist zu kucken, was ist denn da bei den Spielerinnen, dem Spieler auf der Bühne, wie bewegen die sich, und dann das, was ich passend finde zur Rolle, zu benennen. Sie sollen in ihren eigenen Bewegungen erstmal bleiben. Manchmal bringe ich auch etwas Fremdes rein, klar, aber das, was bereits da ist, hat für mich Vorrang. In der Arbeit mit Niklaus erlebe ich den Probenprozess auch als einen Weg für mich, zu merken, um was geht es hier, in diesem Zusammenspiel. Und der Prozess ist immer noch im Gange. Da ist eine Kali, die total wandelbar ist. Da ist eine Fox mit einer Körperlichkeit, die nach oben strebt, was ihr eine Leichtigkeit gibt, und dadurch erhält sie eine Durchlässigkeit, wodurch man in sie rein gehen kann ...

**N:—** Bei Kali kann man vielleicht auch noch sagen, ihr kennt euch schon, ihr bringt eine Arbeitsbeziehung mit, aus der Schule, sie hat bei Dir gelernt, und ihr könnt euch wirklich sehr gut, sehr schnell verständigen.

**S:—** Stimmt. In gewisser Hinsicht hat sie bei mir gelernt. Da muss ich gar nicht viel machen, es ist vieles schon da.

**N:—** Manchmal ist fast zu viel da, und irgendjemand muss dann auswählen. Das könnte ich gar nicht. Da bist du als Choreografin und in deiner Kenntnis von Nica viel kompetenter. Oder eben auch die Art, wie du mit Hans-Jörg umgehst, mit Dingen, die sich mir vollkommen entziehen würden, und bis hin zu, sagen wir mal, physiotherapeutische Maßnahmen: Ihn immer wieder aufzurichten, zu strecken. Das sind total spannende Vorgänge, wie er, nachdem er sich nur zehn Minuten gestreckt hat, sofort wieder als ein ganz anderer Körper auf die Bühne geht. Das ist schon auch Choreografie. Im Sinne von: Den Körper herstellen, aufstellen.

**S:—** Die Verbindung, wie stehen Körper zueinander, wie bewegen sie sich miteinander, wie schnell, oder auch wie nah, oder auch wie geometrisch sind sie, das ist mir ganz

allgemein total wichtig. Wie sind sie im Raum verteilt, welche Geschwindigkeit – da lege ich ein großes Augenmerk drauf. Nicht zu nah in einem bestimmten Moment, sonst geht die Kraft verloren. All so was.

B: — Sind das Dinge, zu denen ihr beide auch im Austausch seid? Oder legen sich Niklaus' Geometrie und Swanhilds Geometrie automatisch aufeinander und sind dann dasselbe?

N: — Es ist ja dann doch ein bisschen weniger wie am Zeichenbrett. Ich jedenfalls versuche mich mit den Schauspielerinnen, den Schauspielern über eine Szene so zu verständigen, dass sich die Geometrie von selbst ergibt. Dass sozusagen klar ist – in dem Moment, wo der das sagt, muss ich mal kurz fassungslos weglaufen, um dann wiederzukommen und zu sagen „Meinst Du wirklich?“. Bewegungen entstehen ja auch über Sinn, oder über Emotionen. So sollen die Figuren auf der Bühne auch sein: Sie machen Dinge, weil sie eben denkende, fühlende Personen sind. Man bespricht die Inhalte mit den Spielenden so, dass sie sie selbst erzählen können und trotzdem entsprechende Raumbewegungen da sind. Umgekehrt ist auch wichtig, die Proben so anzulegen, dass Spielerinnen und Spieler Dinge machen, auf die man selbst nicht käme. Ich bin darauf angewiesen, dass sie mich immer wieder überraschen. Von daher macht nicht viel Sinn, alles im Koordinatensystem anzuzeichnen. Man muss das eher so ein bisschen tendenziell denken, etwa, indem man sagt – in dieser Szene wäre es gut, wenn wir ein bisschen mehr Tiefe hätten, und dann setzt man sie auf der Bühne etwas weiter hinten an und schaut, was passiert. Man arbeitet immer auf zwei oder drei Ebenen gleichzeitig. Auf der Sinnebene, auf der Körperebene, und auf der Raumebene. Und das spielt immer ineinander, und von daher ist es auch gut, wenn man da zu zweit drauf schaut. zu S.: du kannst dann auch wieder die Dinge anders formulieren, was es den Spielenden leichter macht, nochmal neu oder in einer Variante den Raum zu bespielen.

### **Dinge machen, die das Stadttheater nicht wichtig findet**

B: — Swanhild hat ja erzählt von ihrem Weg von auf der Bühne zu hinter der Bühne. Wie war das eigentlich bei Niklaus als Regisseur? Wir haben bei MASS & FIEBER von Anfang an mit Choreografie gearbeitet, weil wir eine kannten, Salome Schneebeil, die wir gut fanden und dabei haben wollten. Für dich waren Choreografinnen seit der ersten Regiearbeit wichtig, nicht nur im freien Theater. Ich kann mich kaum an eine Produktion erinnern, wo keine Choreografie im Spiel war. – Was war da eigentlich in der Zeit davor, den zehn Jahren Thalia ab Ende der 1980er, in denen du als Dramaturg bei andern Regisseuren zugeschaut hast? Wie viele hatten eine Choreografin oder einen Choreografen dabei, die sie für diese Art von „Blick von zwei Seiten“ eingesetzt haben?

N: — Sozusagen niemand. Es wurde natürlich Operette gemacht, oder Musical, und dann kam jemand und hat diese Tänze eingeübt. Aber dass jetzt Körperarbeit ein Teil von Theaterarbeit ist, das kannte man da nicht in dem Sinne, das fand man nicht so... das kam sicher auch dadurch, dass wir einen Regie-führenden Intendanten hatten. Der hatte schon eine Choreografin, die die eine oder andere Tanznummer anlegte, und es gab natürlich einen Kampftainer, für Fechten und so. Solche Leute waren da, wurden aber eher für Spezialaufträge eingesetzt.

B: — Bei MASS & FIEBER gehörte ein Training am Anfang der Probe immer dazu. Das macht ihr hier auch. Die Proben fangen mit Körperbewegung an.

N: — Schon. Aber wenn Du jetzt MASS & FIEBER und Stadttheater vergleichen willst – ich kam ja vom Stadttheater und hab mit MASS & FIEBER lauter Sachen gemacht, die man damals im Stadttheater für nicht wichtig, nicht möglich, nicht interessant hielt. Dass man also auch Stücke macht, wo Songs drin sind – bei Brecht sind die natürlich drin, aber Popkultur auf der Bühne mit Musikern, die im Stück auch Rollen spielen, da waren wir, 1999, eher neu mit unserem Ansatz. Und wir haben uns immer für Themen interessiert – Karaoke, Kung Fu Nummern, Western – die auch Körperbilder, oder einen gewissen Genre-Blick auf körperliche Vorgänge hatten. Deswegen lag auch schnell nah, mit Choreografie arbeiten.

B: — In den Recherchen, die du gemacht hast, hast du viele Gespräche mit befreundeten Spielenden ausgewertet, oft solche aus Deutschland, die regelmäßig am Stadttheater arbeiten. Anders als in der Schweiz gibt es in Deutschland ja kaum jemand, der oder die ausschließlich frei arbeitet. Dann wieder kommt dein Interesse am Thema unter anderem auch daher, dass du – hast du einmal gesagt – im Thalia Theater zehn Jahre lang Schauspielerinnen und Schauspielern bei der Arbeit zugeschaut hast. Jeder und jede macht es anders, sagtest du auch. Der eine macht es mit dem Knie, der andere mit dem Nacken, und die andere mit dem Ellbogen – ich bin immer davon ausgegangen, dass du das ein bisschen auch erfindest, aber wenn du, Swanhild, jetzt beschreibst wie Toni nach oben strahlt –

N: — Es ist dasselbe.

S: — Es ist genau dasselbe.

B: — dann hast du das in Deiner Zeit am Stadttheater erstmals so gesehen.

N: — Klar. Ich habe als Dramaturg viel Zeit im Parkett zugebracht, wo ich Spielenden bei der Arbeit zugeschaut habe. Da gab es zum Beispiel eine Spielerin, bei der ich plötzlich merkte, dass für sie ihre Fesseln wichtig sind. Ich habe das einfach entdeckt. Sie hatte immer große Diskussionen mit dem Kostümbild über Schuhe. Sie war besessen von ihren Fesseln, und davon, sie zu zeigen. Sie stellte sich immer an der Seite am Portal so auf, dass die Fesseln ein bisschen ausgestellt waren. Und das habe ich sozusagen im Selbststudium festgestellt. S. *lacht*. Ich war ja gar nicht so auf das Körperthema fixiert, aber dann entdeckt man sowas und denkt, was macht die da? Ist ja lustig... Und natürlich ist auch interessant, wie erwachsene Ensemble-Menschen – wie sie verabreden, dass sie sich küssen. Lauter Geschichten, die man untereinander klären muss, gerade im Stadttheater, wo es keine professionelle Hilfe gibt, oder damals gab, und wo die Choreografinnen im Grunde immer auch Intimacy Coaching machen, weil sie eben körperliche Situationen choreografieren, mit Verabredungen, wie man mit dem anderen Körper umgeht, wo man sich anfasst, was angenehm ist, was nicht angenehm ist. Im Stadttheater mussten die Schauspieler das damals alles selber machen. Manchmal haben sie auch einfach tapfer drauflos gemacht, und dementsprechend kam es zu Irritationen. Augen zu und durch ist immer mindestens für einen Teil schwierig, oder doch oft.

S: — Insgesamt denke ich, dass von den 90ern zu den 2000er Jahren das Theater immer körperlicher geworden ist. Dass es von diesem reinen Sprechtheater immer mehr zu einer Körperkultur gekommen ist, und dass jetzt mit Gender und Intimacy Coaching nochmal ein ganz neues Fass aufgemacht wird.

B: — Was ja nicht heißt – was ich von den 1990ern im Thalia erinnere, waren da die Spielenden sehr körperlich unterwegs. Die Körper auf der Bühne haben sich nicht unbedingt geändert, nur der Blick darauf vielleicht.

S: — Das stimmt. Die Radikalität, mit der Körper dargestellt werden – das war in den 1980ern viel krasser. Jetzt kommt es eher weichgespült daher. Auch bei Florentina Holzinger, die aber auf eine ganz andere Art krass mit Körpern umgeht.

B: — Und gleichzeitig verantwortungsvoll und sorgsam, was damals nicht unbedingt der Fall war.

S: — Genau. Insofern könnte man sagen, bei Holzinger kommt jetzt alles wieder zusammen. Alles, was man damals ausprobiert hat, ist bei ihr auf die Spitze getrieben und wird trotzdem sehr sorgfältig, achtsam umgesetzt.

### **Die tickende Uhr**

N: — Ich hab eine Sache noch von vorhin... Wir waren bei der tickenden Uhr, der Parkinson Uhr. Aber da ist ja auch noch eine andere Uhr, die tickt. Die vom Theater. Die Parkinson-Uhr tickt auf Probebühnen, die auch eine Uhr haben – nämlich die Premiere. Man arbeitet in einem bestimmten Zeitrahmen, einer Zeitblase. Die Vorstellungen genauso, die haben auch ihre Uhr. Und ein bisschen habe ich das Gefühl, dass Hansjörg mit seiner Parkinson-Uhr unsere Theaterarbeit – den Zeitaspekt der Theaterarbeit – viel intensiver erlebt als wir. Dass er eine andere Wahrnehmung hat von dem, was da passiert. Und dass das mit seinem Spiel etwas macht, aber auch mit seinen Partnerinnen auf der Bühne. Ich weiß nicht, was er dazu sagen würde. Man müsste ihn fragen. Vielleicht könnte man sagen, dass die degenerative Krankheit des Schauspielers auf der Bühne diese Bühnenzeit kostbarer macht. Nicht nur für ihn, sondern eben auch für uns. Ein Mehrwert in dem Sinne, dass man denkt, das ist jetzt wichtig, das muss jetzt sein, das wollen wir. Unbedingt. – Der eine Satz vom Kater, nach dem Arztbesuch: „Ich spiel den Katerson, aber ich hab den Katerson auch.“ Als Hans-Jörg ihn gestern sagte, war es für mich das erste Mal so, als würde er ihn für sich denken und für den Kater sagen. Der Satz fand statt in dieser Bühnenzeit, und dadurch wurde diese Bühnenzeit nochmal spezieller.

S: — Das war toll gestern – es war wirklich dieses Besondere, weil er beides war in diesem Moment. Er hat den Katerson und hat das auch gespielt, als Kater, und das stand super miteinander und gleichzeitig nebeneinander.