

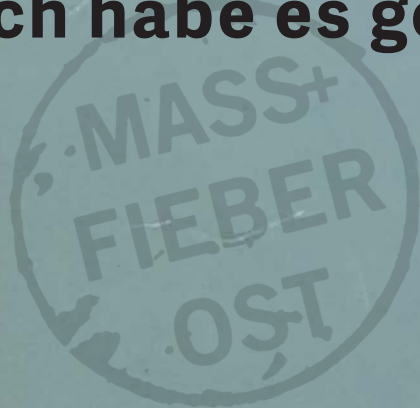
KALI —

(als Katers Schwester)

**Es war das
verdammte Theater!**

KATER —

**Ich habe es geliebt.
Ich habe es gemacht.
Ich habe es gewollt!**



Die Programmbeilage zu:

KATER DER ZUKUNFT

Theater, Parkinson und Die Kunst des Betrugs

enthält:

Den Flyer mit Infos zum Stück und zur Produktion

•

Ein Gespräch zwischen Regisseur Niklaus Helbling
und Choreografin Swanhild Kruckelmann
zum Probenprozess

•

Anmerkungen zu Trio und Utopie von
Brigitte Helbling

•

Einige Notizen zur Musik von Felix Huber

•

Eine kleine Geschichte von Mass & Fieber OST

•

Die Biografien der Beteiligten

•

Bilder aus dem Roten Buch des Katers, Auszüge
aus dem Stück

*Fotocredits: Swanhild Kruckelmann und XX
Artwork: Thomas Rhyner, Niklaus Helbling (Rotes Buch)
Stückauszüge: Premierenfassung 2024*

KATER



DER
ZUKUNFT

KATER DER ZUKUNFT

Theater, Parkinson und die Kunst des Betrugs

Der Kater ist schon lange dabei. Er trat an vielen Theatern auf, doch inzwischen wird er nicht mehr gefragt, und mit dem Geld hapert es auch. Dazu kommt seine Parkinson-Erkrankung.

Er hat sich Unterstützung ins Haus geholt: Kali, die 25-jährige Nichte einer ehemaligen Clowns-Kollegin. Sie hilft ihm bei seinen Übungen, dafür unterrichtet er sie in der Kunst des Betrugs. Die Schauspielerin Fox hat gerade eine Probe am Stadttheater gesprengt, als sie den Kater kennenlernt und sich seinem Haushalt anschließt. Mit ihrer Gewaltbereitschaft macht sie das Betrüger-Trio komplett, die Übungen werden zu Aktionen, und die Rollen werden mit echtem Einsatz gespielt. Ein Coup gelingt. Das Trio geht auf Reisen. Als auf einem Kreuzfahrtschiff seine Shakespeare-Szene gestört wird, wagt der Kater einen letzten Trick.

Die freie Formation MASS & FIEBER/OST (Zürich/Hamburg) produziert seit 1999 eigene Stücke und Performances. Mit KATER DER ZUKUNFT geht sie ihrer Lust an Fiktionen nach und zieht Bilanz aus 25 Jahren Theaterarbeit.

Es spielen **Hans-Jörg Frey, Antonia Labs, Nica Heru.**

Regie: **Niklaus Helbling**, Text: **Brigitte Helbling**, Musik: **Felix Huber**, Choreographie: **Swanhild Kruckelmann**, Bühne und Kostüme: **Georg & Paul**, Licht: **Björn Salzer**, Artwork: **Thomas Rhyner**, Video: **Philipp Haupt**, Regieassistent: **Till Vonderlage**, Produktion: **Manuela Wießner**.

Premiere: **Lichthof Theater Hamburg**, 27. September 2024

Weitere Vorstellungen: **Lichthof Theater Hamburg**, 28. September, 4./5./6. Oktober 2024.

TD Berlin: 23./24. November 2024. **Bühne Aarau**: 27./28. März 2025.

Kurtheater Baden: 3./4. Dezember 2025.

Mit freundlicher Unterstützung von:

ERNST GÖHNER STIFTUNG

AARGAUER
KURATORIUM

GÖTZ GEORGE
STIFTUNG

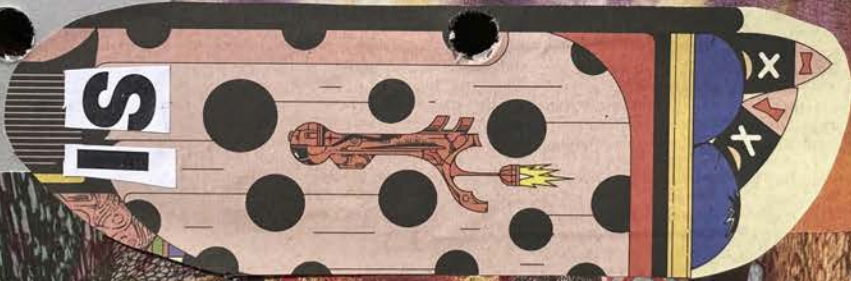
FONDS
DARSTELLENDEN
KUNSTE

Rusch—
Stiftung

Pro Helvetia Kreationstipendium für den Stücktext
Foto: Swanhild Kruckelmann



LOVE



IS

A

FEVER





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.



Das rote Buch des Katers

KATER

Theater kann das schon mit dir machen. Vor allem an den schwarzen Tagen.

FOX

Was für schwarze Tage?

KATER

Die schwarzen Tage des Dionysos, natürlich! Das fängt ganz harmlos an. „Es war öd, öd, öd, der Tag war blöd, blöd, blöd...“ Und dann steigert sich alles in den Wahnsinn. Am Ende sind die Söhne zerfleischt und die Töchter geschändet und der Goldfisch japst in der Teekanne. – Dings, es wird Zeit für meine Pillen. Die roten. Wo sind die?

Brigitte Helbling

Das Trio und die Utopie

Die Frage stellte sich beiläufig, was nämlich das Trio auf der Bühne mit Utopie zu tun hat. Ich hab's nicht ganz verstanden, als der Regisseur es mir erklärte. Ich gebe wieder, was ich verstanden habe: Ein Trio, wenn es funktioniert, bietet in jeder denkbaren Konstellation eine potentielle Beschleunigung an. Das ist anders als beim Duo, wo immer nur zwei miteinander agieren, und auch anders als im Quartett, wo die Spaltung naheliegt: Zwei gegen zwei. Wer auf einem Schulhof Zeit verbracht hat, weiß aber auch, dass gerade Dreierkonstellationen spaltungsanfällig sind. Vielleicht ist das mehr unter Mädchen so. Das ist dann ein nicht funktionierendes Trio, würde der Regisseur wohl sagen. Einander zugewandt müssen die drei schon sein, miteinander zu tun haben wollen, weil sie einander brauchen, weil sie sich mögen. Weil sie zu dritt so viel weiterkommen als allein, im schnellen Wechsel der Konstellationen. Da kommt die Dynamik her, die Beschleunigung, die Euphorie. Die keine Grenzen kennt. Sagt der Regisseur.

Und deswegen liegt darin auch Utopie.

In der amerikanischen Lesefibel „Kater mit Hut“ von Dr. Seuss gibt es ebenfalls eine Dreierkonstellation: Der Kater mit Ding 1 und Ding 2. Im Bilderbuch ist das eher ein ungleiches Dreieck. Der Kater bestimmt, wann die Dingen aus ihrer Kiste kommen und wann sie wieder darin verschwinden sollen. Das Chaos, das die drei im ordentlichen Einfamilienhaus von Sally und Carl anrichten, ist allerdings göttlich. Eine himmlische Schweinerei. Einzig der ängstliche Goldfisch mahnt: „Was wird Eure Mutter sagen?“ Die Kinder wirken ambivalent. So wie die manchmal dreinschauen, ist nicht schwer sich vorzustellen, warum dionysischer Riten im Ordnungssystem der alten Griechen auch als „unglückliche und schwarze Tage“ galten.

Eine Zeit des Außersichseins, auf die der Kater folgt.

Der KATER (zum Publikum)

Manchmal tut Theater richtig weh, oder? Manchmal schläfert es ein und manchmal weckt es auf. Und ganz selten mal springt ein Funke von der Bühne auf den Zuschauerraum über, die Menschen springen auf, rennen auf die Straße und lösen eine Revolution aus. So wie in Brüssel, 1830. – „Et sous nos coups périsse l'étranger!“

FOX

Natürlich kommt irgendwann das Erwachen.

KATER

Der Kater.

KALI

Der Kater der Zukunft?

KATER

Und deswegen sage ich: Theater ist nichts für Weicheier.
Danke, Adieu, wir machen weiter!



ANMERKUNGEN ZUR KATERMUSIK

Arrangements, Covers, Original-Songs und Sounds – ohne Kompositionen von Felix Huber geht bei MASS & FIEBER OST nichts. Wie entstehen die Sub-Klänge, die Cover-Variationen, die Originalsongs nach Lyrics im Text? Felix sitzt von Anfang an, und eigentlich durchgehend, mit auf den Proben. So etwas geht besser, seit man einen leistungsstarken Computer unter dem Arm nehmen kann, also schon seit langem. Die Soundanlage ist eingeschaltet, Computer eingesteckt, Felix hat Kopfhörer auf, manchmal auch nicht, arbeitet an einem neuen Track, blättert im Soundarchiv der BBC, findet einen Beat in seiner Audiothek, bietet Vorschläge an.

„Hast du was für uns, Felix.“ Hat er. Immer wieder ein Treffer, oder eine Atmosphäre, die dann besprochen und weiterentwickelt wird.

Felix und Niklaus haben sich vor den Proben schon getroffen, Themen markiert: Dionysos, Indonesisch, Kirchenmusik und Pop-Einlagen. Ein paar Rap-Beats kommen dazu. Eine Ziege kann an den Gott der Tiere erinnern, der Madison-Tanz kommt im 60er Jahre Sound einer Jazz-Combo daher, perfekt gefälscht. Dazu eine Ouvertüre, in der schon die Stimmen der Spielerinnen, des Spielers versteckt sind. Kriegen wir einen Original-Song? Wie klingt Matterhorn? Die Beatles als Abschluss, einfach *because we can* – oder *because Felix can arrange them...*

Fragt man Felix nach einem kleinen Text zu seinem musikalischen Wirken, schickt er schon nach einer Stunde Notizen mit dem Vermerk: „Bin nicht so der Theoretiker... ist auch nur für den internen Gebrauch gedacht.“

Freigegeben hat er es jetzt aber doch.



FELIX HUBER : EINIGE NOTIZEN ZUR KATERMUSIK

Rot: Verbindung über Dionysos Thema (unheimlich, lauernd, animalisch)

Blau: Indonesien

Grün: Zeit-/ Figurenbezüge.

Ouverture – Flächige **dunkle** gespannte Sounds (leere Bühne) mit Stimm-Fragmenten der drei Schauspieler
Fox : Fox
Kali : **indonesisches** Volkslied
Kater : **Ziege** Mäh (Geissenpeter)

Das Rote Buch – 60er Jahre Filmmusik
(wegen Figur Kater, Werdegang in ideologisch befrachteter Zeit).

Der leere Raum – Gongs (Textbezug „meditativ“) und **geheimnisvolles Flüstern**
(kleiner Hinweis aufs Dionysische im Theater).

Rolling in the Deep – Adele Cover (elektronisch/modern passend zur Figur **Fox**).

Miserere – Vertonung von Psalm 51, **barockhaft**
wäre musikalisch auch modern möglich, aber: Singbarkeit!

I'm Gonna Get A Job – rasanter Breakbeat-Track a la Prodigy (alter Track von mir)
als Auflösung des Miserere-Historismus.

Die schwarzen Tage – kurze Unterfütterung des Katertextes (von „harmlos“ bis
„schrecklich“) mit Elementen aus der Ouverture, Störgeräusche, dunkles Pochen
(das Dunkle, **Dionysische**).

Hit Me Baby One more Time – Britney Spears Cover (elektronisch/modern passend
zur Figur **Kali**) mit wildem **indonesischen** Rhythmuspart in der Mitte (**Kali Herkunft** und
Futter für Choreografie).

Con Game erster Akt – Rhythmisches Motiv sowohl für das Metallrad, das hier ins Rollen
kommt, als auch für die **kriminelle Energie** der Akteure. Esoterische Glöckchen und
Trommelsounds für die erwähnten ufonischen **Rituale** ...

Con Game Akte 2 bis 5 – John Zorn: Thieves, im 5. Akt, gemischt mit Rhythmus 1. Akt.

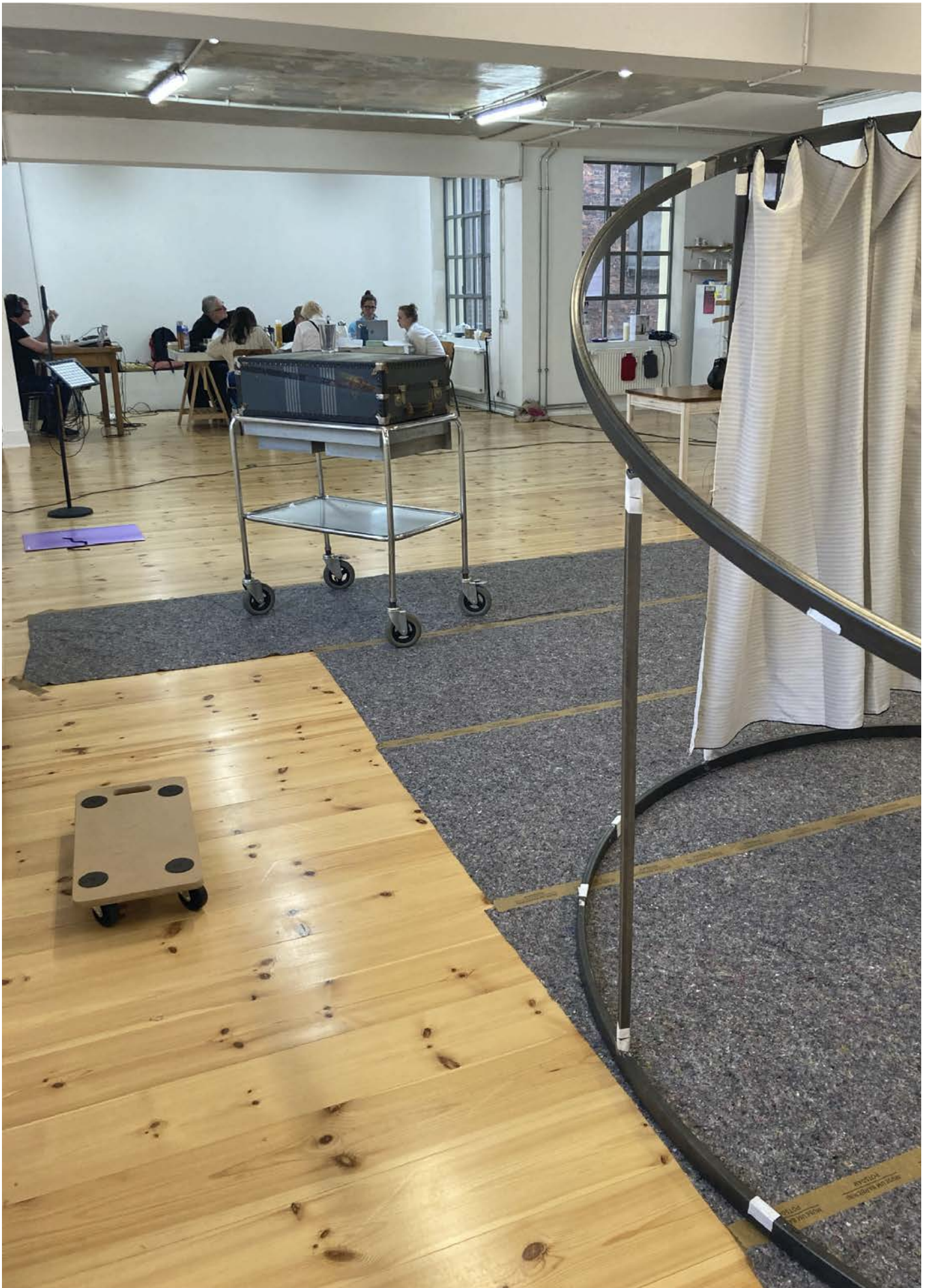
Matterhorn – Regievorschlag: Rap, also Hip Hop für ENG/DT Zungenbrecher-Text.

Testament – Beethoven: Les Adieux (feierlich erhaben, etwas übertrieben eigentlich,
aber Kater hat auch etwas Narzisstisches...)

Piraten! - Es sind **indonesische** Piraten, aber **moderne**, also Gamelan-Sounds mit
Techno gemischt.

Baum auf Schiff – Soundtrack aus Geräuschen (Samenknistern, berstendes Holz),
einem ravigen trancigen Track (für die kreisende Ekstase), Stimmaufnahmen mit
Nietzsche-Texten zu **Dionysos**, am Ende Eskalation mit Orchesterclustern.

Good Day Sunshine – Regiewunsch: gebremste Version des Beatles Songs.
Stilistisch gemischt, weil gesungen von **drei Generationen**.



MASS & FIEBER OST

Geschichte, Auszeichnungen, Kooperationen

Die freie Schweizer Theatergruppe MASS & FIEBER (gegründet 1999) hat seit 2011 eine Schwestergesellschaft in Hamburg: MASS & FIEBER OST. Die Filiale verbindet zehn Jahre Theaterproduktions- Erfahrung von MASS & FIEBER in der Schweiz mit dem Input von professionellen Theaterschaffenden in Deutschland.

Die erste Produktion, *Fall Out Girl* mit Premiere 2012 im Theaterhaus Jena, gewann den Festival- und Publikumspreis beim AvantArt Festival Weimar 2012 und wurde gegen 50mal in Deutschland und der Schweiz gespielt.

Dresdner Kulturmagazin 2012 zu *Fall Out Girl*:

... Denn wer Thüringens abgefahrene postapokalyptische Rock-Revue erlebt hat, wird noch seinen Enkeln von jenem Abend erzählen, als Pikachu in den Himmel aufstieg und sich die Tore zum Endlager Kyffhausen öffneten.



2012–14 ging MASS & FIEBER OST eine zwei-jährige Koproduktion mit Theaterhaus Jena ein, gefördert im Fonds Doppelpass der Kulturstiftung des Bundes. 2013 entstand in diesem Rahmen das Parcourtheater *Black Face: Die Villa* in und um die Jenaer Villa Rosenthal, und 2014 das Varieté-Theater *Der Schwarze Komet* im Theaterhaus Jena, mit Gastspielen in Mainz, Darmstadt, Wien.

Frankfurter Rundschau 2014 zu *Der schwarze Komet*:
Dabei sind die Mitglieder von Meyers Varieté sanfte Leute, gute Arbeiter. Das muss das Geheimnis der 100 Minuten sein: Dass Poesie und Arbeitsethos so selten in den engen Zusammenhang gebracht werden, in den sie gehören.

2016 schlossen sich MASS & FIEBER und MASS & FIEBER OST zur Produktion und Aufführung des Albums *James Bomb: Das Konzert* zusammen, mit Auftritten in Bogen F Zürich, Kunstfest Weimar, Kampnagel Hamburg.



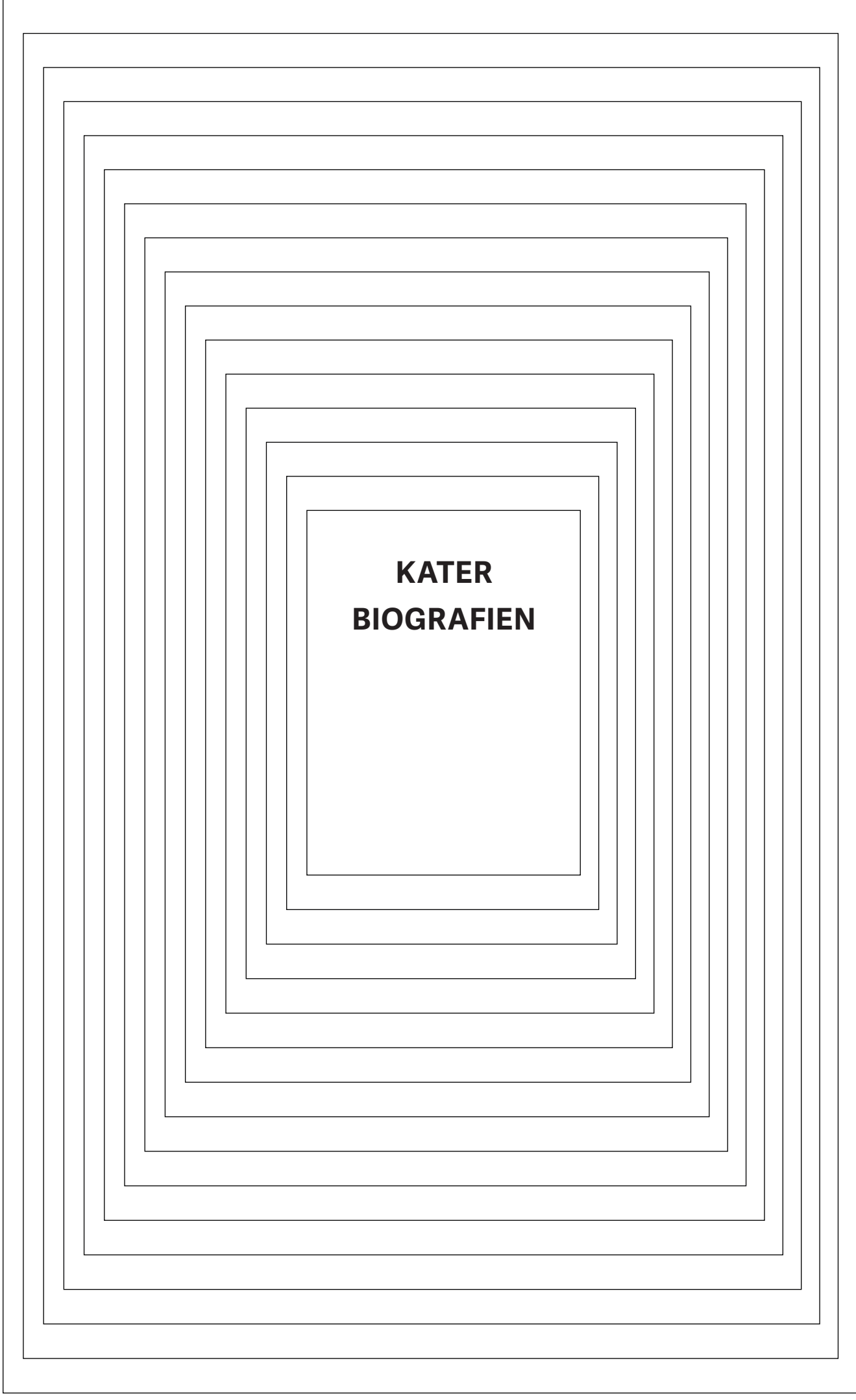
2019 entstand als Lecture Performance für alte Hörsäle *Die Mondmaschine* mit Premiere und 5 Vorstellungen in Zürich, 2020 eingeladen zu „Hauptsache Frei!“ Festival in Hamburg, Gastspiele (nebst Corona-Ausfällen in 2020/2021) unter anderem in Jena, Mannheim, Hamburg, Reutlingen, Heilbronn, Aachen.

Reutlinger Generalanzeiger 2022 zu Mondmaschine: „Antonia Labs erhielt für ihre schnörkellose Darstellung viel Applaus. Das Stück ließ einen mit großen Fragen und einer veränderten Sicht auf das Leben zurück.“

2024 wird *Kater der Zukunft* als erste Produktion von MASS & FIEBER OST mit einer Premiere in Hamburg entstehen. Koproduktion/Gastspiele vereinbart mit Bühne Aarau, Kurtheater Baden (Schweiz), Theaterdiscounter Berlin. Im Gespräch mit Gessnerallee Zürich, Pathos Theater München, Werk X Wien, und weiteren.

Bilder, Presse, Stückbeschreibung und mehr zu
MASS & FIEBER OST / MASS & FIEBER:

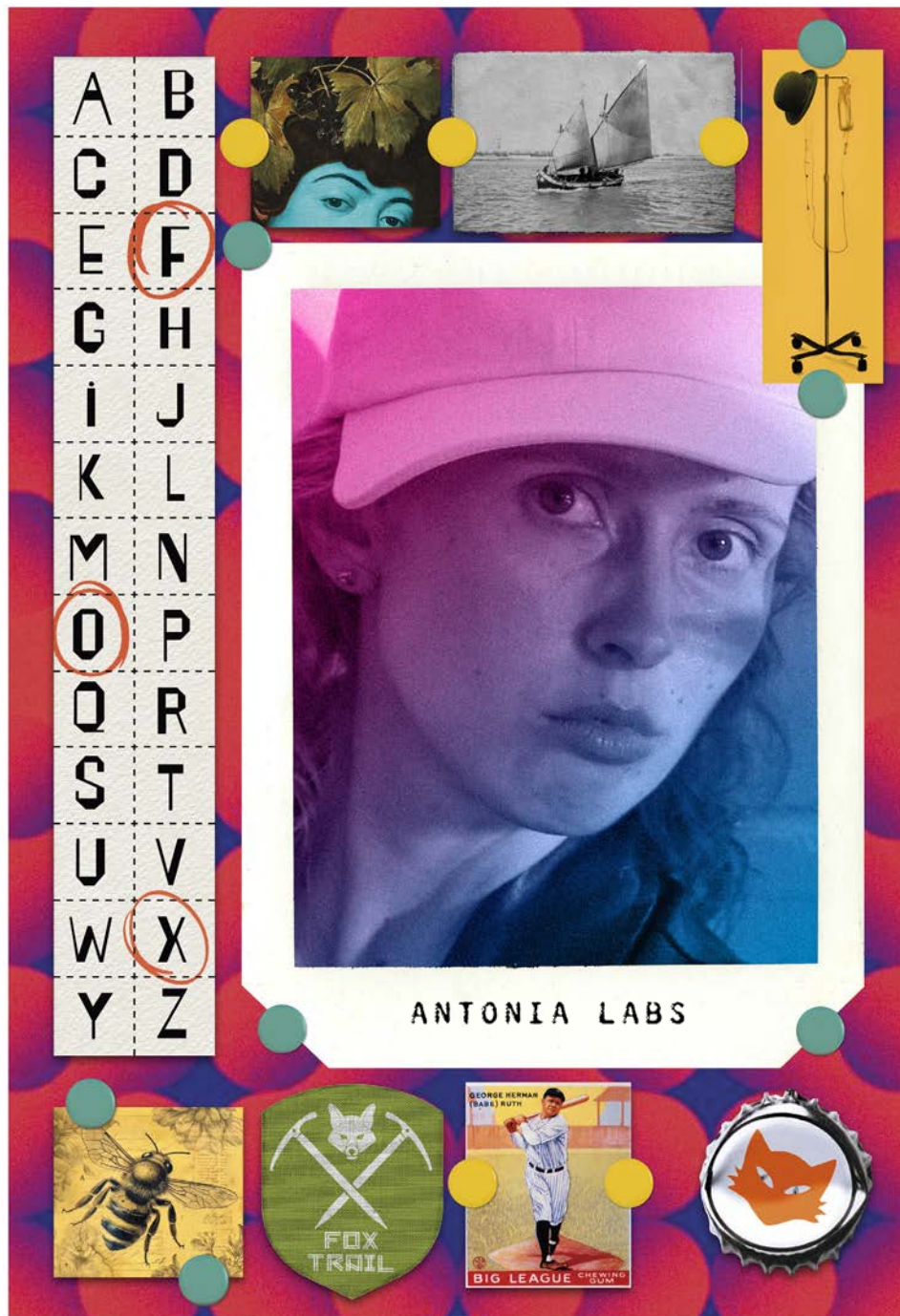
massundfieber.ch



**KATER
BIOGRAFIEN**



HANS-JÖRG FREY, SCHAUSPIEL (KATER), geboren 1952 in Baden, aufgewachsen im Aargau, Lehrerseminar Wettingen, 2 Jahre Dorfschullehrer, lebt in Hamburg. Schauspielausbildung bei Ellen Widmann. Erste Stationen als Schauspieler in Wiesbaden und Köln. 1984 bis 1993 im Ensemble der Deutschen Schauspielhauses Hamburg. Arbeiten mit Peter Zadek, Luc Bondy, Jürgen Flimm, Michael Bogdanov, Robert Wilson, Manfred Karge, Jürgen Gosch, Johannes Kresnik, Teddy Moskow und vielen anderen. 1994 für zwei Jahre am Theater Basel engagiert, kehrte Hans Jörg-Frey 1996 nach Hamburg ans Thalia Theater zurück. Ab 2000 freischaffend in Hamburg, Berlin, Freiburg, Graz, Luxemburg, Weimar, Zagreb, Luzern und Bern. Film- und Fernsehproduktionen in Deutschland und der Schweiz (Tatort, Bella Block), seit 2014 unterwegs mit dem Kabarett-Programm *Bank, Banker, Bankrott* heraus, mit über 70 Vorstellungen in Deutschland, der Schweiz, Luxemburg und Belgien spielt. www.freyspiel.ch



ANTONIA LABS, SCHAUSPIEL (FOX), geboren 1987 in Berlin, wuchs in Braunschweig, London und New York auf, lebt in Berlin. Von 2008 bis 2012 studiert sie Schauspiel am Mozarteum Salzburg. Nach dem Studium folgten Arbeiten mit MASS & FIEBER OST: *Fall Out Girl*, *Black Face Jena* und *Der schwarze Komet* als Doppelpass mit dem Theaterhaus Jena. Engagements am Schauspiel Essen, Oldenburgische Staatstheater. 2014 bis 2018 im Ensemble von Staatstheater Mainz, wo sie u.a. mit K. D. Schmidt, Jan-Christoph Gockel, Brit Bartkowiak, Claudia Bauer, Niklaus Helbling und Thom Luz arbeitete. Seither regelmäßig als Gast beim Mainzer Staatstheater, neben Engagements in Heidelberg, Darmstadt, Magdeburg. Ihre neuste Arbeit mit MASS & FIEBER OST ist die *Lecture Performance Die Mondmaschine* (2019) mit Gastspielen bis heute. www.film-makers.eu/actors/antonia-labs



Nica Heru, SCHAUSPIEL (KALI), geboren 1998 in Jakarta, wächst bis zu ihrem 13. Lebensjahr in Indonesien auf und besucht in Jakarta die Deutsche Schule. 2011 übersiedelt sie mit ihrer indonesischen Mutter und ihrem Bruder nach Deutschland, wo sie das Hamburg Gymnasium bis zum Abitur 2016 besucht. Ab 2019 Ausbildung zur Schauspielerin an der Schule für Schauspiel Hamburg. Während des Studiums spielt sie diverse Rollen aus dem klassischen und modernen Theater-Repertoire und wirkt dazu in verschiedenen Kurzfilmen und Musikvideo-Produktionen mit. 2023 Engagement in der Komödie am Kurfürstendamm Berlin. Neben ihren schauspielerischen und sängerischen Fähigkeiten beherrscht Heru auch den traditionellen balinesischen Tanz.

Hinter der Kater Bühne

NIKLAUS HELBLING, KONZEPT, REGIE, geboren 1959 in Zürich, lebt in Hamburg. Studium an der Universität Zürich, ab 1988 bis 1998 Dramaturg am Thalia Theater Hamburg. Seit 1999 freischaffender Regisseur, Autor und Dramaturg. Gründung von MASS & FIEBER und erste Theaterproduktion mit dem Theater Winkelwiese: *Bambifikation* (1999). Bisher 19 Uraufführungen als Regisseur/Autor mit MASS & FIEBER und (seit 2011) MASS & FIEBER OST in Jena und Zürich. Seit 2000 zahlreiche Inszenierung von Klassikern, neuer Dramatik, Bühnenbearbeitungen und Eigenkreationen an vielen deutschsprachigen Theatern, 2014-18 Hausregisseur am Staatstheater Mainz. Seit 2009 auch Opernregie. Dozent und Regisseur an Hochschulen in Hamburg, Zürich, Bern, Salzburg und Stuttgart. niklaushelbling.com

BRIGITTE HELBLING, TEXT, geboren 1960 in Basel, aufgewachsen in USA, Schweiz, lebt in Hamburg, seit 1994 freischaffende Autorin, Übersetzerin für Rogner & Bernhard, Extrem Erfolgreich Enterprises, Journalistin mit Schwerpunkt graphische Literatur für Berliner Zeitung, Welt am Sonntag und viele weitere. Seit 2000 25 Stücktexte und Adaptionen für Theater, viele in Ko-Autorschaft mit Niklaus Helbling. Songtexte, Lyrics für Theater mit Markus Schönholzer, Felix Huber. Romane, aktuell „Meine Schwiegermutter, der Mondmann und ich“, Rüffer & Rub, Zürich 2022. Theaterverlag: Rowohlt Theater Verlag. 2024 Kurationsstipendium Pro Helvetia für Stückentwicklung *Kater der Zukunft*. brigittehelbling.com

FELIX HUBER, MUSIK, geboren 1964 in Lohne, Niedersachsen, lebt in Hamburg. Studierte Piano und Musikwissenschaft, spielt als Keyboarder in diversen Bands: Lovekrauts, Die Erde II, Plexiq. Studiomusiker u.a. für Ezio, Katia Werker, Heinz Hoenig, Billie Ray Martin, Ben Hamilton und Tobias Gruben. Seit 2000 technische und musikalische Gestaltung von Hörbüchern und Hörspielen, seit 2003 ist er als Komponist tätig mit Bühnenmusiken für Produktionen am Schauspielhaus Bochum, Thalia Theater Hamburg, St. Pauli Theater, Gorki Theater Berlin, Schauspiel Frankfurt, Theater Lübeck sowie am Burgtheater in Wien. Zurzeit spielt der Keyboarder bei der Hamburger Gruppe Veranda Music, deren fünftes Album im Sommer 2020 entstanden ist. Seit *Fall Out Girl* von 2012 bestimmend für den musikalischen Charakter von MASS & FIEBER OST.

GEORG & PAUL, BÜHNE + KOSTÜM, ist seit 2004 für Theater, Film und Architektur tätig. Hinter diesem Label stehen Eva Henschkowski, die Bühnen- und Kostümbild an der CSSD London studierte, und ihre Kollegin Lolita Hindenberg, die Innenarchitektur an der FH Lippe studierte. Nach ihrer gemeinsamen Assistenzzeit am Schauspielhaus Hamburg und einem Studium der Lichttechnik an der TU Ilmenau gründeten die beiden in Hamburg Georg & Paul und arbeiten seitdem als Ausstatter-Team zusammen, mit Arbeiten u.a. für Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Kammerphilharmonie Bremen, Staatsoper unter den Linden, Theater Trier, Staatstheater Oldenburg, Theater Osnabrück, Schauspielhaus Bochum. Aktuell entwickelt GEORG & PAUL Bühnen- und Kostümbilder für Staatsoper Hamburg, Schauspielhaus Bochum, Staatstheater Hannover. www.georgundpaul.de

BJÖRN SALZER, LICHT DESIGN, geboren in Hamburg, lebt in Hamburg. Landete durch Zufall mitten in der Produktion Alice in Wonderland von Robert Wilson am Thalia Theater Hamburg. Seither Licht-Gestaltung am Theater, ab 1993 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Gleichzeitig freier Lichtdesigner für Theater, Kunst und Museen, und Kunstaktionen im öffentlichen Raum, wie 08/15 Hamburg Super International - Eine Stadt sucht den Anschluss (2015). Produktionen und Gastspielbegleitung in Dangast, Wien, Zürich, Sarajevo, Belgrad, Moskau bis nach Alexandria, Teheran, Guanajuato und Mexiko City. Seit *Präriepriester* (2000) maßgeblicher Lichtdesigner für Mass & Fieber/Mass & Fieber OST.

SWANHILD KRUCKELMANN, CHOREOGRAPHIE, ist Tänzerin, Choreografin, Dozentin für Tanz, Körpertraining und Faszien-Rotation und als Fotografin tätig. Sie studierte Schauspiel und Tanz in Berlin, Bühnentanz in Essen an der Folkwang Universität der Künste, zahlreiche Fortbildungen. Zwei Jahre als Tänzerin bei NEUER TANZ/VA Wölfl, Gründungs- und fünf Jahre Ensemblemitglied der Ben J. Riepe Kompanie in Düsseldorf mit Tours bis nach Japan und Mexiko. In Hamburg arbeitete sie mit Isabel Schad und Viktoria Hauke/Chris Lechner auf Kampnagel und Anne Schneider in Hamburg und Berlin. Sie choreografierte u.a. für die Oper in Maastricht (NL), Montpellier (F), den Kammerchor St. Pauli und leitete von 2013-2015 zusammen mit Antoine Effroy und Brenda I. Steinecke Soto das Bassedanse Project im Mojo Club Hamburg, wo sie vier Stücke präsentierte.

THOMAS RHYNER, ARTWORK, geboren 1961 in Buchs, St. Gallen, lebt in Wien. Konzepter und Grafiker der Avantgarde. Design und Kollaboration mit Pipilotti Rist seit Teenagerzeit bis heute, mit Arbeiten unter anderem in London, Oslo, New York, Tokio und Wien. Sehr schöne Kataloge unter anderem für Kunstmuseum Chur und Aarau. Grafikkonzepte und visuelle Gestaltungen für diverse Theater und Tanzgruppen. Seine Sammelkarten, fiktiven Landkarten, meterhohen Bergpanoramen (*Tell/Zahhak*), Programmhefte, Programmbücher (*Tierpark*, *Black Face: Die Villa*, *Sturm in Patumbah*) und Plakate prägen das grafische Gesicht von MASS & FIEBER und MASS & FIEBER OST seit der Produktion *RedCrossOver*, 2002. thomas-rhyner.com

PHILIPP HAUPT, VIDEO, geboren 1975 in Wien, lebt in Wien. Studierte Konzeptuelle Kunst an der Akademie der bildenden Künste, Visuelle Medien an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Videokünstler für Theater, Performance seit Anfang 2000, Arbeiten mit Friederike Heller, Angela Richter, Andrea Breth, Anna Badora, Niklaus Helbling, Stefan Bachmann, Christine Eder, Sebastian Baumgarten und anderen am Burgtheater Wien, Volkstheater Wien, Theater Basel, Schauspiel Dresden, Berliner Ensemble, HAU Berlin, und mehr.

TILL VONDERLAGE, REGIEASSISTENZ, geboren 1998, absolvierte das Gymnasium Schloss Plön, Mitwirkung Schultheater Plön, 2019 bis 2022 Schule für Schauspiel Hamburg, Szenenstudien, Abschlussinszenierung „Angriffe auf Anne“ in der Regie von Niklaus Helbling, Zwischenjahr mit Aufenthalt Australien, seit Ende 2023 Teilzeit-Spieler im Hamburg Dungeon.

MANUELA WIEßNER, PRODUKTIONSLEITUNG, wurde 1978 in Dresden geboren, lebt aktuell in Schwerin. Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Kulturmanagement. Sie war als Regieassistentin und später künstlerische Produktionsleiterin u.a. am Staatsschauspiel Dresden, Theaterhaus Jena, Anhaltisches Theater Dessau, Kunstfest Weimar und Nationaltheater Mannheim tätig. Daneben verantwortet sie das Tour-Management für Bands wie „Subway to Sally“ und „Lord of the Lost“. 2018-2020 Programm-Leitung des ElbhangFestes in Dresden, 2021 Leitung Organisation Junges Nationaltheater Mannheim, seit 2022 am Mecklenburgischen Staatstheater, Schwerin. 2011 Mitbegründerin von MASS & FIEBER OST, seither und bis heute Geschäftsführerin und Produktionsleiterin.

