

Im Labyrinth der Theaterstrukturen

Neues Musiktheater in Bielefeld

E ntsprechend des Aufwands, den Musiktheater erfordert, ist es seit je auch auf möglichst breiten Erfolg angewiesen. Anders als weniger kostspieligen Künsten fiel es ihm deshalb nie leicht, Experimente zu wagen und Neues zu erproben. Stöhnte schon Richard Wagner unter dem Schwerfälligen und der Rückständigkeit des Opernbetriebs, so blieb er selbst auch der letzte, dem es gelang, diesen Betrieb noch einmal zu renovieren und seine Strukturen den Erfordernissen neuer Inhalte anzupassen. Kein Werk von Rang, das innerhalb der letzten fünfzig Jahre entstand, ließe sich deshalb heute auf die Bühne bringen, ohne entschieden gegen den Apparat zu stehen und seine Routine massiv zu behindern.

Die Geschichte des Musiktheaters ist deshalb nach Berg, Strauss und Janaček an den subventionierten Häusern auch kaum eine mehr von Musik und Stückdramaturgie gewesen, sondern fast alleine die einer Ästhetik im aufführungspraktischen Bereich. Zwar hat die Regiekunst, die sich im 20. Jahrhundert aus ihrer rein dienenden Rolle befreite, hierdurch auch in der Oper entscheidenden Auftrieb bekommen. Die stete Neubefragung eines verschwindend geringen Kerns aus dem Spektrum historischer Werke, wie sie heute von den Theatern betrieben wird, ähnelt freilich kaum noch der Praxis freier Kunstausübung, sondern einem Ritual, dessen Gründe weniger in Künstlerischem als Gesellschaftlichem wurzeln. Um diese Stücke, als eine Art Glaubenskanon, bewegt sich ihre schulmäßige Disputation durch Regisseure, Feuilletonisten wie Theaterbesucher. Zu einer In-Group, die sich auf solche Weise in ihren Werten bestätigt, gehört, wer sie so weit internalisiert hat, daß er über sie mit zu diskutieren vermag. Nicht wenige wurden freilich inzwischen so häufig in all ihren Aspekten durchleuchtet, daß es scheint, als ob bis auf weiteres kaum noch neuer Saft aus ihnen zu pressen ist. Der Wille zur Originalität, ohne den Regiekunst nicht auskommt, muß hier fast notwendig stranden. Im besseren Fall bleibt das Ergebnis eines von inszenatorischer Spitzfindigkeit. Der Zuspriech freilich, den das Phänomen Oper seit einigen Jahren wieder erlebt, erscheint aus all diesen Gründen keineswegs schon als ein gültiger Beweis für seine Lebenskraft, eher als einer für seine endgültige Fetischisierung.

Status Quo: zeitgenössische Stücke im Spielbetrieb

Wer heute an den subventionierten Häusern arbeitet, lebt aber gleichwohl zumeist in dem wenigstens latenten Bewußtsein, daß die historische Kunst, die er dort pflegt, einer Rechtfertigung aus dem Zeitgenössischen heraus bedarf, um nicht als Kunstform insgesamt in den Bereich des Leblosen und Musealen zu fallen. Sporadisch geraten aus diesem Grund auch neue Stücke auf den Spielplan.

Freilich haben Theaterleute mit Neuem beim Publikum vor allem unangenehme Erfahrungen gemacht und je mehr sich in desolater Finanzlage an den Theatern der Einnahmedruck verstärkte, desto intensiver auch empfinden sie dessen Plazierung als persönliche Märtyrertat. Das Publikum, so sind sie sich sicher, wird sie dafür nicht lieben, umso weniger werden es auch ihre Finanziere in den Kommunen. Dies läßt sie an neue Stücke vor allem zwei Forderungen richten. Kaum schie- ne es gerechtfertigt, wenn ein Stück, welches, wie man zu wissen meint, ohnehin vor halbleerem Haus spielen wird, hierzu auch noch besonderen Aufwands bedürfte. Die praktische Forderung also lautet: Ein neues Stück muß einfach zu realisieren sein, es darf dem Betrieb keine zusätzliche Anspannung abverlangen. Läuft aber das Neue ohnehin nie so gut wie das Alte, so läßt sich hieraus auch folgern, daß einem neuen Stück umso mehr Unverständnis entgegenschlagen wird, je neuartiger es in seinen Ausdrucksmitteln verfährt. Im pädagogischen Bestreben, dem Publikum entgegen zu kommen, bevorzugt man also Stücke, welche die Möglichkeit bieten, an vorhandene Erfahrung anzuknüpfen. Die zweite Forderung ist demnach inhaltlicher Art, ob man nun dramaturgisch eine traditionelle Erzähl- dramaturgie oder musikalisch traditionelle Ausdrucksformen wie die der Arie fordert, ohnehin bedingen beide sich wechselseitig. Dieses also durch mehrere Teilforderungen getragene, von den Theatern erhobene Ideal ist auch von den Verlagen inzwischen so weit internalisiert, daß man für den Musiktheaterbereich dort allein Komponisten unter Vertrag nimmt, welche ihm Folge leisten. Von den Verlagen werden deshalb auch umgekehrt an die Theater heute nur noch solche Komponisten herangetragen, die sich von vornherein um Gehorsam gegenüber dem Betrieb bemühen. De facto handelt es sich bei Stücken, die heute im Opernbereich als neu verhandelt werden, also um solche, die



Szene aus *orpheusarchipel* von Georg Nussbaumer, das am 20. 9. 2002 am Theater Bielefeld uraufgeführt wurde; künstlerische Gesamtleitung: Georg Nussbaumer (Foto: Matthias Stutte).

sich nach traditionellen Kriterien von Musiktheaterdramatik messen und auch theatral in Szene setzen lassen – auch den Opernregisseur stellt etwa ein Stück von Detlev Glanert kaum vor ungewohnte Herausforderungen. Musikalisch handelt es sich zumeist um Partituren, die ihre Verwendung rhetorischer Wendungen aus dem Bereich der neuen Musik dadurch rechtfertigen, daß sie sich diese für besonders expressive Stellen vorbehalten, wo sie dann für Leid, Qual oder Schrecken stehen. Neu an all diesen Stücken ist also allenfalls ihr Druckdatum.

Neues Musiktheater als Feldversuch

Die Situation also ist verfahren an den Opernhäusern. Und doch, so zeigt sich vielleicht anhand unseres Feldversuchs in Bielefeld, ist sie nicht unauflösbar.

Vor fünf Jahren begannen wir hier ein vergleichsweise großangelegtes Projekt mit dezidiert zeitgenössischem Anspruch. Der Einnahmedruck macht es auch in unserer Stadt heute schwierig, Kunst noch vor dem zu verteidigen, was ein nicht geringer Zuschaueranteil an leichter Unterhaltung, an Affirmation und purer Selbstbestätigung vom Theater fordert. Die Priorität, die wir dennoch aufs Zeitgenössische legen, bleibt deshalb erkaufte durch den Verzicht auf manch weniger bekanntes Stück aus dem historischen Bereich, auf das wir zugunsten dieser Linie verzichten müssen. Sowohl in der Anzahl wie auch in der Auswahl neuer Stücke bemühen wir uns freilich, anders als nach der beschriebenen Praxis zu verfahren. Zähle ich zusammen, so haben wir in fünf Jahren zwölf große und zehn mittelgroße bis kleinere Projekte zeitgenössischen Musiktheaters realisiert. Die meisten waren Auftragsarbeiten. Fast alle waren avancierten, mehr oder weniger experimentellen

Charakters. Teils arbeiteten Komponisten für uns, bevor sie sich einen Namen in Witten oder Donaueschingen machten. Manchem, der sich bislang eher mit kleinen Projekten hervorgetan hat, eröffnete sich in Bielefeld die Chance zu einem großangelegten Stück mit Nutzung des vollen Theaterapparats.

Was als Versuch begann, ist heute in einer bürgerlich-konservativen Stadt immerhin so erfolgreich, daß es von vielen Einwohnern und der lokalen Presse als eine Besonderheit geschätzt wird, die hiesiges Kulturleben abhebt von dem anderer Orte. Von allen Erfahrungen, die wir unterwegs machten, blieb vielleicht eine am wenigsten überraschend. Pflichtschuldig und leidenschaftslos erträgt das Publikum nur Stücke der sogenannten »gemäßigten Moderne«. Freilich spricht es dabei weniger für Borniertheit als eher doch für eine gewisse Intelligenz, wenn man bei einem Stück, das der Dramaturgie eines Verdi folgt, lieber auch Töne von Verdi hören würde. Die Leidenschaft, die dagegen ein Stück entfesselt, das wirklich neue ästhetische Erfahrung bietet, ist durchweg nicht allein negativer Art – für jede knallende Tür gibt es auch Bravorufe.

Neue Oper

In unserer Programmatik verfahren wir von Anfang an zweigleisig. Als Opernhaus liegt es für uns nahe, daß zumindest eine der zu stellenden Fragen den Nutzungsmöglichkeiten des existierenden Opernapparats gilt. Auf ein Fortexistieren der Oper als Kunstgattung hätte noch vor einigen Jahren kaum einer mehr wetten mögen. Den Wert aber etwa einer Guckkastenbühne und all der in fünfhundert Jahren für sie erwirtschafteten Theatertechnik beginnt man neu zu schätzen, nachdem man sich von beiden zunächst einmal distanzierte und genügend Fabrikhallen, U-Bahn-Schächte und Atombunker notdürftig mit Bestuhlung, Toiletten und rudimentärer Beleuchtungstechnik ausstattete, nachdem man die Akustik dieser Orte mit Bergen von Molton bekämpft und nachdem man auch die Erfahrung gemacht hat, welche Dialektik dem alternativen Konzept des Events innewohnt, das von Cage inzwischen bis zu den Exzessen neuester Fernsehunterhaltung geführt hat.

Bei Vinko Globokar, Frederic Rzewski und Roman Haubenstock-Ramati stießen wir auf Stücke, die in solch weitem Sinn durchaus noch Opern sind und jeweils auf eigene Weise von traditionellen Mitteln innovativen Gebrauch machen. Mit Michael Hirsch und Carola Bauckholt trafen wir auf Komponisten, die bislang kleinere Projekte im experimentellen Bereich realisiert hatten und die uns interes-

1998

– Carola Bauckholt, *Stachel der Empfindlichkeit* (Musiktheater), UA, Kompositionsauftrag

– Shulamit Ran, *Between two Worlds – The Dybbuk* (Oper), DE

1999

– Luigi Dallapiccola, *Il Prigionero*, (Oper), Bielefelder EA

– Renata Helmich, *You can tune a piano but you can't tun-a-fish* (visible music) UA-Projektauftrag

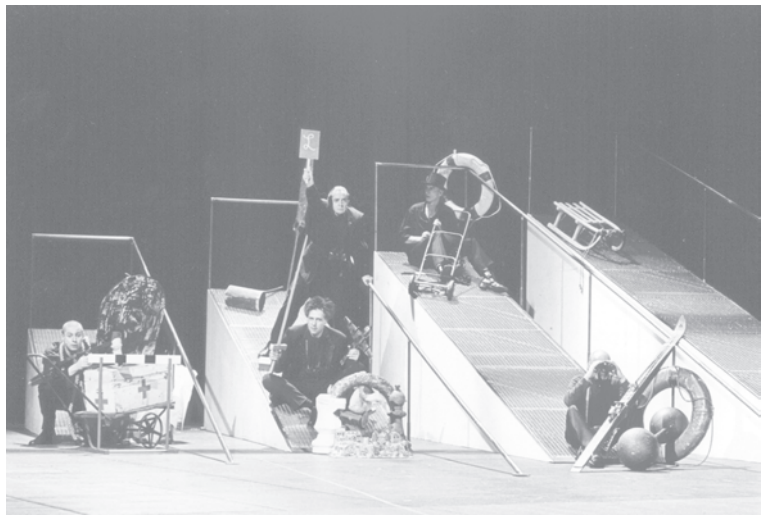
– Steve Reich/David Lang, *Are You Experienced?* (visible music), DE

– Roland Quitt, *Tsang Tumb Tuuum – Bruttistischer Abend für drei Schauspieler* (visible music), UA-Projektauftrag

– Schlagquartett Köln, *Drumming*, (visible music), UA-Projektauftrag

sant erschienen durch jeweils eine andere Form theatralen Ausdrucksdenkens. Bei ihnen fragten wir an, ob sie sich vorstellen könnten, daß die alte Zaubermaschine in ihrer Arbeit noch einmal Verwendung fände, ob sie versuchen wollten, sie bei uns nutzbar zu machen für ihr persönliches fortschrittliches Kunstinteresse. Beide dieser Auftragsarbeiten enthielten sich dann gewohnter Operngestik, erschienen empfindsam und zurückgezogen in ihrer Ausdruckswelt. Subjektivität kam in ihnen nicht mehr auftrumpfend daher, sondern eher als Lauschen auf die persönliche Empfindung bei der Selbstvergewisserung in einer Situation, in der objektive Kriterien kaum aufleuchten. Beide Stücke zeigten so Chancen auf, die sich der Oper als Ausdruckskunst heute noch bieten. Hirschs Arbeit wie teilweise auch die Globokars, vor allem aber Haubenstock-Ramatis vergleichsweise frühes Stück *Amerika* verstehen Oper nach wie vor wagnerisch in der Kumulation aller nur denkbaren Mittel zu einem totalen Theater, im Auffahren sämtlicher rhetorischer Waffen beim Versuch, der Gegenwart überhaupt noch habhaft zu werden. Anders als bei Wagner zielt aber keines dieser Stücke mehr auf herkömmliches Illusions- und Überwältigungstheater, all diese Mittel bleiben in ihrem Auftreten disparat, fordern zu bewußtem Hören heraus und schaffen ein Bild des Ungelösten, in sich Widerspruchsvollen. Dies sind vielleicht Detailergebnisse unserer Arbeit in Bielefeld, zu überprüfen an ernsthaft zeitgenössischen Stücken, wo sie andernorts auf die Bühne finden.

Versteht man Opernästhetik heute wieder als eine totalen Theaters, so nimmt es aber nicht wunder, daß neue Stücke neben dem herkömmlichen Apparat nun häufig auch Schauspieler, Tontechnik, Film oder Elektronik fordern. Zur Finanzierung manch zusätzlichen Aufwands suchen wir stetig nach zusätzlichen Fördermitteln. Wie sich aber gezeigt hat, wirkt Aufwand auch gleichsam als Lockmittel. Offenbar ist es leichter, ein Stück, das letztlich mit kammermusikalischen Mitteln arbeitet, türeknallend zu verlassen, als ein Stück wie dasjenige von Globokar, bei dem schon die äußere Koordination eines immensen Theaterapparats Bewunderung abfordert. Ein sichtbar erhöhter Aufwand vermag anscheinend leicht den ersten Schritt zu leisten innerhalb der Überzeugungsarbeit, daß hier keiner es auf bloße Düpierung anlegte, sondern daß ein Kunstwille regiert, der nach neuem Inhalt, neuer Aussage strebt. Je größer der Aufwand, desto größer sind in Bielefeld auch die Toleranz und die Bereitschaft, sich auf neue Erfahrungen einzulassen. Dies kann kein Grund sein, nur aufwendige Stücke zu spielen, wohl



aber einer, Aufwand dort nicht zu scheuen, wo er aus künstlerischer Erwägung heraus notwendig erscheint.

Events

Daß Oper, wenn überhaupt, so doch nur noch eine von vielen Möglichkeiten des Musiktheaters darzustellen vermag, bleibt gleichzeitig die wesentlichste unserer Ausgangsprämissen. Zum Zweck besserer Unterscheidbarkeit der Opernebene von anderen Projekten stahlen wir für letztere bei Dieter Schnebel den Begriff »visible music«. Unter diesem Titel veranstalten wir performanceartige Projekte von verhältnismäßig geringem äußeren Aufwand bis hin zu Mammutproduktionen wie zuletzt *Orfeo*, bei der Manos Tsangaris, einer der drei Auftragskomponisten, das Verkehrssystem der Stadt Bielefeld für ganze zwei Wochenenden lahm legte. Orpheus, der erste Sänger, bewegte sich immer dann durch die Hölle des Musiktheaters, wenn dieses anfang, über sich selbst nachzudenken, wenn es also galt, Prämissen neu zu erforschen, Richtungen neu zu bestimmen. So auch in Bielefeld innerhalb eines Marathons von drei Auftragswerken, die extreme Entfernung nicht nur räumlich vom Opernhaus, sondern auch vom Opernbetrieb und von der Opernästhetik suchten. Auf programmatische Art versuchten sie ein umfassendes Spektrum alternativer Theatermöglichkeiten zum Leuchten zu bringen.

Obwohl unsere Aufträge klar entweder dem Bereich Neuer Oper oder »visible music« zugeordnet sind, bleiben die Übergänge doch prinzipiell fließend, und gerade innerhalb einer intensiven begleitenden Dramaturgie muß man der Kreativität eines Komponisten irgendwann ihren Lauf lassen, selbst wenn sie sich unvorhergesehen in eine andere als die abgesprochene Richtung bewegt. So wird es in der Praxis manchmal schwer, zwei Bereiche voneinander

Szene aus der Oper *Das stille Zimmer* von Michael Hirsch, die am 5.5.2000 am Theater Bielefeld uraufgeführt worden ist; Regie: Michael Hirsch, musikalische Leitung: Geoffrey Moull. Darsteller v.l.n.r.: Johannes R. Voelkel (Pfadfinder), Rorbet Podlesny, Rainer Homann (Sprecher), Michael Günther (Blindgänger), Helmut Westhauser (Der mit de Wunde). (Foto: Matthias Stutte).

2000

- Zoro Babel, Festival *Low Tech Instruments* (visible music), Projektauftrag
- Michael Hirsch, *Das stille Zimmer* (Oper) UA-Kompositionsauftrag
- Daniel Ott, *ojota IV* (Musiktheater über Schuhe, Schritte, Wege), UA-Kompositionsauftrag
- Dieter Schnebel, *Maulwerke / Schau-Stücke*, Musiktheater
- Erwin Stache, Festival *Low Tech Instruments* (visible music), Projektauftrag
- Volker Staub, Festival *Low Tech Instruments* (visible music), Projektauftrag
- Cong Su /Lutz Hübner, *Die Franklin-Expedition* (Musiktheater), UA-Kompositionsauftrag

2001

- Jaap Blonk/Phil Minton/Stephan Froleyks, *Match*, (visible music); UA-Projektauftrag
- John Cage, *Songbooks – Complete* (Musiktheater), UA



Orpheus, Zwischenspiele – Uraufführung des »Stationentheaters« von Manos Tsangaris am 20.9.2002 in Bielefeld, Szene mit Maxwell, Station U-Bahn (Inszenierung: Manos Tsangaris, musikalische Leitung: Carolin Nordmeyer).

2002

– Vinko Globokar, *L'armonia drammatica* (Oper), UA

– Georg Nussbaumer, *Orpheus* (Musiktheater / visible music), UA-Kompositionsauftrag

– Iris ter Schiphorst, *Eurydike* (Musiktheater / visible music)

UA-Kompositionsauftrag

– Manos Tsangaris, *Orpheus-Zwischenspiele* (Musiktheater / visible music), UA-Kompositionsauftrag

In Planung:

Roman Haubenstock-Ramati, *Amerika* (Oper) – 2003

Salvatore Sciarrino Auftragswerk

– 2004

getrennt zu halten, die sich nur relativ aus ihrer Nähe zum Traditionellen messen lassen. Zumindest eine Form der Abgrenzung gibt es jedoch. Immer handelt es sich bei »visible music« um Projekte von kalkulierte Eventcharakter. Bewußt brechen sie mit dem Gedanken von Theater als Repertoirebetrieb, immer erleben sie eine nur eingeschränkte Zahl an suite gespielter Vorstellungen.

Eindeutig hat sich gezeigt, daß es leichter ist, mit solchem Eventmuster als mit dem Etikett Oper beim Publikum zu reüssieren. Meist, aber nicht immer, wird »visible music« für mehr oder weniger ausgefallene Orte außerhalb des Theaters kreierte und sonderbarer Weise erreichen wir mit solchen – äußerlich unseren avantgardistischsten – Veranstaltungen ein öffentliches Interesse, das weit über alles gewohnte Theaterinteresse hinausreicht. Man mag fragen, ob der Erfolg dieser Eventstrategie nicht zu sehr in Äußerem gründet. Als vielleicht einziges unter all solchen Projekten wäre vielleicht unser erstes, Daniel Ott's *ojota IV*, praktisch gesehen auch auf der Bühne des Stadttheaters aufführbar gewesen. Freilich war es allein aus dem Grund sofort für sämtliche Vorstellungen ausverkauft, weil als Teil des Gesamtkonzepts der Aufführungsort geheim blieb, so daß das Publikum vermittels einer komplizierter Strategie des Blindfolding wohl noch heute nicht weiß, wo in der Stadt es sich damals aufhielt. Nach all dem Umhergeführtwerden fand sich der Zuschauer jedoch in einer sehr konzentrierten Theatersituation. Dabei war es weniger der Thrill solch begleitender Abenteuerreise, der am Ende Ovationen fand, als das Stück selbst, das sicher mit sehr vielem brach, was man bis dahin erlebt hatte, dessen angemessene Rezeption aber durch solche Rahmenbedingungen erst möglich gemacht wurde. Obwohl das Publikum also Atonalität oder Geräuschhaftes in jeder

12 Filmmusik goutiert, lehnt es sie auf dem The-

ater oder im Konzertsaal häufig immer noch ab. Die Erkenntnis aber, daß zum Umfeld musikalischer Erfahrung wesentlich auch deren Rahmenbedingungen gehören, ist nicht mehr ganz neu und schon Kagel nutzte sie, um Theater neu zu erfinden. So ist es möglich beim Publikum Sensibilität für eine neue Semantik der Klänge und Offenheit für Avanciertestes zu erzielen, wenn man bereit ist, die Bedingungen dafür zu schaffen.

Öffnung des Opernbetriebs

Der existierende Apparat des Musiktheaters ist noch immer ein wirkungsmächtiges Spielzeug, für die Erfordernisse reicht er aber nicht aus. Die wichtigste Aufgabe, die wir in Bielefeld verfolgen, bleibt nach außen hin kaum sichtbar. Sie besteht in der Flexibilisierung des Opernbetriebs hin auf die Aufgabenstellungen heutigen Musiktheaters. Fast immer stellen die Stücke, die wir spielen, den Betrieb auf den Kopf. Fast immer erfordern diese Stücke auch, daß Spezialisten aus dem Neue-Musik-Bereich engagiert werden, aber gegenüber sämtlichen Komponisten insistieren wir heute, daß hierbei zumindest eine Durchmischung mit unserem Ensemble erzielt wird. Diese Mixtur kann mitunter explosiv sein, am Ende profitieren von ihr beide Teile. Protagonisten aus der neuen Musik erscheint es häufig zunächst kaum begreiflich, daß der immense Apparat, der am Theater bewegt wird, einiges an Bürokratie erfordert. Viele Auseinandersetzungen bleiben hier immer wieder zu leisten. Umgekehrt zum Beispiel versetzte es die Sänger des Hauses in Panik, daß sie am Experiment unserer Aufführung sämtlicher Solos aus den *Songbooks* von Cage teilnehmen sollten. Nicht nur, daß neben ihrer Stimme nun genauso auch ihre Kreativität gefordert war, im selben Moment auch konnten sie ihre Person dabei nicht mehr hinter einer Rolle verstecken, für alle eine durchaus ungewohnte Herausforderung, obwohl wir mit diesem Stück eigentlich einen Klassiker spielten. Auf autoritäre Art sind solche Konflikte kaum zu lösen, zwei unserer Sänger ließen wir abspringen, die anderen versuchten Ruhe zu finden durch den Gleichmut, mit dem auswärtige Cage-Spezialisten ihrer Aufgabe begegneten. In der Kantine tauschte man sich dann aus über bis dahin für unvorstellbar gehaltene Berufs- und Kunstauffassungen. Es gibt viele Erfahrungen solcher Art und sie reichen bis in alle Abteilungen. Georg Nussbaumer's Liste höchst absonderlicher, für sein Stück benötigter Gegenstände löste zunächst Unruhe aus und produzierte Legenden, längst bevor dieses Stück in Produktion gegangen war. Als Nussbaumer jedoch ruhig

und präzise auch ihre kleinsten Details erläuterte, nötigte das Achtung ab. Offenbar, so sieht man das heute, war er also doch nicht bloß ein Verrückter.

Die Einstellung fast des gesamten Personals war gegenüber all solchen Projekten zunächst eine skeptische. Sie hat sich geändert, denn das Publikum ist mitgezogen. Durchaus also ist es möglich, für avanciertes Musiktheater auch Zuschauer zu finden. Man darf nicht erwarten, zwanzig Vorstellungen zu füllen, mindestens sechs aber sind möglich, und warum eigentlich sollten es mehr sein. Und immer mehr werden möglich, gerade wenn das Publikum inzwischen gelernt hat, Theater wieder als ein Ereignis zu betrachten, das man unwiderbringlich versäumt hat, wenn man sich nicht rechtzeitig zum Besuch aufmachte. Das Bielefelder Orchester spielt deshalb inzwischen in gedrängter Position auf den seitlichen Zuschauerrängen oder in der Zugluft der U-Bahn. Dabei wäre es leicht, in den Verträgen Klauseln zu finden, die keinen Musiker hierzu verpflichten. Solisten aus diesem Orchester melden sich freiwillig, um ihre Instrumente nach komplizierten Bestimmungen mit Kalbsknochen und Hühnerfedern zu traktieren. Noch vor vier Jahren wäre es aussichtslos gewesen, auch nur vorsichtig um solche Tätigkeit anzufragen. Manche, die ursprünglich skeptisch waren, betrachten solche Projekte heute also positiv als etwas Besonderes ihres Engagements an unserem Haus. In vielen Fällen haben wir gezielt Konflikte zugelassen und gleichzeitig eine sukzessive und noch weiter zu erarbeitende Öffnung erzielt. Manchmal kommt es zum Knall, aber meist reichen solche Spannungen kaum hinaus über den Rahmen der intensiven Begegnung, welche nicht nur Schauspieler, sondern auch Sänger und häufig sogar auch Orchestermusiker am Theaterberuf hält, weil sie süchtig sind nach Auseinandersetzung und Selbsterfahrung. Oft also ist es schwierig, meistens verblüffend einfach. ■