

1997

"Mit dem Körper denken lernen": Ein Gespräch mit Holger Teschke

Karen Remmler
Mount Holyoke College

Follow this and additional works at: <https://newprairiepress.org/gdr>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Recommended Citation

Remmler, Karen (1997) ""Mit dem Körper denken lernen": Ein Gespräch mit Holger Teschke," *GDR Bulletin*: Vol. 24: Iss. 1. <https://doi.org/10.4148/gdrb.v24i0.1212>

This Interview is brought to you for free and open access by New Prairie Press. It has been accepted for inclusion in GDR Bulletin by an authorized administrator of New Prairie Press. For more information, please contact cads@k-state.edu.

Karen Remmler
Mount Holyoke College

"Mit dem Körper denken lernen": Ein Gespräch mit Holger Teschke

The following interview with the writer, theater director, and dramaturg Holger Teschke (Berliner Ensemble) explores the shifts that have taken place in the teaching of GDR culture in the United States since the fall of the Berlin Wall. Whereas from the late 1970s to the fall of the Berlin Wall GDR writers visited universities and colleges in the United States as mediators of GDR culture, both in official and unofficial capacities, their present role has become more ambiguous. That in itself is not surprising given German Studies' growing interest in marginal cultures in unified Germany and a curricular thrust in some German Studies departments to break down simple dichotomies between "the" East and West and "the" German and non-German. Whereas GDR writers could be classified as other, as counterparts to their contemporaries in the FRG, their present status has become ambiguous, multiple, and confused. The attention in the media towards the meaning and origins of xenophobia in unified Germany has shifted the focus onto the experiences and cultural expression of Turks, Jews, asylum seekers and other minority groups (both with and without German citizenship) in Germany. Where do (former) GDR writers locate themselves in this schema? Are they an "other" other or have they become "Germans"? How are they perceived in the writing of former West Germans and increasingly by writers, such as Zafer Şenocak or Henryk Broder, whose own status as perceived by others in the German public sphere is often the subject of their work?

Teaching GDR culture today in the United States requires a rethinking of what and who constitutes present-day GDR identity. One way of approaching these questions is to take a closer look at the changing role of (former) GDR writers in the mediation process, in particular, those writers of the younger generation who did not leave the GDR before its demise. Whereas dissident culture provided a venue for the expression of political, social, and cultural representation of a so-called closed community, the new rules established in the name of the free market economy and its effect on the cultural spheres have divided what used to appear as a rather monolithic community into many disparate and, at times, conflictive groups. Like the individualization of everyday life, which has taken place in the aftermath of unification, the participation of former GDR writers in the mediation of "their" culture has become fragmented. This fragmentation makes it more difficult to apply a simple code of classification to a former GDR writer's style, approach,

worldview, positionality, or political stance. What role did and do GDR writers play in mediating this culture, its memory, and experience?

Historically, the mediation of GDR culture in the classroom in the USA took a variety of forms. A canon of GDR writing had become discernible as early as the 1970s, when the first contact was established between scholars in the United States and writers in the GDR. In addition, the thawing of the GDR official political apparatus allowed more and more writers to travel to the United States and to mediate culture as firsthand witnesses, as participants in a culture that had reached a crisis by the mid-eighties. With the advent of interdisciplinary methodologies in German Studies, a cultural anthropological approach to the question of teaching GDR culture can provide an understanding of how GDR writers have been made into subjects that represent a discrete culture, itself permeable and not as isolated as one might assume. That is, the breakdown of the GDR was not simply a logical consequence of *glasnost* or Gorbachov's not so cryptic statement in May, 1985 in East Berlin that those who arrive too late are punished by life ("Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben"), nor a simple invasion of temptations transmitted by Western media, but an expression of a new generation of young writers and others whose relationship to the GDR state was distant. Even if they did not orient themselves solely towards the West, they were by no means isolated from it.

It would be important, then, to teach this generation's work not as a distinct culture within another distinct culture, but as an interchange with so-called "western" literature and with cultural legacies that were upheld in both the FRG and the GDR. Younger writers, such as Wolfgang Hilbig, Kerstin Hensel, Angela Krauss, Uwe Kolbe, and others served as a subject for scholars in the United States; after the fall of the wall, these writers and thinkers were in high demand. They provided the authentic view from the inside, they could argue for the Third Way or play the pessimistic notes of a Heiner Müller, whose sharp analysis of the foibles of democracy and the free market economy has had surprisingly accurate correspondence in the actual process that has ensued since unification.

What better way to mediate the complexity of the unification process and its effect upon the cultural industry and practice of former GDR writers than to invite writers to talk about their own experiences? Listening to what GDR

writers say about how we teach GDR literature might give us some insight into the importance of teaching everyday culture, of involving students in workshops that require them to perform literature instead of just reading it. By engaging in workshops, students learn to engage with the literature, with discourses and with the cultural and historical contexts not just as an alienation factor, but as a way of learning to negotiate in that culture.

The following interview with Holger Teschke will address these issues and suggest approaches to teaching GDR culture, (and indeed “German” culture) that do not separate it into a before and after (the Wall) scenario, but rather raise questions about breaking down consensus about what GDR culture was, what it still is, and how it might be remembered. Holger Teschke’s experience in the United States demonstrates the importance of not simply associating GDR writers with GDR culture and writing, but rather seeing them as part of a continuum that reveals the permeability of cultural exchange between the East and West, itself historically fluid.

Holger Teschke has travelled to the United States as a “native informer” since 1988, has lectured on GDR cultural politics, Büchner, Brecht and Müller, and the unification process, and has read from his own work. He has published two volumes of poetry and is working on a third. His theater and radio plays have been produced in Germany and in the United States. Teschke has conducted theater workshops and directed two productions in the United States since 1989. In 1989, he directed his play *Rosa Luxemburg* at the University of Kentucky in Lexington; in 1993 he conducted a workshop based on Georg Britting’s play *Man in the Moon* at MIT; and in 1996 he directed Heiner Müller’s *Die Schlacht* at Humboldt State University in Arcata, California. Recently he completed a visiting artist position at Mount Holyoke College, where he directed a student production of Büchner’s *Leonce und Lena* with an all-female cast. Since 1988 he has worked at the Berliner Ensemble as literary director, dramaturg, and director. Presently, he is preparing two productions with the American director, Robert Wilson, and writing a play about Lotte Lenya.

The following interview, conducted in December 1996, concentrates on the ways in which Holger Teschke has introduced German literature to students studying at colleges and universities in the USA.

Karen Remmler: Wie bist Du 1988 zu Deinem ersten Workshop in den USA gekommen?

Holger Teschke: Nach einer Empfehlung durch Christoph Hein gab es eine Einladung zur Foreign Language Conference an der University of Kentucky at Lexington für das Frühjahr 1988. Phil McKnight hatte in Ost-Berlin Texte von mir gelesen, darunter *Berliner*

November, ein Stück nach der Romantrilogie *November 1918* von Döblin. Er schlug vor, das als Theaterbeitrag des German Department anlässlich der Konferenz mit Studenten aufzuführen, und ich sollte es inszenieren. Ich setzte mich also hin, machte eine Fassung und wartete auf mein Visum. Ich hatte damals noch keinen Reisepaß und glaubte auch nicht ernsthaft, daß es klappen würde, aber eines Tages kam ein Anruf vom Schriftstellerverband, der Paß und das Visum seien da, ich müßte damit zur amerikanischen Botschaft. Das Visum war aber von der DDR so ausgestellt, daß ich erst am Morgen des Abflugs in die USA nach Westberlin einreisen durfte. Ich sah also Westberlin durch die Scheiben des Busses, der mich zum Flughafen Tegel brachte. So wurde New York die erste westliche Stadt, die ich wirklich näher kennenlernte, und dafür bin ich den Reisebürokraten der DDR noch heute dankbar.

Remmler: Wie gestaltete sich in Kentucky die Arbeit an *Berliner November*?

Teschke: Den Text hatte ich schon 1987 zu schreiben begonnen, auf Grund einer Anregung Heiner Müllers, mal im Brecht-Archiv nachzusehen, was es da an Material zu dem Luxemburg-Stück gab, das Brecht geplant hatte. Das waren aber nur ein paar Seiten im Stil der Lehrstücke und des Fatzer-Fragments. Später fand ich Döblins Roman und das war eine große Herausforderung, diese ungeheure Materialmenge für das Theater zu verdichten, ein großes Tafelbild mit Rosa Luxemburg als Hauptfigur. Formal und sprachlich blieb das noch sehr eng bei Müllers Collagetechnik von *Germania Tod in Berlin*. Nachdem der Text fertig war, gab es ein paar interessante Szenenstudien am Regieinstitut im BAT, darunter ein sehr schöner Versuch von Armin Petras mit der Szene “Hochzeit in der Zelle,” mit Corinna Harfouch als Luxemburg. Danach fing Alexander Stillmark an, das Stück mit Studenten der Schauspielschule als Studioinszenierung des BAT zu probieren. Dann kam es im Januar 1988 anlässlich des großen offiziellen Luxemburg/Liebknecht Gedenkmarsches zu Protesten und Verhaftungen von Bürgerrechtlern, die Transparente mit dem Luxemburg-Zitat “Freiheit ist auch immer Freiheit der *Andersdenkenden*” getragen hatten. Es gab einen großen Skandal, die SED empfand das als Gotteslästerung und steckte die Leute ins Gefängnis oder versuchte, sie per Ausreisegenehmigung loszuwerden. Diese Proteste waren eigentlich der Beginn der Montagsdemonstrationen, die dann 1989 das Ende der DDR einläuteten. Ich kannte einige der Leute, und einem Freund aus dem Umkreis der “Initiative für Frieden und Menschenrechte” gelang es sogar, das Stück als Hörspiel beim DDR-Rundfunk unterzubringen, was ihm einigen Ärger einbrachte. Die Vorstellungen im BAT waren dann immer ausverkauft,

TEACHING THE GDR

ein sehr junges Publikum kam und nahm den Text als Gegenwartstück. Es gab aber keine Schwierigkeiten mehr, wahrscheinlich wollte man nicht noch mehr Aufsehen um Rosa Luxemburg, also entschieden sich die Genossen für Funkstille.

Für mich war dieser Text also politisch aufgeladen. Für die amerikanischen und westdeutschen Studenten und Studentinnen in Kentucky waren das Nachrichten aus der Eisenzeit des Kommunismus, eine dunkle Chronik voller Revolutionsterror, Mord und Totschlag. Das hatte den Vorteil, daß sie ganz einfache, konkrete Fragen an das Stück stellten und dabei unter der Farce die Tragödie entdeckten. Ich hatte viele Szenen als Polemik mit den Verhältnissen in der DDR angelegt, Pressefreiheit, demokratische Wahlen und so weiter, aber das interessierte sie nicht so sehr. Die Studenten kamen während der Proben auf den Tragödienpunkt: die Ermordung von Luxemburg und Liebknecht als das Ende der KPD und damit als Ende des deutschen Sozialismus. Auf Grund von Sprachproblemen probierten wir einige Szenen chorisch, und da sah ich plötzlich die Struktur der Tragödie: die Luxemburg gegen den Chor, Antigone gegen die alten Männer von Theben. Die Verweigerung der Farce deckte die Tragödie auf; das war für mich ein sehr lehrreicher Vorgang.

Remmler: Hast Du damals auch einen Überblick über die Darstellung von DDR-Literatur und DDR-Geschichte an amerikanischen Universitäten und Colleges bekommen? Was war Dein Eindruck von diesem Unterricht?

Teschke: Ich war 1988 zwar auch an der NYU, an Columbia, Amherst und der UCLA zu Lesungen und Vorträgen eingeladen, aber um wirklich einen Überblick zu bekommen, war die Zeit einfach zu kurz. Ich hatte den Eindruck, daß viele jüngere Professoren die DDR als den interessanteren Teil von Deutschland betrachteten, vielleicht auch, weil die Literatur für sie da noch eine direktere politische Dimension hatte, die sie in der Gegenwartsliteratur der Bundesrepublik vermißten. Es gab ein starkes Interesse an Christa Wolf, Heiner Müller und Christoph Hein, aber auch an Literatur von Frauen wie Brigitte Reimann, Sarah Kirsch, Helga Schütz und Irmtraud Morgner und an dokumentarischer Literatur. Das Wissen über die politischen und ökonomischen Verhältnisse war nicht sehr fundiert, aber das teilte die amerikanische Germanistik mit dem innerdeutschen Ministerium, wie sich nach dem Fall der Mauer herausgestellt hat. Gegenwärtig läßt das Interesse offenbar nach, aber ich denke, das hat mit der globalen Neuorientierung zu tun; einer Verlagerung des Interesses weg von Europa und hin zu den asiatischen und lateinamerikanischen Sprachen und Kulturen. Wenn allerdings bei dem Versuch, German Studies als interdisziplinäres und

multikulturelles Fach aufzubauen, die ostdeutsche Literatur plötzlich lediglich als Teil der gesamtdeutschen Literatur erscheint, dann ist das eine problematische Verkürzung. Es gibt ja seit 1989 viel mehr Differenzierungen und das macht natürlich die Auswahl für den Unterricht schwieriger. Paradox gesagt: auch in Deutschland will jetzt jeder zu einer Minderheit gehören und dann stellt sich sofort die Frage, welche Minderheit die repräsentative ist. Da sieht man dann, wohin das Denken in solchen Kategorien führt.

Remmler: Welche Kategorien würdest Du denn vorschlagen?

Teschke: Gar keine. Für Kategorien bin ich nicht zuständig. Was mich freut ist, daß diese Opferhaltung langsam verschwindet, "die Wessis aus Bonn und von der Treuhand und vom Finanzamt, die demütigen uns arme Ossis, wo wir doch die Revolution gemacht haben und das einige Vaterland," dieser ganze larmoyante Sermon. Da kommt jetzt nach sieben Jahren endlich wieder ein wütender, sehr selbstbewußter Ton in die jüngere Literatur des Ostens zurück bei Lothar Trolle und Lothar Walsdorf, bei Daniela Dahn und Kerstin Hensel, bei Reinhard Jirgl und ich hoffe, auch bei mir. Es ist natürlich schwer, sich in der Flut von Neuerscheinungen, die jedes Jahr die Buchmessen überschwemmen, überhaupt noch zu orientieren. Soll man nun den Studenten den neuen Hein oder die neue Sevgi Özdamar vorstellen, oder erzählen *Der geteilte Himmel* und *Die Umsiedlerin* vielleicht doch mehr von Vergangenheit und Zukunft des vereinigten Deutschland? Da hilft dann auch das World Wide Web nicht weiter, das hängt ja auch immer von der Konzeption eines Kurses und den Voraussetzungen der Studenten ab. Meine Erfahrung ist, daß sich nach den Theater Workshops das Interesse an deutscher Sprache und Literatur deutlich verstärkt hat, auch bei Studenten, die bloß als Zuschauer gekommen waren und mit Deutschland nichts am Hut hatten. Auf dem Theater macht man wahrscheinlich intensivere Erfahrungen als im Seminarraum.

Remmler: Und wenn wir die Seminarräume in Theaterräume verwandeln würden?

Teschke: Dann würde es spannend. Das wäre der erste Schritt, die Literatur vor der Langeweile der Interpretation zu retten. *Penthesilea* interpretieren kann heutzutage jeder, aber *Penthesilea* zu spielen, damit fangen die interessanten Fragen an.

Remmler: 1994 hast Du einen Workshop am MIT in Cambridge mit Georg Brittings *Der Mann im Mond* gemacht. Warum ausgerechnet diesen vergessenen Text

GDR BULLETIN

von 1920 statt eines Gegenwartsstücks über die Zeit nach dem Fall der Mauer?

Teschke: Das kam durch eine Einladung von Monika Totten vom German Department am MIT und dem Goethe-Institut in Boston zustande. Wir hatten aus Zeitgründen wieder nur ein Wochenende, von Freitag bis Sonntag. Der Text von Britting war kurz und sehr aktuell. Ich hatte ihn 1987 schon als einen lakonischen Kommentar zum Scheitern des Versuchs von Lenin gelesen, in einem feudalen Vielvölkergefängnis eine sozialistische Demokratie per Revolution und Dekret durchzusetzen. Das Stück behandelt in knappen Szenen die Frage, was passiert, wenn man die Utopien von Marx im Alltag einklagt. Das ist bei Britting sehr komisch beschrieben, nach dem Motto: "Liebe ist auch so ein Problem, das der Marxismus nicht gelöst hat." Mein Lieblingssatz, den ich auch in der DDR gern zitiert habe, ist eine Frage, die Sebald stellt: "Der Kommunismus will, daß alle Menschen gleichen Anteil haben an der Erde. Besteht Aussicht, daß das heute abend noch durchgeführt wird?"

Sebald ist eine Parzivalfigur, die diese Utopie zuerst in der Liebe verwirklicht sehen will, und das geht natürlich schief. Ich dachte, dieses Thema würde die Studenten interessieren, und man braucht dafür keine langen dramaturgischen Vorbereitungen. Dann kam die Leseprobe am Freitag abend, für die meisten Studenten und Studentinnen war es das erste Semester am MIT, und sie brachten nur ihr Deutsch aus der High School mit. Ich saß da und hörte ihnen zu, wie sie das Stück zu lesen versuchten und dachte im Stillen, das wird die größte Katastrophe, die je mit diesem Text passiert ist. Aus lauter Verzweiflung entwickelte ich erst einmal Spielsituationen für die fünf kleinen Szenen, und wir bauten einen Chor mit dem Lied von Matthias Claudius, "Der Mond ist aufgegangen," ein, der als Zwischenspiel dienen sollte. Wir probierten dann bis tief in die Nacht alle möglichen Spielsituationen, meistens nur mit improvisiertem Text. Am nächsten Morgen waren alle wieder pünktlich um zehn da, hatten neue Ideen, Requisiten gebastelt, Musikinstrumente mitgebracht, einige hatten ihre kleinen Rollen sogar schon gelernt. Das gab eine wunderbar entspannte und lustige Probenatmosphäre, außerdem hatte ich einen sehr begabten Studenten, der den Sebald spielte und der durch seinen Humor und seine Spielphantasie die anderen Studenten herausforderte. Am Sonntag nachmittag kam er mit gelerntem Text zum Durchlauf, obwohl ich das nicht verlangt hatte. Dann passierte ein kleines Wunder: als das Publikum im Saal saß und das Licht anging, war alle Angst vor Grammatik und Aussprache vergessen, und plötzlich standen da diese merkwürdig um die Ecke denkenden und sprechenden

Figuren von Britting als ganz gegenwärtige Menschen auf der Bühne. Das fand ich sensationell und in dieser Richtung wollte ich gern weiterarbeiten.

Remmler: Trotzdem hast Du aber den nächsten Workshop erst wieder 1996 und dann auf englisch gemacht, mit Heiner Müllers *Schlacht* an der Humboldt State University in Kalifornien. Die Texte von Heiner Müller sind einerseits eine wunderbare Darstellung von der Komplexität der Verarbeitung von Geschichte und Erinnerung in den beiden ehemaligen deutschen Staaten, andererseits werden seine Texte im Unterricht meistens nur auf dem "graduate level" behandelt. Warum Müller und warum auf englisch?

Teschke: Leider gibt es ja zu oft praktische Zwänge durch andere Projekte; ich mußte zurück ans Berliner Ensemble und hatte Verpflichtungen mit Texten für andere Theater und für den Rundfunk. Nach dem Tod von Heiner Müller wollte ich weg vom Berliner Ensemble, um Abstand zu gewinnen und über die Arbeit der nächsten Jahre nachzudenken. Da kam mir die Einladung ans Theater Department von Mount Holyoke sehr gelegen. Für die Semesterferien gab es ein Angebot von Kay LaBahn, an der Humboldt State University in Arcata einen Workshop auf englisch zu machen, weil dann mehr Studenten kommen würden. Ich schlug Müllers *Schlacht* wegen seiner poetischen Dichte und szenischen Offenheit vor, ich dachte, da gäbe es genug Raum für die Erfahrungen der Studenten. Außerdem hatten wir wieder nur ein Wochenende Zeit. Wir probten dann in einem großen Saal mit mächtigen schmiedeeisernen Kronleuchtern und Deckenbalken, es sah ein bißchen aus wie Karinhall.

Diesem Raum mußten wir etwas entgegensetzen, und ich versuchte es mit verschiedenen Chorformen für jede Szene. In der "Nacht der langen Messer" stand der Bruder, der gerade aus dem Gestapokeller kommt, einem Chor aus Brüdern gegenüber, die ihn als Verräter verdächtigen, ein Kollektiv des Mißtrauens und der Angst. Ich hatte eine sehr gute Schauspielerin als Chorführerin, so daß es gelang, die Differenzierungen des Textes auch in den Rhythmus des Chores zu übersetzen, vom Schrei bis zum Flüstern.

Bei "Ich hatt einen Kameraden" haben wir versucht zu zeigen, wie das Kollektiv, also die Soldaten im Schneesturm vor Stalingrad, ein Individuum, das aus der Reihe fällt, auslöscht. Da wir kein *grand guignol* spielen wollten, haben wir es über die Sprache probiert, indem der erste Soldat, der die Schlacht nicht mehr aushält, immer leiser wird, bis sein Flüstern schließlich vom Chor der anderen Soldaten geschluckt wird. Dieser Umgang mit Sprache auf der Bühne hat die Studenten sehr interessiert,

TEACHING THE GDR

ich glaube auch deswegen, weil die Probenarbeit nicht über endlose inhaltliche Debatten, sondern über praktisches Ausprobieren lief. Ich hatte am Anfang zwar eine kurze Einführung zu Müllers Theaterarbeit und zum historischen Kontext des Stücks gegeben, aber bei den Proben lief alles über praktische Fragen: Situation und Arrangement, Vers und Rhythmus, Licht und Musik.

Remmler: Heißt das, es gab keine Fragen zum Thema Faschismus oder zum Zweiten Weltkrieg?

Teschke: Während der Proben kaum. Natürlich gab es ab und zu mal Verständnisfragen, was ist mit der "Nacht der langen Messer" gemeint oder ähnliches, aber das lief eher am Rande. Interessant war ein Gespräch nach der Vorstellung, als ein Zuschauer die Studenten fragte, was sie empfunden hätten, als sie den grausamen Text sprachen, in dem die Soldaten ihren toten Kameraden fressen. Eine junge Frau sagte, dieser Text sei ihr sehr realistisch vorgekommen, genau so sei es ihr auch in der Wüste während der Operation "Desert Storm" gegangen: Jeder denkt, wer wohl als erster dran sein wird und was dann mit der Leiche passiert. Sie war während des Krieges Lastwagenfahrerin gewesen, um sich bei der Army Geld fürs Studium zu verdienen. Als wir dann nachher in einer Kneipe zusammensaßen, kamen mindestens genauso viele Fragen zu Kuwait und zu den USA wie zu Stalingrad und der DDR und das waren viel spannendere Gespräche als die üblichen Probendiskussionen um Figurenpsychologie.

Remmler: Die Kürze der Zeit blendet die psychologischen Aspekte eines Stückes aus?

Teschke: Das würde ich nicht sagen. Der Untertext wird bei den Texten von Müller durch strenge Konzentration auf die Struktur der Sprache deutlicher ins Spiel gebracht. Das ist für Stücke wie *Die Schlacht* ergiebiger als psychologische Spekulation, damit erreicht man nicht die tragische, die historische Dimension dieser Texte.

Ich will nicht sagen, daß das auch für Hauptmann oder Horvath gilt, aber für Kleist und Büchner, für Brecht und Müller bestimmt. Und dann war für mich immer interessant: Es gibt bei den Studenten hier nicht diese deutsche Sucht, einen Text aktualisieren zu wollen. Müller zum Beispiel war ihnen durch ihre eigene Erfahrung aktuell genug, da mußten keine Springerstiefel und Bomberjacken her, damit es auch noch der letzte begreift. Das hat wahrscheinlich auch damit zu tun, daß man an amerikanischen Universitäten und Colleges auf viele internationale Studenten trifft, die mehr Lebenserfahrungen hinter sich haben als die meisten Studenten auf deutschen Schauspielschulen. Dieses Vorurteil von

den behüteten und naiven amerikanischen Mittelklassekindern zeigt ja nur, wie langlebig Klischees sind. Die Studenten waren immer an Mitteln interessiert, die die Texte weg von der Deklamation ins Spiel bringen, und das ist mit ein paar hastig arrangierten Bildern nicht getan. Wenn man wenig Zeit hat, ist die gemeinsame Entdeckung angemessener theatralischer Mittel um so wichtiger, weil darüber die Phantasie und die Kreativität jedes einzelnen geweckt werden – aber dazu muß man über diese Mittel verfügen, das ist Handwerkszeug. Psychologische Debatten um Figurenmotive sind meistens ein Zeichen, daß man keine Spielideen mehr hat.

Remmler: Du hältst Theater Workshops für eine bessere Form als die traditionellen universitären Methoden, amerikanischen Studenten deutsche Literatur zu vermitteln?

Teschke: Ich weiß nicht, ob es eine "bessere Form" ist, ich habe jedenfalls die Erfahrung gemacht, daß es eine sehr intensive Form mit nachhaltigen Wirkungen ist. Dabei wird nicht nur die Intelligenz, sondern die gesamte Erfahrungswelt der Studenten gefordert. Du lernst, mit dem Körper zu denken, während du spielst. Das ist der entscheidende Punkt. Die Reduktion auf Text, Kontext, Interpretation und so weiter wird aufgehoben, die Sprache bekommt im Spiel eine körperliche Dimension. Das fordert von jedem Mitspieler ein direktes Engagement, Phantasie und Mut, denn auf dem Theater kann man sich viel schwerer verstecken als zum Beispiel hinter einem Referat. Wenn man Glück und Geduld hat, fallen die Hemmungen weg, und dann passieren solche kleinen Wunder: Studenten bewegen sich in einer fremden Sprache ohne Angst, eben spielerisch und erfinderisch, wie Kinder.

Ich habe das wunderbare Buch von Keith Johnstone über Improvisation erst im vergangenen Sommer entdeckt, aber er beschreibt präzise das, was ich in den Workshops beobachtet habe: die Befreiung der Sprache und des Denkens durch das Spiel. Das ist eine schöne und wertvolle Erfahrung: zu sehen, wie Leute, die zuerst gebannt auf solche schweren deutschen Literaturbrocken gestarrt haben, plötzlich anfangen, damit spielerisch umzugehen. Wenn sich daraus später ein Interesse nach mehr Literatur- und Sprachunterricht ergibt, desto besser.

Remmler: Hast Du diesen Ansatz bei der Theaterarbeit mit Heiner Müller gelernt? Müller hat ja auch immer beklagt, daß seine Stücke in Deutschland so düster und bleiern aufgeführt werden.

Teschke: Eigentlich mehr aus meinen Erfahrungen mit den ersten beiden Workshops, aus meinem Staunen

GDR BULLETIN

heraus, wie da plötzlich weite Fenster aufgingen, wo vorher nur eine Wand war. Ich habe diese Erfahrung später in einem anderen Zusammenhang gemacht, als ich versuchte, Texte von T. S. Eliot und Ezra Pound auf englisch zu lesen. Wenn man diese Gedichte laut und in ihrem Versmaß liest, dann erschließen sie sich viel leichter, als wenn man versucht, Zeile für Zeile Vokabeln nachzuschlagen. Dieses Phänomen habe ich dann bei den späteren Workshops einzusetzen versucht. Mit Heiner Müller habe ich eigentlich nur ein Mal an einer ganzen Inszenierung zusammengearbeitet, im Frühjahr 1994 bei *Quartett* mit Marianne Hoppe und Martin Wuttke. Aber die Gespräche mit ihm zur Theaterarbeit von Robert Wilson und Einar Schleaf waren für mich Voraussetzungen, diesen Weg in den Workshops zu gehen. Müllers Credo fürs Theater war unter anderem: "Der Sprung macht die Erfahrung, nicht der Schritt." Insofern war es richtig, daß ich mich auf diesen Wahnsinn mit Workshops an nur einem Wochenende eingelassen habe, auch wenn ich das heute so nicht mehr machen würde. Um diese Erfahrung für die Studenten wirklich wirksam werden zu lassen, braucht man mindestens eine Woche Probenarbeit.

Remmler: Ist das eine Erfahrung aus Deiner Arbeit an *Leonce und Lena* von Büchner am Mount Holyoke College?

Teschke: Unter anderem, obwohl ich dafür ja fast drei Monate Probenzeit hatte, also professionelle Arbeitsbedingungen – abgesehen von dem Umstand, daß man am College nur abends probieren kann. Das ist wirklich problematisch, denn die Studentinnen kommen nach einem langen Studientag todmüde vom Essen auf die Probe und brauchen erst einmal eine Stunde, um sich zu konzentrieren und sich auf diese merkwürdige andere Welt des Theaters wieder einzulassen. Dann hat man nur noch zwei Stunden für die wirkliche Probe. Daß es mit *Leonce und Lena* funktioniert hat, lag an dem absoluten Engagement des Teams und des Ensembles und der ausgezeichneten Unterstützung durch alle Abteilungen des Theater Department. Nach der Leseprobe schienen die Studentinnen nicht sonderlich begeistert, sie hielten das Stück wohl im Stillen für eine Art romantisches deutsches Märchen, mit unverständlichen philosophischen Exkursen. Zum Glück hatte ich den Text vorher meinem Sohn gegeben, der im Colleaguealter ist, und er las es und sagte den schönen Satz: "Das ist die Story von Kurt Cobain und Courtney Love." Also habe ich mir Michael Azerrads Nirvana-Buch besorgt, es im Sommer auf Cape Cod gelesen und begonnen, mein Regiebuch zu zeichnen. Dieses Buch, die Musik von Nirvana und ein langes Gespräch mit Robert Wilson auf Long Island haben mich das Stück neu sehen lassen, und ich konnte

alles vergessen, was ich über Büchner zu wissen glaubte. Die Proben haben uns großen Spaß gemacht, vor allem die Improvisationen. Nach der Premiere kam die Darstellerin der Lena zu mir und sagte: "Am Anfang dachte ich, o Gott, ein Stück für kleine Kinder, was soll denn das? Aber jetzt möchte ich alles von Büchner lesen, was es gibt."

Remmler: Haben sich die Studentinnen auch außerhalb der Proben mit Büchner beschäftigt?

Teschke: Ja, es gab einen interessanten Kurs zu den Outsiders des deutschen Theaters am German Studies Department, ich habe da einen Vortrag über Büchners Leben und seine Zeit gehalten, und meine Dramaturgin, eine Studentin mit Deutsch als Hauptfach, hat eine gute Einführung in das Stück und die politischen Verhältnisse in Deutschland damals und heute gegeben. Eine meiner Regieassistentinnen hat im Regiekurs, den ich neben der Inszenierung unterrichtet habe, eine Performance mit Briefen von Büchner erarbeitet, die so interessant war, daß wir sie jeden Abend im Foyer vor der Vorstellung gezeigt haben. Ich finde es wichtig, daß man solche Dinge um eine Inszenierung herum organisiert. Talent ist Interesse, hat Brecht gesagt, und um Interesse zu wecken, braucht man Zeit und Phantasie. Dann kommt man von den unbekannteren Klassikern auch zur unbekannteren Gegenwartsliteratur. Eine andere Studentin hat im Regiekurs ein Szenenstudium von *Quartett* mit zwei Frauen gemacht, das war ein kleiner Hit auf dem Campus.

Remmler: Inzwischen bist Du zurück am Berliner Ensemble und bereitest eine Inszenierung von Robert Wilson zum 100. Geburtstag Brechts 1998 vor. Würde es Dich trotzdem wieder reizen, an einem College zu arbeiten und die Workshops auch mit ehemaliger DDR-Literatur weiterzuführen?

Teschke: Unbedingt. Erst einmal ist es einfach wunderbar, mit wirklich neugierigen jungen Leuten zu arbeiten; die verhindern durch ihre Fragen und ihre unverstellte Sicht jegliche Routine. Da entdeckt man jene "Naivität" wieder, von der Brecht am Ende seines Lebens als wichtiger theatralischer Qualität gesprochen hat. Dann ist es spannend, das scheinbar Bekannte mit einer fremden Kultur zu konfrontieren, das schafft neue Perspektiven und daraus ergeben sich neue Mittel fürs Theater. Und es macht Spaß zuzusehen, wie Studenten, die vorher noch nie ein deutsches Theaterstück gelesen oder gesehen haben, sich plötzlich für diese Autorinnen und Autoren zu interessieren beginnen und kritische Fragen stellen. "Brecht zu gebrauchen ohne ihn zu kritisieren ist Verrat" hat Heiner Müller einmal geschrieben, und das gilt ebenso für Müller wie für jeden anderen Schriftsteller. Ver-

TEACHING THE GDR

führung zum Denken und zum Träumen, das macht die Faszination von Theater aus. Ich denke, daß die Colleges und Universitäten da noch längst nicht alle Möglichkeiten ausprobiert haben, um mit Theater Studenten an fremden Sprachen und Kulturen zu interessieren. Es gibt sehr viele Diskussionen zu interdisziplinärer Arbeit, aber im Verhältnis dazu relativ wenig interdisziplinäre Praxis. Mehr Zusammenarbeit der Sprachabteilungen mit den Theater- und Kunstabteilungen macht es auch schwieriger, die Departments einfach wegzusparen. Diese Art von Downsizing finde ich verhängnisvoll. Weil die traditionellen Formen, also Fremdsprachen als Bildungsstatus und Theater als Sonntagsvergnügen, in die Krise geraten sind, scheint man darauf zugunsten neuer Computerkurse verzichten zu wollen. Dabei gibt es so viele Formen interdisziplinärer Zusammenarbeit, die kreativer sein können, als es das Internet sich träumen läßt. Wo, wenn nicht an den Colleges oder Universitäten sollen denn junge Leute diese unentdeckten Kontinente betreten? Daß Kunst – oder amerikanischer, *Entertainment* – auch ein Wirtschaftsfaktor geworden ist, scheint man bei diesen kurzzeitigen Sparplänen völlig außer acht zu lassen.

Remmler: Was wäre Deine Vision für Theater über die Workshops hinaus?

Teschke: Jeder wird sich noch erinnern, wie die ersten Performancekünstler in den sechziger und siebziger Jahren belächelt worden sind, heute finden in dieser Kunstform mehr Innovationen statt als auf dem klassischen Theater. Das könnte auch ein Prüfstand für die ehemalige DDR-Literatur werden: was bleibt davon nach den Steinschlägen der Geschichte der letzten sieben Jahre? Das ist doch spannender als endlose theoretische Diskussionen. Ich bin davon überzeugt, daß man dieses *terra incognita* gegen die elektronische Kolonisierung des Denkens verteidigen muß, denn auf den Bildschirmen findet ja außer Informationsverarbeitung nichts statt. Cyberspace als Theaterraum, das ist der Versuch, das körperliche Denken auszulöschen. Deshalb möchte ich mit meiner Arbeit dazu beitragen, daß nicht noch eine Insel der Kreativität sang- und klanglos verschwindet. Es gibt einen schönen Satz von Pascal: "Der letzte Schritt der Vernunft ist, anzuerkennen, daß unendlich viel über sie hinausgeht." Der erste Schritt über diese Grenze kann auf dem Theater gemacht werden, gemeinsam mit den Schwesternkünsten Tanz, Gesang, Malerei, Musik und fremden Sprachen. Peter Brook hat mit ungeheurer Kraft und gegen viele Schwierigkeiten seine internationale Schauspielertruppe im Bouffes du Nord in Paris gegründet, eine der interessantesten Truppen der Welt.

An den meisten Colleges und Universitäten hier gibt es diese Voraussetzungen schon, man muß nur genügend

Mut und Phantasie haben, sie gemeinsam mit den Studenten zu nutzen. Wer einmal den Kontinent des Theaters betreten hat, wird diese Reise nicht mehr vergessen. Sie ist ebenso aufregend wie die Reise in eine fremde Kultur oder in eine fremde Sprache. Es kann auch die Reise in eine fremde Zeit wie die vierzig Jahre DDR sein, von der nur ihre Literatur bleiben wird – und die Literatur, die über diese Zeit noch geschrieben werden muß.