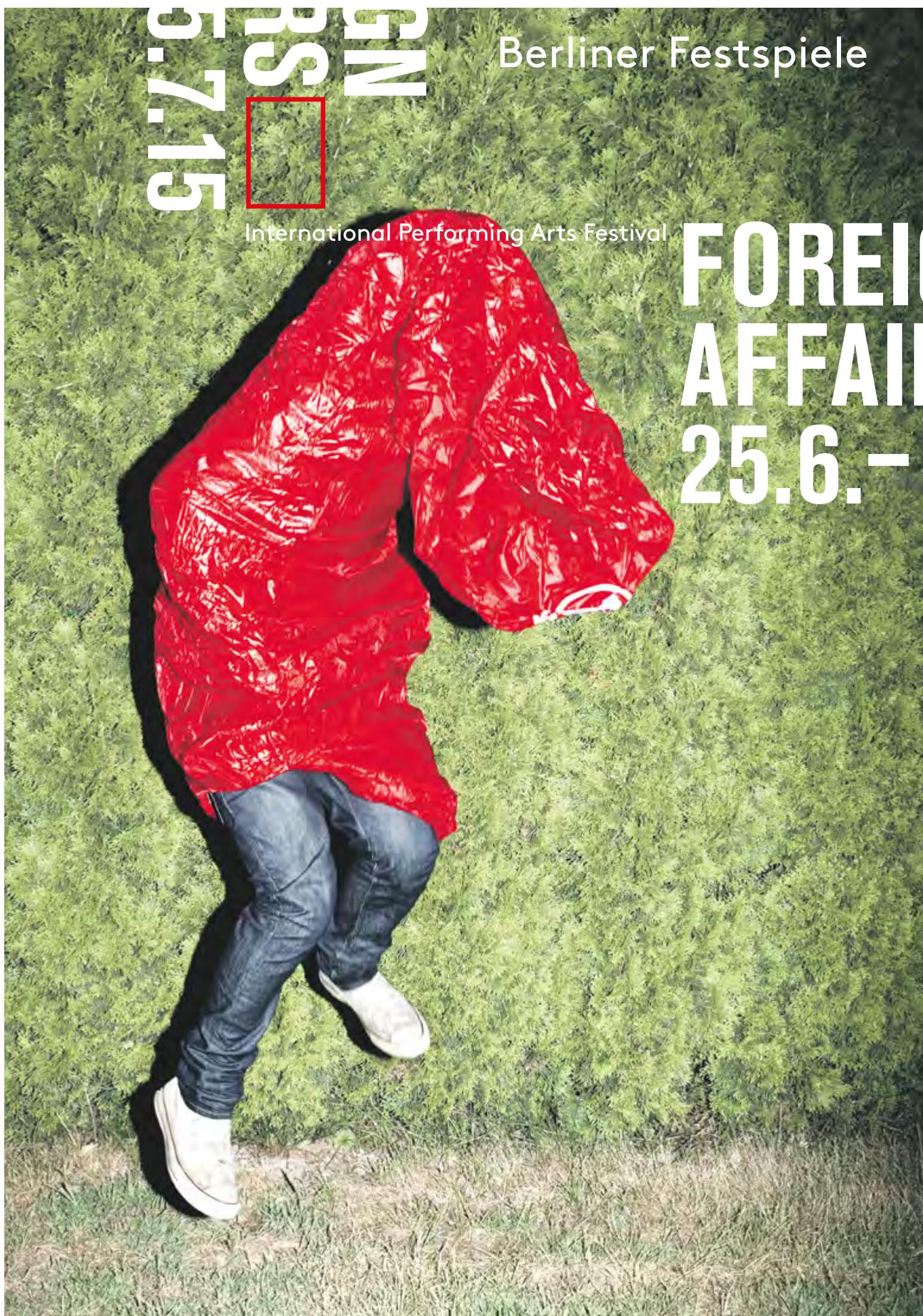


Berliner Festspiele

5.7.15  
RS  
M

International Performing Arts Festival

FOREIGN  
AFFAIRS  
25.6.-



# VORWORT

Das Schöne an Festivals ist, dass in dieser Zeit vieles sein und stattfinden darf, was sonst nicht so einfach ist. Wir verstehen Foreign Affairs durchaus als Plattform für große Künstlerinnen und Künstler aus aller Welt, als welche die internationalen Festivals erfunden worden sind. Darüber hinaus sehen wir es vor allem als ein großes Fest, auf dem sich Künstler und Nichtkünstler, lokale und internationale Menschen in vielerlei Hinsicht begegnen können.

Jenseits aller Festivalisierung des Kulturbetriebs und der Gesellschaft glauben wir an das Festival als Unterbrechung des Alltag, als utopisches Moment, ja vielleicht sogar als temporäre autonome Zone. Wir haben diesmal viele Projekte eingeladen, deren Formate eine Abkehr von der Normalität voraussetzen und dem Besucher ganz besondere Angebote (in) einer anderen Zeitlichkeit machen. Der belgische Künstler und Theatermacher Jan Fabre lädt mit „Mount Olympus“ zu einem 24-stündigen Ausstieg ein und damit zu einem Eintauchen in die tatsächlich einen Tag und eine Nacht dauernde griechische Tragödie. Aber auch die Uraufführung der „Complete Works“, aller 36 Shakespeare-Stücke, von Forced Entertainment aus Sheffield oder die installativen Arbeiten des isländischen Künstlers Ragnar Kjartansson sind lustvolle Angriffe auf ein Zeitregime, mit dem wir uns weitgehend arrangiert haben – wir setzen damit die bei „MaerzMusik – Festival für Zeitfragen“ begonnene Untersuchung fort.

Wir lassen der Kunst all den Raum, den sie braucht, und hoffen, dass das Erleben anderer Situationen und anderer Zeiten uns auch zu gesellschaftlichen Fantasien anstiftet. Unsere katalanische Focus-Künstlerin Angélica Liddell sucht jene Fantasien in ihrer Arbeit als Autorin, Regisseurin und Darstellerin, in der sie schonungslos die Machtverhältnisse und Rollenbilder patriarchaler Gesellschaften einerseits und die Unmöglichkeit der Liebe darin andererseits untersucht.

Festivals können neue Verbindungen schaffen, zwischen den Zeiten und zwischen den Künsten, wie es sich in den Programmen der Berliner Festspiele immer deutlicher zeigt. In den letzten Jahren hat auch Foreign Affairs das wiederholt versucht: mit Arbeiten im öffentlichen Raum wie der von Boris Charmatz am sowjetischen Ehrenmal im Treptower Park, aber auch mit grenzüberschreitenden Abenden von Musikern und bildenden Künstlern wie „Acid Brass“ von Jeremy Deller auf der großen Bühne des Festspielhauses. Die Hoffnung ist immer, dass die dabei entstehenden künstlerischen Potenziale gesellschaftliche werden. Dieses Vorhaben bewegt dieses Jahr viele der Eingeladenen: Tino Sehgal bittet zu „This Progress“. Das Laboratory of Insurrectionary Imagination (Labofii) bietet ein einwöchiges „Action-Adventure Game Lab“ an. „DEEP AEROBICS“ initiiert eine Bewegung, die ihre transformative Kraft im kollektiven Work-Out entfaltet. Wie immer das auch gehen mag – wir freuen uns sehr auf die gemeinsame Zeit!

Thomas Oberender  
Intendant der Berliner Festspiele

Matthias von Hartz  
Künstlerischer Leiter Foreign Affairs

<b>Kunst (und Aktivismus) im Zeitalter des Anthropozän</b> Von John Jordan	Seite 3
<b>Time as Frame</b> Von Tim Etchells	Seite 8
<b>Die Regel und die Ausnahme</b> Von Hans-Thies Lehmann	Seite 11
<b>Against All Odds</b> Von Barbara Behrendt	Seite 15
<b>Meine gesamte Arbeit ist eine Vorbereitung auf den Tod</b> Interview mit Jan Fabre	Seite 20
<b>Wir sind total indoktriniert</b> Gespräch mit Hofesh Shechter	Seite 22
<b>Programm Foreign Affairs</b>	Seite 25
<b>Das Theater ist ein hoffnungsvolles Medium</b> Gespräch mit Jan Lauwers	Seite 33
<b>Ich trinke aus allen Quellen, die sich auftun</b> Von Barbara Behrendt	Seite 39
<b>Die Kampfansage des Heiligen an die Vernunft</b> Von Angélica Liddell	Seite 42
<b>Via Lucis</b> Von Angélica Liddell	Seite 46
<b>Wie die Zeit vergeht</b> Von Jörn Schafaff	Seite 48
<b>Eine Liebeserklärung an das soziale Leben</b> Von Johannes Odenthal	Seite 50
<b>Reflections from Room 413</b> Von Ragnar Kjartansson	Seite 52
<b>Kalendarium</b>	Seite 56

Veranstalter  
Berliner Festspiele  
Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH  
Schaperstraße 24, 10719 Berlin  
Gefördert durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien  
Intendant: Dr. Thomas Oberender  
Kaufmännische Geschäftsführerin: Charlotte Sieben  
Künstlerische Leitung Foreign Affairs: Matthias von Hartz  
Gestaltung: Ta-Trung Berlin,  
Titelfoto: Fabian Unternährer/13 Photo  
Programmstand April 2015, Änderungen vorbehalten

Die Berliner Festspiele werden gefördert durch





# KUNST (UND AKTIVISMUS) IM ZEITALTER DES ANTHROPOZÄN

Von John Jordan



© Labofii

Im letzten Bus, Nummer 60. Wir fahren durch den Nordosten von Paris, die Vorstädte schlafen. Die Lichter der Digitalanzeige leuchten hellgelb auf: „Nächste Haltestelle: Tristan Tzara.“ Ich muss lachen. Was würde wohl dieser Erzdadaist davon halten, dass eine Bushaltestelle nach ihm benannt wurde, hier, am Rande dieser Stadt, die so lange Tummelplatz für Bewegungen war, die Kunst und Politik ineinander vereinten? Was würde dieser große Vorgänger wohl von der Reaktion heutiger

Künstler und Aktivisten auf die Apokalypse halten, die wir gerade durchleben?

Vor genau 100 Jahren änderte der 19-jährige Dichter Samuel Rosenstock angesichts der unvorstellbaren Massaker des Ersten Weltkriegs seinen Namen in „Tristan Tzara“. In seiner rumänischen Muttersprache bedeutet das „traurige Erde“. Zusammen mit einer Gruppe internationaler Künstler ging er in die neutrale Schweiz, ein Akt der Fahnenflucht, mit dem eine Bewegung ins Leben gerufen

wurde, die sich dem Mythos der autonomen Kunst verweigerte, die authentische politische Aktion anstrebte und damit allen Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts den Boden bereiten sollte. Die Künstler schlossen sich zu einem losen Kollektiv zusammen und nannten die Bewegung Dada – „was nichts bedeutet“. Sie wollten keine Kunstwerke schaffen, sondern die Werte ihrer verdorbenen Gesellschaft durch provokante Aktionen verändern, durch Aktionen, die eine Revolution entfachen würden. Diese kulturelle Explosion verbreitete sich über die ganze Welt, von Berlin bis nach Tokio; die Absage an Krieg, Arbeit, Kunst, Autorität, Ernsthaftigkeit und Vernunft erschien vor dem Hintergrund der allgegenwärtigen Schrecken sinnvoll. Der Apokalypse, die sie durchlebten, begegneten sie mit einem Angriff auf alles, was die Werte einer verachtungswürdigen Welt und ihrer Todesmaschine repräsentierte. Ihr Manifest von 1918 endet mit einem Wort in Großbuchstaben: LEBEN.

Während die Tinte auf dem Dada-Manifest noch trocknete, wurde die nächste Generation westlicher Künstler in eine weitere Apokalypse hineingeboren, oder vielmehr in mehrere: die Genozide des Zweiten Weltkriegs, die Bombardierung von Nagasaki und Hiroshima und den darauffolgenden langen Kalten Krieg. Die Drohung eines Atomkriegs, der die Erdatmosphäre für immer verändern, die Welt in einen nuklearen Winter stürzen und



„Bike Bloc“: Anlässlich des Klimagipfels in Kopenhagen 2009 wurden Hunderte herrenloser Fahrräder in Instrumente kreativen Widerstands verwandelt. © Labofii

damit das LEBEN auf der Erde auslöschen würde, war während dieser Jahrzehnte allgegenwärtig. Die Künstler reagierten wieder mit Fahnenflucht, aber einer völlig anders gearteten. Enttäuschte Marxisten, zumeist Männer, oft Alkoholiker, traten den Rückzug in einen tiefen Individualismus an. Weil sie von der Unmöglichkeit überzeugt waren, die Realität einer Welt darzustellen, die sich auf dem Weg zur völligen Selbstzerstörung befand, malten sie gar nichts mehr. Aus dieser Furcht entsprang der abstrakte Expressionismus. Die moderne Kunst beschäftigte sich nicht mehr mit heroischen, revolutionären Sehnsüchten, sondern sie fiel der nihilistischen Verzweiflung des autonomen Pinselstrichs anheim. Das Kunstwerk wurde nutzlos, unfertig, eine Geste der Hoffnungslosigkeit des heroischen, selbstgefälligen Künstlers. In einem Katalog formulierte Barnett Newman die Behauptung, dass die Schrecken der modernen Welt nicht ausgedrückt werden können. Den Schrecken zu beschreiben hieß so viel, wie ihn zu akzeptieren. Die Künstler zogen sich von den Kompromissen des LEBENS zurück in eine nihilistische Kunstwelt; wenigstens dort waren sie frei.

Für den damaligen anti-kommunistischen „psychologischen Krieg“ der CIA war es die perfekte Wertekombination. Individuelle Freiheit ohne Verantwortung war der Kern des

kapitalistischen Subjekts, und der abstrakte Expressionismus verkörperte es präzise. Mit großzügiger Finanzierung durch die CIA organisierte der Congress for Cultural Freedom mithilfe des Rockefeller-eigenen Museum of Modern Art in New York kostspielige Mega-Ausstellungen des abstrakten Expressionismus in der gesamten westlichen Welt, mit besonderem Schwerpunkt auf der damaligen Hauptstadt der Kunst, Paris. Die Nutzlosigkeit der Künstler war zu einem genialen Instrument US-amerikanischer Hegemoniebestrebungen geworden. Die wirtschaftliche und kulturelle Macht würde bald vom alten auf den neuen Kontinent übergehen und die Apokalypse würde wie gehabt voranschreiten, diesmal in Gestalt des Konsumkapitalismus für alle.

Zwanzig Jahre später beschloss ich, Künstler zu werden. Im gleichen Jahr gewann Margaret Thatcher ihre dritte Wahl mit dem Slogan „Es gibt keine Gesellschaft. Es gibt nur Individuen, die miteinander im Wettstreit liegen.“ Für die letzten Jahre der Punkbewegung war sie der perfekte Bösewicht. Die Bewegung war ein Jahrzehnt zuvor aus der Saat der dadaistischen Verweigerung erwachsen und wurde durch die radikale Analyse der Gesellschaft des Spektakels des Situationismus befruchtet. Seit Dada hatte sich im Westen nichts vergleichbar kulturell Schockierendes entwickelt.

**P**enny Rimbaud von der Anarcho-Punkband Crass drückte es gegenüber einem Journalisten so aus: „Thatcher war ein Geschenk des Himmels.

Mann, wir waren eine anarchistische Band und wollten die Machenschaften der kapitalistischen Gesellschaft anprangern – und dann wurde uns eine Figur wie Thatcher vorgesetzt. Die reine Freude!“ Allerdings war die Freude nicht das Grundgefühl des Punks. Ein Punksong endete selten mit dem Wort LEBEN. Wahrscheinlicher war ein Schrei: NO FUTURE. Punk war auf seltsame Weise das widerspenstige Kind des heroischen Nihilismus des abstrakten Expressionismus einerseits und der Weigerung der Dadaisten, Protestaktionen und Kunst voneinander zu trennen andererseits. Die rasante Vereinnahmung des Punks durch die Musikindustrie lieferte den perfekten Soundtrack für die neoliberale Apokalypse, die nun folgen sollte.

Neoliberale Politik und individualistische Werte, die dem Rest der Welt aufgezwungen wurden, trieben die Selbstmordmaschine des Planeten nur weiter an. Durch die neoliberale Globalisierung wurde der Kampf zwischen Kapitalismus und LEBEN kräftig angeheizt. Dieses Mal ging es bei der Apokalypse nicht darum, OB ein Atomkrieg erklärt werden würde, sondern um die Auswirkungen des Kapitalismuskriegs und seiner Waffen,



# „Wir können nichts erschaffen, wenn wir nicht vorher zerstören, was existiert.“

Tristan Tzara

wirtschaftliches Wachstum und Massenkonsum, auf die Biosphäre. Man hatte nicht mehr Angst davor, ob jemand „vielleicht“ den roten Knopf drücken könnte, die Angst wurde vielmehr durch einen Krieg im Hier und Jetzt geschürt, einen Krieg, der auf den totalen Kollaps der lebenserhaltenden Systeme der Menschheit herauslief, den Kollaps ihrer Atmosphäre, ihrer Meere und Böden.

Also war ich ein Kind einer anderen Art von Apokalypse, nämlich des Anthropozäns – einer neuen geologischen Epoche, in der „die Menschheit“ (oder vielmehr der wohlhabende Teil der Menschheit) die LEBENSsysteme der Erde veränderte. Im Anthropozän werden größere Mengen an Steinen und Erde durch Bulldozer und Bergbau verschoben als durch alle ‚natürlichen‘ Prozesse zusammen. Mehr Bäume wachsen in Baumschulen und Plantagen als in der Wildnis, und aufgrund der Belastung der Atmosphäre durch die Verbrennung fossiler Brennstoffe kippt das Klima unkontrollierbar. 100 Millionen Menschen, genauso viele, wie in beiden Weltkriegen zusammen umkamen, werden Voraussagen zufolge in den nächsten 18 Jahren an den Folgen der Klimakatastrophe sterben; die meisten von ihnen leben in Ländern, die selbst sehr wenig CO<sub>2</sub> produzieren. Der Klimawandel, Auswirkung des Kriegs der Wirtschaft gegen die Umwelt, ist genau genommen ein Krieg gegen die Armen, ein Krieg, bei dem diejenigen, die das Problem verursachen, zunächst am wenigsten von seinen Auswirkungen betroffen sind.

Und so sind es im Anthropozän nicht mehr nur Asteroideneinschläge und Vulkanausbrüche, die Massenvernichtungen ankündigen: wir sind es, diejenigen 20 Prozent der Welt, die 80 Prozent ihrer Ressourcen verbrauchen. Der industrielle Kapitalismus verändert die natürlichen Kreisläufe der Biosphäre unumkehrbar, die Natur ist heute ein Produkt der Kultur. Die uralten Unterschiede zwischen Naturgeschichte und Menschheitsgeschichte, zwischen Natur und Kultur, fallen

in sich zusammen. Was tun die Künstler angesichts dieser Realität? Machen wir weiter Kunst wie gehabt, oder gestalten wir das Konzept der Kunst für diese neue Ära radikal um?

Ich fuhr an diesem Abend mit dem Bus Nummer 60 zur Wohnung meiner Freundin Jade Lindgaard in Aubervilliers. Jade war früher Kunstkritikerin beim Hipster-Magazin „Les Inrocks“, heute ist sie Umweltkorrespondentin bei „Mediapart“, einer investigativen netzbasierten Zeitung und vor kurzem veröffentlichte sie ein Buch über die affektiven Auswirkungen der Klimakatastrophe. Sie umgibt sich schon seit zehn Jahren nicht mehr mit Künstlern, heutzutage verbringt sie ihre Zeit mit Aktivisten und Wissenschaftlern. Vor kurzem besuchte sie einmal wieder eine Vernissage: „Es war unglaublich“, erzählte sie. „Diese Künstler, die sich in den vergangenen zehn Jahren kein bisschen für Politik interessiert haben, redeten plötzlich von ‚Anthropozän‘ und ‚Klimawandel‘.“ Es ist kein Zufall, dass der UN-Klimagipfel im Dezember in die Vorstädte von Paris kommen wird. Wie immer wird die ganze Stadt zum Schaufenster für Nachhaltigkeit werden; alle Institutionen, von den Multis zu den Museen, werden auf dieses Trittbrett aufspringen. Aber nur einige wenige werden vom Krieg sprechen und noch weniger von ihnen werden die Notwendigkeit eines radikal anderen kulturellen und wirtschaftlichen Systems thematisieren.

**Z**uletzt war es bei der UN-Klimakonferenz in Kopenhagen 2009 um derart wichtige diplomatische Anstrengungen gegangen. Die Stadt erhielt zwar von der Firma Coca Cola den Beinamen „Hopenhagen“, aber die 196 vertretenen Regierungen scheiterten bei dem Versuch, eine bedeutende Vereinbarung zur Reduzierung des CO<sub>2</sub>-Ausstoßes zu unterzeichnen. Klimaforscher sagen uns, dass wir in den reichen Ländern unsere Emissionen im nächsten Jahrzehnt um 90 Prozent reduzieren müssen, wenn wir einen unkontrollierbaren Klimawandel verhindern wollen. Tatsächlich aber sind die CO<sub>2</sub>-Werte in den vergangenen 20 Jahren, seitdem man sich auf UN-Gipfeln trifft, um eine ‚Lösung‘ des Problems zu diskutieren, um 63 Prozent gestiegen.

Das Laboratory of Insurrectionary Imagination, ein Kollektiv, das Isabelle Fremeaux und ich vor zehn Jahren gegründet haben, bringt Künstler und Aktivisten zusammen, um neue Formen des zivilen Ungehorsams zu entwickeln. Wir wurden von verschiedenen Kulturinstitutionen, darunter auch das Kopenhagener Museum für zeitgenössische Kunst, eingeladen, anlässlich des Kopenhagener Klimagipfels ein „politisches Kunstprojekt“ zu erarbeiten. Wir schlugen vor, hunderte in

der Stadt stehengelassene Fahrräder zu recyceln und gemeinsam mit Ingenieuren, Künstlern, Aktivisten und Fahrradfreaks zu überlegen, welche Instrumente kreativen Widerstands sich aus dem Zusammenspiel von Rädern und Körpern entwickeln lassen. Das Projekt hieß: „Put the fun between your legs: Become the bike bloc“; wir arbeiteten dabei mit der Climate Camp-Bewegung zusammen, einer Bewegung für direkte Protestaktionen, der wir angehörten.

Acht Wochen vor Beginn des Projekts rief mich die Kuratorin an: „Hallo John, ich habe inzwischen mit der dänischen Polizei gesprochen.“ „Aha“, sagte ich, leicht verwirrt. „Sie sagen, dass es eine Menge Gesetze darüber gibt, was in Dänemark ein ‚Fahrrad‘ darstellt.“

„Tatsächlich!“

„Ja.“ Sie begann, zu erläutern: „Ein Fahrrad darf nicht mehr als drei Personen transportieren. Es darf nicht mehr als vier Räder haben. Es darf eine Breite von einem Meter nicht überschreiten... Es gibt eine Menge Details... Wir müssen zwei bis drei Wochen vorher bei der Polizei einen Antrag mit den technischen Plänen einreichen.“

„Das ist ja interessant“, sagte ich. „Aber letztlich benutzen wir diese Fahrräder doch bei Aktionen zivilen Ungehorsams, da ist es doch eigentlich egal, ob sie legal sind oder nicht.“ „Wie meinst du das?“, fragte sie verwirrt. „Naja, es ist doch ziviler Ungehorsam.“ Pause.

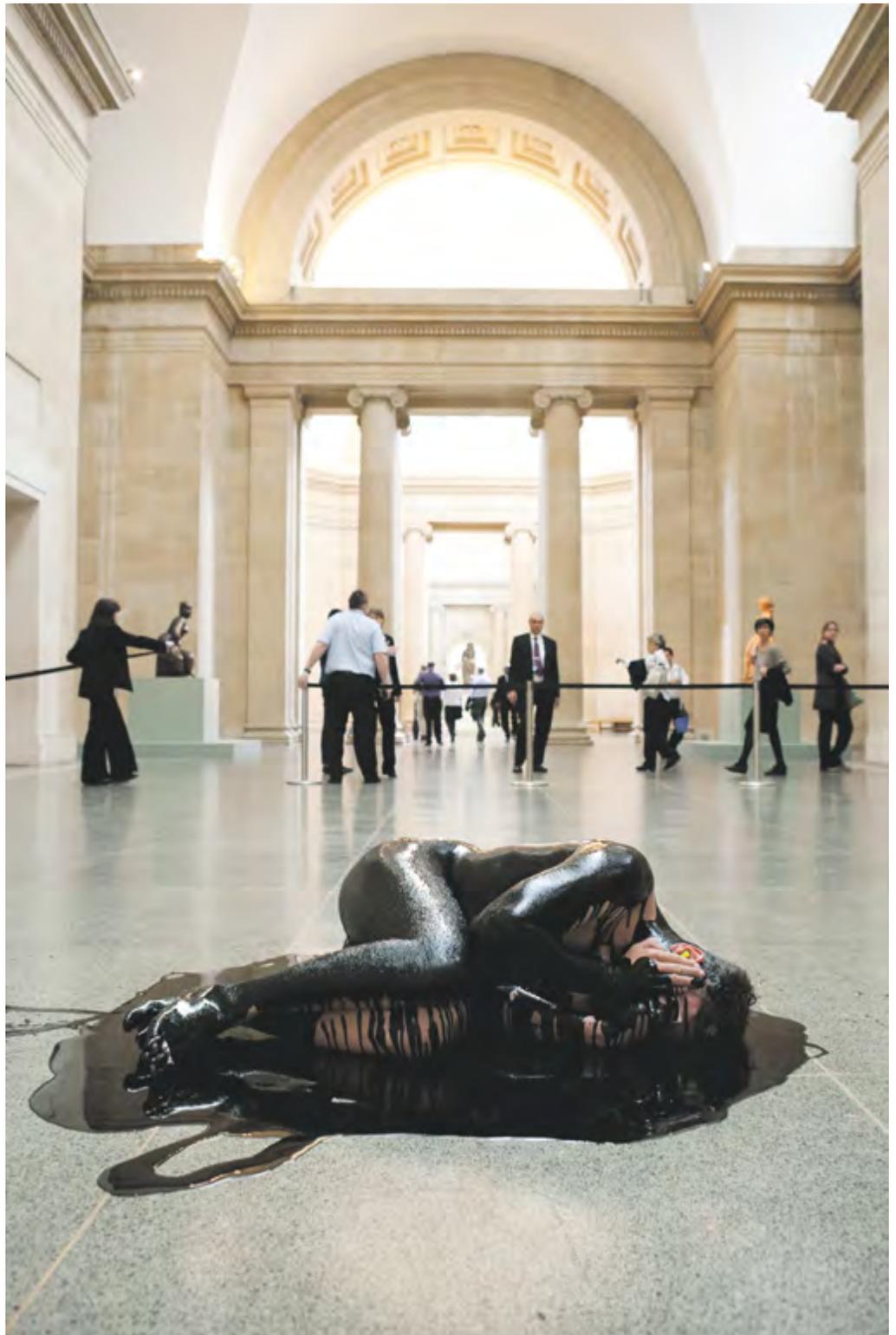
„Du meinst, ihr wollt etwas Illegales machen?“ Ich hörte die Angst in ihrer Stimme. Ich versuchte, sie zu beruhigen: „Nicht unbedingt. Aber der Sinn des Projekts besteht doch darin, neue Instrumente des kreativen Widerstands zu entwickeln und sie am Tag der gewaltlosen Protestaktionen gegen die Einverleibung der UN durch die Konzerne zu nutzen. Das haben wir in dem Projektvorschlag, der euch so gefallen hat, auch geschrieben.“ „Du meinst, ihr wollt das tatsächlich machen?“, fragte sie schockiert.

In diesem Moment wurde mir alles klar. Der Diskurs über die Kunst des Aktivismus, der in der Kunstwelt geführt wurde, war nichts als das: ein Diskurs. So lange die Künstler nur vortäuschten, sich politisch zu betätigen, war alles in Ordnung. Man kann der Welt die Politik vorführen, sie diskutieren, analysieren, kommentieren – aber unter keinen Umständen darf die Kunst die Welt tatsächlich ändern. Denn sobald sie nützlich wird, ist sie keine Kunst mehr – so zumindest lautet ein weiterer Diskurs. Die Verschmelzung von Kunst und politischer Aktion, die aus Dada entstanden ist, ist mittlerweile in der Selbstbeschreibung der Kunstwelt zur Normalität geworden, aber die Arbeiten selbst sollen nutzlos bleiben.

Am Ende strich das Museum das Projekt, aber der „Bike Bloc“ lockte 200 Leute in eine alte, besetzte Kunsthalle, wo sie Instrumente des Ungehorsams bauten und mit ihnen trotz der massiven Repressionen durch die Polizei auf die Straße gingen.

**S**eitdem sind wir der vorgetäuschten Radikalität in der Kunstwelt immer wieder begegnet. Zum Beispiel wurden wir von der Londoner Tate Modern dazu eingeladen, Workshops über Kunst und Aktivismus unter dem Titel „Disobedience makes history“ (Ungehorsam macht Geschichte) abzuhalten. Die Kuratoren der Tate wollten, dass der Workshop mit einer öffentlichen Interventionsperformance endete. Als die Kuratoren Labofii in einer E-Mail schrieben, dass zwar gegen die Sponsoren des Museums, ausgerechnet British Petroleum, keine Interventionen unternommen werden durften, dass sie aber „eine Debatte und Reflektion über die Beziehung zwischen Kunst und Aktivismus sehr begrüßen“ würden, beschlossen wir, diese E-Mail als Stoff für den Workshop zu verwenden. Wir projizierten sie an die Wand und fragten die Teilnehmer, ob wir den Anordnungen der Kuratoren gehorchen sollten oder nicht. Obwohl das Personal der Tate Modern versuchte, die daraus entstehende Diskussion zu sabotieren, führten die Teilnehmer am Ende eine Aktion gegen BP durch und gründeten anschließend ein Kollektiv, das sich noch heute mit Protestaktionen dafür einsetzt, die Tate Modern von den Raubrittern aus der Branche der fossilen Brennstoffe zu befreien. Natürlich ist klar, dass wir nie wieder in die Tate Modern eingeladen werden, aber wie schon Tristan Tzara schrieb: „Zerstöre immer das, was in dir selbst liegt“. Und was in so vielen zeitgenössischen Künstlern liegt, ist der Geist des neoliberalen Kapitalismus, mit seinem Willen zum Wettbewerb und seiner Sucht nach Ruhm und Erfolg um jeden Preis. In den heutigen Kreativbranchen ist nicht nur jeder ein Künstler, sondern auch jeder ein Unternehmer. Dadurch, dass wir der Tate den Gehorsam verweigerten, opferten wir uns vielleicht auf dem Altar des Erfolgs in der Kunstwelt, aber wir konnten etwas wirklich Politisches gegen das „Art-Washing“ von BP unternehmen und heute, sechs Jahre später, erscheint die Kampagne gegen die Förderung der britischen Kultur durch Konzerne immer noch in den Nachrichten.

Die Pariser Kunstwelt wird dieses Jahr von jeglicher Version des „Art-Washing“ überschwemmt werden. Ganz vorne in den Startblöcken steht die Reihe „The art of change“, deren erste Veranstaltung mit dem Ziel, „sich einen Aktionsplan auszudenken, der die Bürger für COP21 mobilisiert“, den Titel



„Liberate Tate“: Workshopteilnehmer gründeten ein Kollektiv, das sich bis heute dafür einsetzt, die Tate Gallery von ihrem Sponsor British Petrol (BP) zu befreien. © Labofii

„conclave 21“ trägt. Hierbei sollte man sich daran erinnern, dass der Begriff ‚Konklave‘ eine geheime Zusammenkunft von Kardinälen bezeichnet, die den Papst wählen. Nicht gerade ein Modell für direkte Bürgerdemokratie oder flache Hierarchien. Zwei Tage lang werden in einem hippen Pariser Kunst- und Technologiezentrum „7 junge Eco-Player, 7 engagierte Künstler, 7 Unternehmer aus der sozialen und kooperativen Wirtschaft... eine Aktion brainstormen.“ Dem Paten dieser Veranstaltung, dem Unternehmer Tristan Lecomte, wurde im

vergangenen Jahr von Friends of the Earth der Pinocchio-Preis verliehen, eine Auszeichnung für die Firmen, die das schlimmste Green-Washing betreiben. Das überrascht nicht wirklich, wenn man weiß, dass dieser Kurator früher für COAL arbeitete, ein Produktionshaus für Kunst und Umwelt, dessen Kunstpreise von Price Waterhouse und der Egis Group gesponsert wurden, einem auf den Bau von Autobahnen und Flughäfen spezialisierten, multinationalen Unternehmen. Man muss nicht lange grübeln, um zu verstehen, warum eine multinational agierende



Firma, die den Planeten zerstört, gerne mit den wunderbar progressiven Inhalten Kunst und Ökologie in Verbindung gebracht werden möchte. Eine tolle Rendite: Kultur und Natur in einem einzigen Paket. Die bisherige Finanzierung durch die CIA wird hinfällig, wenn die Künstler sich so bereitwillig dazu hergeben, die Maschine am Laufen zu halten.

Ich bin jedoch überrascht, dass die Künstler sich so übertölpeln lassen und den Antreibern der apokalyptischen Maschinerie die coolen Masken der Kultur verschaffen, hinter denen sie sich verstecken können. Sie nehmen an radikalen Kunstbiennalen wie der in São Paulo teil, deren erklärtes Ziel es ist, „Methoden zur Generierung von Konflikt zu erforschen“. Dabei scheinen sie völlig zu ignorieren, dass die Veranstaltung von der Erdölgesellschaft Petro Bras finanziert wird. Sie betei-

## „Wir sind schon tot, deshalb könnt Ihr uns nicht töten.“

EZLN – Zapatistische Armee der Nationalen Befreiung

gen sich an Theaterfestivals wie dem Donaufestival mit seinem punkig-klingenden Manifest: „Ein Paradigmenwechsel in der Gesellschaft... gegen eine Welt, die wir hasen.“ Dabei wird das Festival von Banken unterstützt, die Projekte der Nutzung fossiler Brennstoffe fördern, und von Austrian Airlines. (Das Labofii hat eine Einladung dieses Festivals ausgeschlagen und den Kuratoren einen langen Brief geschrieben, in dem wir sie auffordern, Kohärenz zwischen ihrem Diskurs und ihrem Handeln herzustellen.)

Tatsächlich ist es doch so, dass diese Firmen nicht etwa die Kultur unterstützen, sondern dass vielmehr die Kultur ihre Lüge aufrecht erhält, sie würden sich um irgendetwas anderes als ihre Profite scheren, obwohl sie in Kauf nehmen, dass sie damit die LEBENS-Systeme dieses Planeten vernichten. Eigentlich ist diese Art des Sponsorings nichts anderes als Anästhesie, die uns betäuben soll und verhindern soll, dass wir die wirkliche Wurzel unserer vergifteten kapitalistischen Kultur wahrnehmen. Es ist das genaue Gegenteil einer Kunst aus der Ästhetik, eines Akts, der uns befähigt, die Welt zu spüren, sie tief in unserem Bauch zu empfinden. In seinem späteren Leben bekämpfte Tristan Tzara die spanischen Faschisten und schloss sich der

französischen Resistance an. Er wusste, wenn man das LEBEN schützen will, muss man sich aus seiner Wohlfühlzone herausbewegen und den eigenen Kopf riskieren. Man kann sich nur schwerlich vorstellen, dass viele zeitgenössische Künstler die Sicherheit ihrer Ateliers und Proberäume verlassen und in den Kampf gegen einen Feind ziehen.

ABER, rufen die Liberalen aus: „Es gibt gar keine Feinde. Die Dinge sind viel komplexer; wir tragen ALLE die gleiche Verantwortung. Wir brauchen Konstruktion, Konsens, Kooperation, um eine Lösung für die Klimakrise zu finden.“ Der Pariser Klimagipfel wird von diesem Geist des Kompromisses durchdrungen sein. Tatsächlich wird in den UN-Entwurfedokumenten für den Gipfel die multinationale Branche der fossilen Energieträger nur zweimal genannt. Jeder weiß, dass das Dokument, das zum Schluss unterschrieben wird, dazu dient, die Märkte zufriedenzustellen, die Profite der Brennstoff-Multis zu sichern und dem kapitalistischen System einen Relaunch mit der sexy Maske der „Nachhaltigkeit“ zu verschaffen.

Nicht durch Übereinstimmung werden die fossilen Brennstoffe in der Erde belassen, die ökologischen Schulden an die armen Länder gezahlt, die Resultate der historischen Emissionen der überindustrialisierten Länder erleiden müssen, und wird der Absturz des Klimas in eine entsetzliche Rückkopplungspirale verhindert. Diese Aufgabe werden die Basisbewegungen für Klimagerechtigkeit erledigen, und diese Bewegungen brauchen die ganze Vorstellungskraft und Kreativität der Künstler. Wir können uns nicht mehr auf die immer gleichen Rituale und Sprachen des Aktivismus berufen. Im Anthropozän können nur neue Formen und wunderschöne, wirksame Protestaktionen der Selbstmordmaschine Halt gebieten. 100 Jahre nach Dada muss sich die Kunst wieder in den Dienst des LEBENS stellen und nicht einfach wie gehabt weiter machen – und der Aktivismus muss die größte aller Künste werden.

**D**ie Zeit für Darstellungen, Fiktionen, Worte und „So-tun-als-ob“ ist vorbei. Unsere Generation hat einen klaren Auftrag: Handelt jetzt, wenn euch die kommenden Generationen am Herzen liegen. André Breton übernahm den Stab von Dada und erschuf den Surrealismus mit dem Ziel, „die Welt zu verwandeln, das Leben zu ändern“. Aber das konnte nicht durch Bilder allein umgesetzt werden, sondern durch Aktionen, durch Engagement in realen politischen Bewegungen. Die Lehren dieser Avantgarde-Bewegungen sind heute so wichtig wie eh und je: „Authentische Kunst“, sagte Breton, „geht Hand in Hand mit

revolutionären Taten... und [die Jungen] werden die Probleme lösen, die wir nicht gelöst haben.“ Leider hat sich der Umfang der Probleme in einem Maße vergrößert, wie es sich die Dadaisten oder Surrealisten nicht träumen ließen.

Würde er heute leben, dann hätte Tristan Tzara nicht gewollt, dass eine Bushaltestelle nach ihm benannt wird, und er wäre ganz sicher nicht Teil der Art-Washing-Maschinerie. Man würde ihn wahrscheinlich bei den Leuten antreffen, die die Basismobilisierung und direkten Protestaktionen gegen die Vereinnahmung des UN-Klimagipfels in Zads (autonomen Zonen gegen Infrastrukturprojekte in Frankreich) oder Sozialzentren in ganz Europa organisieren.

Die anderen Dadaisten hätten sich wahrscheinlich den Gruppen angeschlossen, die die Climate Games planen, ein spielerisches Abenteuer mit dem Ziel, im Juli den Amsterdamer Kohlehafen von NUON/Vattenfall, und damit den größten Europas, stillzulegen. Im August würden sie sich den Tausenden anschließen, die mit ihren Körpern den riesigen Maschinen den Weg verstellen werden, mit denen RWE die Erde in den Braunkohlminen des Rheinlands verwüsten will. Und im Winter würden sie in Paris, der Stadt, deren Kopfsteinpflaster schon so viele Generationen kennt, die sich erhoben und Kunst und Leben veränderten, dem Klimagipfel mit fantastischen Aktionen des Ungehorsams begegnen, die, in den Worten von Tristan Tzara „nicht das Alte sind, nicht das Neue, sondern das Notwendige“.

Das von John Jordan und Isabelle Fremeaux gegründete Laboratory of Insurrectionary Imagination (Labofii), das sich zwischen Kunst und Aktivismus, Poesie und Politik bewegt, ist berüchtigt für Aktionen wie das Rekrutieren einer Armee von Clowns im Rahmen einer Tour durch Großbritannien und das Veranlassen von Kursen in postkapitalistischer Kultur – das Labofii ist dafür bekannt, sich in Utopien zu verlieben. Es ist keine Institution und keine Gruppe, weder ein Netzwerk noch eine NGO, sondern ein loser Zusammenschluss von Freunden, die die Schönheit des gemeinsamen, kreativen Widerstands erkennen. Ihre Experimente zielen nicht darauf ab, Kunst zu erschaffen, sondern die Realität zu formen, nicht darauf, die Welt zu zeigen, wie sie ist, sondern sie gemeinsam zu verändern. Es geht um den Versuch, trotz des Kapitalismus zu leben, anstatt lediglich sein Ende abzuwarten.

Nach der Aktion „We Have Never Been Here Before“ (2014) sind Labofii 2015 erneut bei Foreign Affairs zu Gast und veranstalten den durch Naomi Kleins Buch „This Changes Everything. Capitalism vs. The Climate“ inspirierten Workshop „Action-Adventure Game Lab for Climate Justice“ (s. S. 32). Statements von Naomi Klein finden Sie unter: [blog.berlinerfestspiele.de](http://blog.berlinerfestspiele.de)

[www.labofii.net](http://www.labofii.net)

# TIME AS

## Über Struktur und Gewicht von Zeit auf der Bühne

Von Tim Etchells

**I**m Theater kann man, ganz wie im Leben, in fünf Minuten anderes tun als in fünf Stunden; zwei Stunden bieten andere Möglichkeiten als 30 Minuten, 30 Monate oder ein Tag. Die zeitlichen Grenzen der Veranstaltung bestimmen das Gerüst aus Sekunden, Minuten und Stunden, Tagen, Wochen oder Monaten, in denen sie sich abspielt. Ganz unabhängig vom Inhalt bringt jede denkbare Dauer ihre eigenen Gegebenheiten, Tendenzen und Parameter mit sich, ihre eigene Form, oder eigene Formen, ihre eigenen Organisationssysteme, ihre eigenen Strukturen von Energie, Aufmerksamkeit und Informationsfluss. Es ist nicht so, dass ein bestimmter zeitlicher Rahmen besser oder schlechter wäre als ein anderer; vielmehr bietet jeder seinen eigenen, ganz bestimmten Raum für den potentiellen Fluss von Informationen über eine Zeit hinweg. Man könnte sogar sagen, dass die Dramaturgie selbst genau dieser Fluss ist. Jede Vorstellung bringt ihre ganz eigene Version von Einführung, Entwicklung, Vorenthaltung, Verlangsamung, Beschleunigung, Enthüllung und Strukturierung von Daten entlang der spezifischen Zeitachse ihres Stattfindens hervor.

„Die ersten 30 Sekunden jeder Vorstellung sind die wichtigsten“, sagt Richard Lowdon als Erzähler in dem Stück „Showtime“, das ich 1996 mit Forced Entertainment gemacht habe: „... in dieser Zeit muss man eine Verbindung zum Publikum herstellen und es auf seine Seite bringen.“ Während er spricht, blickt Richard nervös an sich herunter, als bemerke er gerade erst, was wir schon sehen, seit er die Bühne betreten hat – dass an seiner Brust eine selbstgemachte Version einer Selbstmörderbombe befestigt ist, die aussieht, als könnte sie aus einem Comic stammen: eine provisorische Weste mit rot gestrichenen Besenstielen als Dynamitstangen,

einer Handvoll Schallplattenkram und Drähten und oben drauf ein tickender, altmodischer Wecker. „Am besten bringt man in den ersten 30 Sekunden einen Witz unter...“, fährt er fort und sieht wieder an sich herab. „Das könnte ein Wortwitz sein, oder auch ein visueller Gag.“

**Man bedenke, wie lange ein Mensch bequem an einem Ort stehen oder sitzen kann, wie lange es dauert, bis man Hunger bekommt oder zur Toilette muss...**

Auch wenn kein Zeitrahmen besser ist als ein anderer, bringt natürlich ein jeder seine Besonderheiten mit sich, seine eigenen gesellschaftlich und kulturell eingeschriebenen Erwartungen und Muster eingeführter Bräuche. Dabei geht es um Biorhythmen und kulturelle Strukturen. Man bedenke, wie lange ein Mensch bequem an einem Ort stehen oder sitzen kann, wie lange es dauert, bis man Hunger bekommt oder zur Toilette muss, oder wie lange man sich wirklich auf Sprache

konzentrieren kann. Man bedenke, wie im Laufe bestimmter Zeitperioden die Aufmerksamkeit wächst und schwindet, welche persönlich und gesellschaftlich triangulierten Zyklen von Behagen und Unbehagen, von Aufmerksamkeit und ihrem Verlust es gibt. Oder man bedenke, wie bestimmte kulturelle und soziale Strukturen und Organisationssysteme spezifische zeitliche Formate erlauben oder einschreiben und sie in spezifischen geschichtlichen Perioden bestätigen und kopieren. An die Menge und Einteilung von Freizeit, auf denen bestimmte Kulturen aufgebaut sind, und an ihre Einteilung in bestimmte, mehr oder weniger standardisierte Zeitfenster. Man bedenke die unterschiedlichen Konzepte von Arbeitsrhythmen und Sozialleben in der vorindustriellen, der industriellen und der postindustriellen Gesellschaft, wie Freizeitaktivitäten historisch eingerahmt, gebündelt, repliziert und in bestimmte Einheiten aufgeteilt wurden. Man bedenke die Aufmerksamkeit selbst – eine hybride Konstruktion aus biorhythmischen, sozialen, sozioökonomischen und rein ökonomischen Faktoren. Dauer bedeutet immer etwas, erlaubt immer etwas auf Kosten von etwas anderem.

Bei den meisten Arbeiten, die ich mit Forced Entertainment gemacht habe, haben wir uns für Zeitformate entschieden, die die ‚üblichen‘, durchgängigen 60 bis 150 Minuten für einen kompletten Theaterabend anpeilten. Dabei haben wir es vermieden, die Vorstellungen in Akte zu unterteilen oder kürzere ununterbrochene Zeiteinheiten durch eine Pause voneinander zu trennen. Wobei natürlich eine Stunde schon etwas ganz anderes ist als zweieinhalb. Bei ersterem wird die Mitte quasi kurz nach dem Anfang erreicht und darauf folgt auch prompt schon das Ende. Ein zeitliches Eintauchen, die Zeit, für die man sich vom Alltag verabschiedet und die man in einem anderen Zustand verbringt,

---

---

# FRAME



Tim Etchells, „Stopped Clock (Graz)“, 2015 © Tim Etchells

ist in diesem Fall relativ gering. In einer Vorstellung von zweieinhalb Stunden kann man dies weniger genau verfolgen, die naheliegenden Maßeinheiten (die Entfernung vom Anfang bis zum Ende) erfolgen in größeren Abständen. Die Zeit der Vorstellung erscheint irgendwie dicker, ihre Intensität wächst durch die längere Verbannung des Alltäglichen. Und die Struktur einer Stunde ist irgendwie übersichtlicher und planbarer – wenn man sie in zwölfminütige Teile herunterbricht, gibt es davon nur fünf. 150 Minuten dagegen, auch wenn sie sicher noch keine übertriebene Spieldauer darstellen, kann man sich nur schwer (wenn auch nicht unmöglich)

mental einteilen. Sie stellen eine erste zeitliche Version der gut belegten mentalen Obergrenze dar, der zufolge Menschen 1, 2, 3, 4, 5, 6 und dann (plötzlich) ‚viele‘ Menschen sehen. Ereignisse, die sich in zweieinhalb Stunden abspielen, ihre Höhen und Tiefen, ihre Drehungen und Wendungen, Spannungen und Längen sind schwer zu fassen und nachzuvollziehen.

**T**rotz alledem lernt man bei der Arbeit an Stücken langsam, die Zeit zu wiegen und einen Sinn dafür zu verinnerlichen, wie Zeit funktioniert oder unter verschiedenen dramaturgischen Zwängen fließt. Man lernt, auf der lokalen Ebene zu

wissen (oder zu spüren, oder ein Gespür dafür zu haben), wie sich zehn, zwölf Minuten Bühnenzeit anfühlen können, oder man lernt den merkwürdigen Druck nach 25 bis 35 Minuten kennen, oder die riskanten Gewässer, denen man nach 75 Minuten begegnen kann. In unseren Gesprächen, wenn wir im Studio in Improvisationen Sequenzen aneinandergereiht haben, ergibt sich oft ein leichter Wettbewerbston, vor allem was die verflossene Zeit angeht, weil wir alle (ich bin da keine Ausnahme) gerne unsere Meisterschaft über das Material demonstrieren möchten, indem wir möglichst korrekt einschätzen, wie lange seine Dauer ist. Wenn wir diese

Schätzungen dann mit den tatsächlichen Zeitmessungen der Videoaufnahmen vergleichen, gibt es heutzutage kaum noch Überraschungen... wir wissen alle ziemlich

## Salz- und Pfefferstreuer für König und Königin. Ein Lineal für den Prinzen. Ein Löffel für den Diener. Feuerzeugbenzin für den Gastwirt. Eine Wasserflasche für den Boten.

genau, wie die Zeit verläuft, was sie im Raum wiegt, wie sie vergeht. Es ist so ähnlich wie das Wissen darum, was Worte tun (ihre Kraft und ihr Tanz), oder wie bestimmte Bildhauer sich mit Stein oder Holz auskennen, mit den Besonderheiten des Steins, der Beschaffenheit des Holzes. Was man damit machen kann und was nicht.

1993 fingen wir an, mit dem üblichen Rahmen der Theaterzeit zu brechen und an einer Reihe von ‚durational performances‘ (dauernde Aufführungen) zu arbeiten – was vielleicht verwirrend klingt, denn schließlich haben alle Aufführungen eine Dauer. Mit einer Länge von sechs, zwölf oder 24 Stunden stellten diese Veranstaltungen eine Herausforderung sowohl an die Vorstellungsstrukturen, innerhalb derer wir arbeiteten, als auch an die üblichen Aufmerksamkeitsstrukturen des Publikums dar. Diese Stücke wurden zunächst nur selten aufgeführt, da es den Spielorten dafür an Mitteln, Erfahrung und Mut fehlte. Dem Publikum wurde Neues abverlangt durch die neue Vereinbarung, die mit den ‚durational performances‘ eingegangen wurde und die eher mit der Performance-Arbeit bildender Künstler vergleichbar ist oder mit der Art und

Weise, wie Zuschauer sich in prä-theatralen Formen wie Riten oder Karneval einlassen mussten. Bei diesen Marathonarbeiten konnten die Zuschauer selbst entscheiden, wann sie kommen, gehen oder zurückkehren wollten; es lag bei ihnen, wie viel von der Gesamtdauer sie erleben wollten. Die ‚übliche‘ dramatische Reise (von A um 20:00 nach B um 21:15) wurde hier durch eine unabsehbare Anzahl möglicher Reisen und Erfahrungen ersetzt, eine jede davon möglicherweise einzigartig für jeden einzelnen Zuschauer.

Gleichzeitig ernteten wir aus der längeren Dauer der Arbeiten die ersten Gewinne für unsere Struktur und Improvisationen – den spielerischen Erfindungsgeist der Erschöpfung, die befreiende und kreative Auslöschung der Grenzen und Selbstregulierungssysteme der Darsteller sowie parallel stattfindende Rekonfiguration der Bedingungen für die Zuschauer. Und schließlich erlaubten uns die langen Arbeiten, uns in einen tieferen Dialog mit der echten Zeit und den echten Räumen des Publikums zu begeben. Kürzere Aufführungen sind eine Art Luftblase – man begibt sich an einen Ort/in eine Zeit und unterbricht während dieses Aufenthalts jeglichen Kontakt zur Außenwelt. Bei den längeren Stücken werden die Zuschauer angeregt, hin- und herzureisen. Sie schauen zu, gehen an die Bar, schauen wieder zu, gehen an die frische Luft und plaudern mit ihren Freunden, kommen zurück und schauen wieder zu – und so weiter. Die Leute können sogar zwischendurch essen gehen, ihre Freunde treffen, ins Kino gehen oder was auch immer, und dann noch immer zurückkommen und sich weiter die Aufführung ansehen. Diese zusätzliche Durchlässigkeit der langen Veranstaltungen hat uns fasziniert und dies wurde noch verstärkt durch unsere neue Entscheidung, eine Reihe der ‚durational pieces‘ live im Internet zu streamen. In diesem digitalen Kontext werden die Koexistenz der Stücke mit anderen Realitäten und Agenden, ihre Durchlässigkeit und ihre ‚Transportierbarkeit‘ (durch Desktops, Laptops und mobile Endgeräte) aus der formalen Verbreitung durch das Theater in ein anderes, offeneres Gebiet befördert. Die Zeit der Arbeit und die Zeit(en) der Welt verflochten sich ineinander und das Wissen der einen Zeit wird stets mit dem der anderen verkettet.

**M**it der jüngsten Entwicklung unserer Arbeit mit Blick auf ihre Dauer gehen wir wieder neue Wege. Für „Complete Works“, das bei Foreign Affairs im Juni Premiere haben wird, haben wir eine Sequenz von Aufführungen konstruiert. In jeder wird in einer intimen, kondensierten Form die Handlung eines einzelnen Shakespeare-Stücks erzählt, wobei

alltägliche Gegenstände ‚Figuren‘ darstellen. Die Erzählungen der sechs Darsteller von Forced Entertainment, die mit einfachem Puppenspiel veranschaulicht werden, dauern jeweils ungefähr eine halbe Stunde, und an jedem der neun Tage von Foreign Affairs werden vier davon dargeboten. Die Dauer jeder Vorstellung von nur 35 bis 45 Minuten lässt sie zart und zerbrechlich erscheinen – zeitliche Objekte, die für sich genommen wenig Gewicht haben. Über neun Tage verteilt, als Serie, hinterlässt die Sequenz jedoch einen anderen Abdruck und es entsteht eine andere Beziehung zur tatsächlichen Laufzeit des gesamten Festivals. Auch in anderer Hinsicht ist „Complete Works“ eine Art Zeitmaschine: Die Arbeit bringt narrative Formen des 17. Jahrhunderts in die Gegenwart und verdichtet episches Drama zu alltäglichen, intimen Erzählungen. Salz- und Pfefferstreuer für König und Königin. Ein Lineal für den Prinzen. Ein Löffel für den Diener. Feuerzeugbenzin für den Gastwirt. Eine Wasserflasche für den Boten.

Tim Etchells, geboren 1962, ist ein englischer Autor/Performer/Künstler. Einem breiten Publikum ist er vor allem durch seine Arbeit mit der Performance-Gruppe Forced Entertainment bekannt, an deren Gründung er 1984 beteiligt war. Mit und für Forced Entertainment hat er Dutzende von Projekten konzipiert und realisiert, oft auch als Agierender auf der Bühne, die bei Kritik und Publikum großen Anklang fanden. Die Arbeiten Etchells mit Forced Entertainment wurden weltweit auf vielen wichtigen Festivals und in Theatern präsentiert. Viele der Performances setzen sich mit den Mechanismen der Theateraufführungspraxis auseinander, mit Konventionen und Erwartungshaltungen des Publikums beim Besuch einer Theaterveranstaltung. Forced Entertainment hatten immensen Einfluss auf die Herausbildung eines genuin britischen Avantgarde-Stils im Performance-Bereich, ihre Arbeiten gehören mittlerweile zum Kanon an Schauspiel- und Performanceschulen.

Bei Foreign Affairs 2015 zeigen sie die Uraufführung von „Complete Works“ – 36 Shakespeare-Stücke in neun Tagen (s. S. 26).

[www.forcedentertainment.com](http://www.forcedentertainment.com)



# DIE REGEL UND DIE AUSNAHME

Von Hans-Thies Lehmann

Erwartung und Frustration: Notiz über ein Paradox des Schauspiels, anlässlich der Uraufführung von Jan Fabres „Mount Olympus“

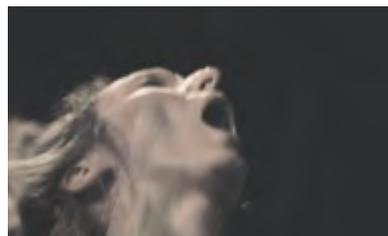
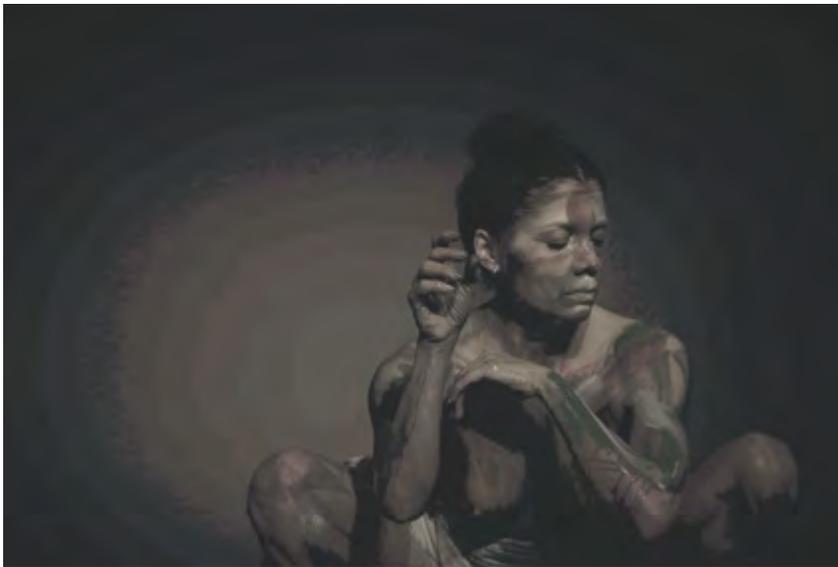
**D**as Fest, das Festspiel, auch das Festival: Etwas sagt uns, dass mit diesen Worten, wie immer sie auch idealisieren und eine Illusion anzeigen, wie immer sie kommerziell verdorben sein mögen, ein Lebenselixier des Theaters bezeichnet ist. „Und jedermann erwartet sich ein Fest“ – mit diesem Zitat aus der Rede des Theaterdirektors im Vorspiel zum „Faust“ beginnt „Das andere Fest“, eine maßstabsetzende Studie über Theater und Öffentlichkeit von Patrick Primavesi von 2008. Die Erwartung, die man in das Theater mitbringt, weist, so der Autor, auf einen engen, wesentlichen (und zugleich prekären) Zusammenhang zwischen Theater und Fest hin. Die Fest-Erwartung kreist „um die Idee einer im Ereignis erfüllten Gemeinschaft, welche das Theater hervorbringen soll“. Dieser Anweisung auf Gemeinschaft, Fest und Festgemeinschaft wegen geht von der Idee des Theaters eine Faszination

aus, die auch durch noch so viele Enttäuschungen über das real stattfindende Theater anscheinend nicht zu entmutigen ist. Theater ist schon in der Art seiner gemeinschaftlich bewirkten Entstehung, dann in der „Situation“ der gemeinsam erlebten Aufführung in einzigartiger Weise eine durch und durch gesellige und gesellschaftliche Praxis (ein Umstand, der es übrigens zur wesentlich politischen Kunst prädestinierte).

So wie wir bei einer gemeinsamen Feier miteinander tanzen, uns durch Gesten und Blicke austauschen, so muss man sich dessen bewusst bleiben, dass Theater diejenige Kunstform par excellence ist, in der wir mit unseren Körpern kommunizieren. Theater ist wesentlich eine Sache des Affekts. Gerade in Deutschland mit seiner übermächtigen Tradition des Bildungsgedankens hat man Grund zu der Mahnung, diesen Aspekt nicht zu vergessen oder gering zu schätzen – gerade heute angesichts einer Kultur der

alles neutralisierenden Diskursivierung und Mediatisierung der Körperlichkeit.

Doch ist das Theater ein Fest der besonderen Art. Die Fest-Erwartung „markiert Grund und Abgrund“ (Primavesi) des Theaters, denn die festliche Gemeinschaft, die es verspricht, vermag es doch kaum je einzulösen. Es bleibt in einer Ambivalenz befangen, die ein Paradox des Schauspiels ist. Einerseits haftet dem Theater unablässig das Versprechen der Gemeinschaft und des Festes an. Andererseits muss es an diesem Versprechen mit Notwendigkeit auch Verrat üben, es brechen. Damit spiegelt es schräg, gleichsam wie in einer Anamorphose das, was vom Fest zu sagen ist. Das Fest ist doppelt kodiert: als etwas, das in Abständen wiederkehrt, mithin als etwas Geregelttes. Und zugleich, gegenüber dem Alltag, als Ausnahme. Wie es der Karneval anzeigt, gehört zum Fest die Abweichung von den sonst geltenden – auch moralischen oder



sexuellen – Normen. Fest heißt Überschreitung. Andererseits weist es, ob Geburtstagsfeier, Festspielveranstaltung oder Kirchenfest, eigene, manchmal hochgradig disziplinierende Formen auf. Diese Regelmäßigkeit deutet auf die Notwendigkeit einer Mäßigung, einer geordneten Form hin. Wo und wann vor allem kommen wir zu Festen zusammen? Wo suchen wir das Erleben einer Gemeinschaftlichkeit? Eben dort, wo starke Affekte im Spiel sind. Bei einer Geburt, einem Geburtstag, bei Prüfungen, die den Charakter von Übergangsriten aufweisen, Auszeichnungen, Abschieden, Begräbnisfeiern usw. kommen die Menschen zusammen und feiern. Wie alle Rituale dienen die Feste dem Ausleben, der expressiven Darstellung der Emotionen, sind aber zugleich ein Mittel, durch diese Veräußerlichung die Affekte im Zaum zu halten, indem ihnen eine Form verliehen wird. Der Exzess des Festes dient strukturell der Re-Integration, der Sänftigung und gleichzeitig einer durch sinnliche Gestaltgebung gelingenden ästhetischen Rationalisierung der hochschwappenden Gefühlswogen.

Genau an dieser Doppelung, die man auch als ein Paradox verstehen kann, hat das Theater teil. Gerade wenn und sofern es seinen Zielen, dem Fest und der Gemeinschaft eine Statt zu bieten, nahekommt, versagt es mit Notwendigkeit vor seinem Anspruch. Jacques Derrida hat diesen Umstand pointiert. Theater ist ihm zufolge immer und notwendig Verrat, verratenes, gebrochenes Versprechen, verspricht etwas, das es nicht halten kann. Aber gerade in diesem Versagen, das ist die eigentliche Pointe, besteht seine Kraft. Nur indem es sich „verrät“, kann nämlich das Versprechen überhaupt, wenn auch als immer wieder gebrochenes, erscheinen.

**E**ine (winzige) historische Rückvergewisserung mag den Stand der heutigen Entfaltung dieser Spannung von Versprechen und Vorenthalten des Festes und der Gemeinschaft indizieren. Die Theaterfeste des klassischen Athen haben bis in die Gegenwart hinein immer wieder Versuche inspiriert, das Theater grundlegend zu erneuern. Das war so in der Renaissance (die

**Am antiken Theater beeindruckt vor allem seine gewaltige Zeitdauer: drei Tage lang vom Vormittag bis zum Abend.**

mit der Erfindung der Oper die Wirklichkeit der antiken Tragödie wiedergefunden glaubte), es war so in den nachfolgenden Klassizismen, die das Theater aus den Niederungen der Spektakel und Melodramen wieder zur imaginierten klassischen Höhe führen wollten, es gilt für Wagners Theaterutopie,



“‘Mount Olympus’ allows time itself to relieve us of the need for answers. It offers us the sharp focus of un-moderated human experience and gives us time to distill all action into one exhausting moment. A moment that happens over and over and over again. 24 x 60 x 60. 86,400 moments that will hang in air of the theatre like the eye of a hurricane before it strikes: impossibly powerful, unreasonably tragic, intensely frightening, in its effect on both performer and viewer and as a result as beautiful as it is ugly.” (Phil Griffin)

Phil Griffin, Tänzer und Choreograf, hat in Jan Fabres Company gearbeitet, bevor er sich als artistic creative director, Fotograf und Dokumentarfilmer etablierte. Für „Mount Olympus“ kehrt er als artist in residence zurück ins Team und dokumentiert den Schaffensprozess fotografisch und filmisch. Weiter Bilder gibt es unter [mountolympus.be](http://mountolympus.be).

für Max Reinhardts frühes Schaffen und für das russische Revolutionstheater. Ariane Mnouchkine, Klaus Michael Grüber, Romeo Castellucci oder Jan Fabre – für sie und andere Theaterkünstler der näheren Vergangenheit und der Gegenwart stellte und stellt – auf jeweils sehr unterschiedliche Weise – das antike Theaterfest einen auch nach mehr als zwei Jahrtausenden anscheinend unerschöpflichen Jungbrunnen und einen unumgänglichen Bezugspunkt ihres Theaterdenkens dar.

Theater wurde in der klassischen Antike, der Epoche der Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides, verstanden und praktiziert als ein festliches Ereignis, es stellte eine Ausnahme dar. Es war noch nicht Bestandteil eines Unterhaltungsbetriebs und stand dem Ritual noch nahe. Zahlreiche Festivals unserer Tage unternehmen den Versuch, dem Ausnahmecharakter der antiken Theaterspiele nachzueifern. Man wird zugestehen müssen: nicht immer ohne Erfolg. Eine Stadt, eine Metropole, eine Region scheint dann für einen gewissen Zeitraum einen künstlerischen

Ausnahmestand zu erleben. Kaum wird jemand, der das Festival von Avignon zumal in früheren Jahren erlebt hat, den starken Eindruck davon abstreiten wollen, wie hier das Theater für eine gewisse Zeitspanne buchstäblich Besitz von der ganzen Stadt zu ergreifen schien. Was immer gegen den gegenwärtigen Boom derartiger Veranstaltungen einzuwenden sein mag, deren kommerzielles Prestigedenken ihren zwanghaft herbeigeredeten Ausnahmecharakter oft genug dementiert, sie haben immerhin das Verdienst, diesen Aspekt von Theater im Bewusstsein zu halten, der im Tagesbetrieb zwangsläufig immer wieder verschüttet wird: dass es nämlich das Auszeichnende der Theaterkunst sein könnte, dass sie eben nicht mit der Regelmäßigkeit von Filmprojektionen wetteifern kann, sondern vielmehr ihren Charakter als Ausnahme behaupten muss, als singuläres Ereignis, als exorbitante, womöglich einmalige Performance.

**N**icht anders als das kultisch-rituelle Geschehen, in das es eingebettet war, hatte Theater von Anfang an teil an der Grundspannung von Ordnung und Exzess bei seiner Suche nach der Quadratur des Zirkels: einer geregelten Regelverletzung als real gewordenes Paradox einer Institutionalisierung der „Überschreitung“ der institutionalisierten Normen und Verhaltensmuster. Inhaltlich fällt an den antiken Tragödien auf, dass sie umso mehr den Exzess des Helden, seine Hybris, seinen Wahnsinn des Kriegers, seinen Aufstand und sein Rivalisieren mit den Göttern, sich fortzeugende Rache und Ruhmbegehren thematisieren, als die Weltanschauung und die Philosophie der Epoche den Wert von Maß, Bescheidenheit und Besonnenheit preisen. Heute fragt tragisches Theater, worin in der Gegenwart der Exzess der Norm bestehen kann, der Kunst bleibt, aber den Spielraum des Risikos der Grenzverletzung ausmisst. Bei Jan Fabre etwa ist die Spaltung förmlich mit Händen zu greifen: exzessive Sinnlichkeit und geradezu

## Theater wurde in der klassischen Antike verstanden und praktiziert als ein festliches Ereignis, es stellte eine Ausnahme dar.

klassizistische Formstrenge stehen nebeneinander. Obszöne Offenbarung der Körper in ihrer Schönheit, Attraktion und Kraft ebenso wie ihr Zusammenbrechen: Versagen, Demütigung, Niederlage. Theater der Tragödie sieht heute anders aus als früher, wird Performance und radikales Körpertheater. Indem der metaphorisch und real „nackte“ Körper auf der Bühne sich als niemals wirklich unverstellt, unverhüllt, nackt erweist, vermag er bei Fabre auf die Potentialität einer geradezu biblischen Nacktheit hinzudeuten.

**F**ormal beeindruckt am antiken Theater nicht zuletzt seine wohl auch nach antiken Maßstäben gewaltige Zeitdauer: drei Tage lang vom Vormittag bis zum Abend, Trilogien oder selbständige Tragödien, Satyrspiele. Chorgesänge von riesigen Ausmaßen, Chortanz und Musik, große Rhetorik und zuweilen bis zur Dunkelheit des Sinns verdichtete Poesie. Und das Ganze eingebettet in Rituale und Zeremonien des mächtigen Polis-Staats Athen. Hier berühren wir den Glutkern des antiken Theaterfestes und damit des Interesses, das in der Gegenwart Theaterleute zur Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie lockt. Zum einen behaupten sie die Qualität eines Theaters, das ein Fest durchaus auch der Schönheit zu feiern vermag, aber nicht im harmlosen unverantwortlichen Sinn, eine schöne Zeit zu verbringen, sondern eines, in dem gerade die durchaus düsteren und grotesken Aspekte des Lebens zur Darstellung kommen, die Gewalt, ja das Obszöne des Exzesses, nicht zuletzt Verdrängtes wie Schmerz, Grausamkeit, Tod. Seit wir – pace die vielberufene Wiederkehr des Religiösen – in einer Welt ohne Götter leben, begegnen wir uns nur dort, wo wir die Verlorenheit, die Mortalität, die Leere miteinander teilen. Das ist der Moment des Theaters. Diese Überlegung allein müsste allen Versuchen, feuchtfröhlich das Theaterfest zu positivieren, den Garaus machen. In diesem Sinne hat die „Feier“ des Todes in der Tragödie keineswegs den häufig vom Diskurs der Aufklärung dem tragischen Theater unterstellten Sinn einer regressiven Todesbejahung.

Der Exzess ist vielmehr das notwendige Ingredienz eines Theaters als „anderes Fest“, das, wie Primavesi im allerletzten Satz seiner Untersuchung formuliert, immer „auch auf die verweist, die nicht (mehr) mitfeiern können.“

**I**n den konsequentesten Versuchen zu einem tragischen Theater in der Gegenwart schlägt häufig der Gedanke durch, dass Theater in einer alles aufzehrenden Kultur des rasch konsumierten Entertainments vielleicht keinen Parameter seiner Praxis so sehr reflektieren – und das bedeutet konkret: bis zum Exzess strapazieren – muss wie die Zeit des Theaters. Konzentrierte Zeit und Exzess der Zeitausdehnung müssen ineinander umschlagen. Die kapitalistische Gesellschaft basiert auf der strikten Ökonomie der Zeit als entscheidendem Produktionsfaktor, der gegenüber die nach Maßgabe der Handlungsrationalität sinnlose „verschwendete“ Zeit der Kunst bereits den Wert eines Protests annehmen kann. Und umgekehrt lässt sich sagen, dass das Fest des Theaters, sofern es nicht den Rahmen der gewohnten Zeit sprengt, kaum noch die Chance für eine Erfahrung im genauen Sinn zu eröffnen vermag. Die Uniformität der Zeitdauer sorgt verlässlich dafür, dass ein Ereignis als echte „Widerfahrnis“, als mindestens partielles „Ereignis“ der Teilnehmer, als ein Ent-Setzen ihrer kulturell verfestigten Normen kaum stattfinden kann. Alles, mag es inhaltlich noch so sehr abweichen, wird von der Gewalt der Zeitstruktur aus Arbeit, Freizeit, Konsum (auch von Kultur) neutralisiert, eingewickelt, erstickt. Dagegen wehrte und wehrt sich das neuere Theater mit der

Dehnung und Sprengung des Zeitrahmens – von Grübers „Bakchen“ bis zu Castelluccis „Tragedia Endognidia“, von Forced Entertainments „And on the 1000th Night“ bis zu Vegard Vinges Ibsen-Inszenierungen in Oslo und Berlin oder den Langzeitaktionen der Gruppe Signa. All diese Versuche wie auch die exzessiven Theaterformen des Tragischen in der Gegenwart, etwa Jan Fabres komplexe, tiefe (gerade dadurch auch wieder verblüffend einfache, klassisch anmutende) Theaterarbeiten, sind selbstverständlich nicht vor dem Schicksal der Vereinnahmung gefeit. Aber durch die Aufforderung, mit den Spielern eine andere Zeit des Festes oder die Zeit eines anderen Festes zu teilen, geben sie entscheidende Fragen über das Woher und Wohin des Theaters zu denken. Und weitergehend befragen sie mit den Mitteln des Theaters unsere „Verkehrsformen“ (Marx): unsere Kultur, den Stil unseres Zusammenlebens, die Art und Weise unserer Kommunikation – und ihr Versagen.

Hans-Thies Lehmann, geboren 1944, lehrte von 1988 bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2010 als Professor für Theaterwissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Gastdozenturen führten ihn an die Universitäten Amsterdam, Paris III, Paris VIII, Wien, Krakau, Tokyo, Madison, Berkeley und Kent. Er veröffentlichte zahlreiche Bücher zum Gegenwartstheater, zur Theorie des Theaters, zu ästhetischer Theorie, zu Bertolt Brecht und Heiner Müller, zuletzt sein über 700-seitiges Opus Magnum „Tragödie und dramatisches Theater“ (Alexander Verlag, Berlin, 2013). Bei Jan Fabres 24-Stunden-Antiken-Projekt „Mount Olympus“, das bei Foreign Affairs uraufgeführt wird (s. S. 30), wirkte er als Gastdramaturg mit.

---

---

□

# AGAINST ALL ODDS

In einem alten Theater im Zentrum von Antwerpen probt Jan Fabre mit seiner Company für „Mount Olympus“ – seit Juni 2014, zwölf Stunden am Tag

Von Barbara Behrendt



© Sam De Mol

**D**as Metall der schweren Ketten schlägt im Sekundentakt auf den Bühnenboden. Neun Performer stehen frontal zum Zuschauerraum, über die Ketten springen sie Seil. 25 Sprünge. 50 Sprünge. Noch mal 50 Sprünge. Der Schweiß lässt die nackten Oberkörper der Männer glänzen, die Muskeln ihrer Arme schwellen an. Um ihre Hüften haben sie ein weißes Laken gebunden, die Tücher der Frauen sind über deren Oberkörper geschlungen

wie eine Toga. Vorn steht Gustav Koenigs und beginnt einen militärischen Sprechgesang: „What is the pain that hurts the most?“ Die Gruppe antwortet: „The pain of the sword or the words of the ghosts!“ Wie im Bootcamp drillt Koenigs die Gruppe, mit jedem Sprung verzerren sich die Gesichter mehr vor Schmerz, die Beine zittern, die Füße verheddern sich in der Kette. Die Soldaten schießen ihre Sätze heraus wie Munition, um Rache geht es, ums Heiß-gemacht-werden für den Kampf. „What is the lovely sound I hear?“ „It’s the

pumping of blood in my inner ear!“ Mancher muss stoppen, um den zusammenbrechenden Kreislauf aufzufangen, ein paar Sekunden, dann wieder: das Peitschen der Ketten im Takt, wie ein Marsch mit Soldatenstiefeln und rasselnden Säbeln, ein so ästhetisches wie brutales Bild.

Im Zuschauerraum der Probebühne sitzt Jan Fabre neben seiner langjährigen Dramaturgin Miet Martens an einem langen Tisch übertoll mit Unterlagen und kennt kein Erbarmen.



Teile des Ensembles bei der Probe: Cédric Charron, Tony Rizzi, Kasper Vandenberghe, Sarah Lutz, Merel Severs, Mellissa Guerin, Stella Höttler, Els Deceuk

16 Minuten geht diese Szene, die der belgische Maler, Performer, Choreograf, Dramatiker und Regisseur für sein Mammutprojekt „Mount Olympus“ im Haus seiner Company Troubleyn in Antwerpen probt – er wiederholt sie gut fünfmal. Ob die Kettenspring-Szene je von der Probebühne zur Uraufführung ins Haus der Berliner Festspiele wandern wird? Keiner weiß es: Noch sind es Monate bis zur Premiere, noch kann alles verworfen werden.

**S**eit Juni 2014 probt Fabre mit seinen fast 30 Tänzern und Schauspielern zwischen Anfang 20 und Mitte 60 seinen 24-stündigen Parforceritt „Mount Olympus“. Einen Tag und eine Nacht werden die Performer auf der Bühne stehen, tanzen, kämpfen, spielen, sprechen, essen, schlafen. Es ist selbst für Fabre, der Anfang der 1980er mit seinen vielstündigen Performances „This is theatre like it was to be expected and foreseen“ und „The power of theatrical madness“ das Theater erschütterte, ein Ausnahmeprojekt. Vielleicht das Opus Magnum des heute 56-Jährigen. Fabre sagt von sich selbst, der erste Regisseur gewesen zu sein, der „real time“ und „real action“ ins Theater gebracht hat. In der Tat zählt für ihn nur die wirkliche

Zeit, die während eines Bühnenvorgangs vergeht. Und auch die Handlung soll nie gespielt werden, sondern sich real ereignen: Echte Erschöpfung ist da zu sehen, echter Schmerz, echte Tränen.

„Mount Olympus“ soll den Zuschauer durch einen Zustand aus Träumen und Wachen tragen, es ist Theater als Ausnahmezustand – wie in der Antike, als man sich tagelang für die Satyrspiele und Tragödien zusammenfand. Auch inhaltlich orientiert sich Fabre an dieser Zeit: „to glorify the cult of tragedy“ lautet der Untertitel von „Mount Olympus“. Die Mythen der Alten Griechen, so Fabre später im Gespräch, liegen in uns. Medea, Antigone, Ödipus, Cassandra – ihre Geschichten will Fabre nicht psychologisch erklären, sondern geradezu körperlich begreifbar machen. Die antike griechische Gesellschaft als eine des Konflikts steht seiner Kunst nah: „Ich bin ein Künstler, der Konflikte zelebriert, in meiner bildenden Kunst, in meinen Texten und in meiner Theaterarbeit.“ Eine Inszenierung mit zehn Monaten Probenzeit, 30 Performern und einer Länge von 24 Stunden ist auch für Fabre „against all odds“. Sich 24 Stunden ausschließlich Menschen auf der

## „Wir kreieren ein dionysisches Festival des 21. Jahrhunderts.“

Bühne zu widmen, mache die Inszenierung zu einer spirituellen Erfahrung. „Es ist wichtig, sich dieser Zeit hinzugeben.“

Der 32-jährige Schauspieler Gustav Koenigs, 1983 in Düren geboren, zwischenzeitlich Ensemblemitglied am Schauspielhaus Graz, hat eine Schlüsselrolle beim Kettenspringen: Während die Kampftruppe irgendwann entnervt hinschmeißt und abgeht, springt Koenigs immer weiter, schreit seine Parolen hinaus, ohne Antwort zu bekommen. Als Zuschauer sitzt man mit körperlicher Hochspannung auf der Stuhlkante und ist nicht sicher, ob man jetzt nicht Wasser und Traubenzucker besorgen sollte, wenn der vorausgabte Mann womöglich gleich vor einem zusammenbricht. Typisch Fabre: Die Grenzen



eliev, Pietro Quadrino, Moreno Perna, Piet Defranca, Renée Copraij, vorne Jan Fabre © Sam De Mol

zwischen der ästhetischen und der moralischen Auseinandersetzung mit dem Geschehen auf der Bühne verschwimmen. Ist das Theater? Eine Grenzerfahrungsperformance à la Marina Abramović? Einem Performer überhaupt zumutbar? Wenn Koenigs den eigenen Körper nicht mehr zu spüren scheint, seine Augen sich weiten, seine Stimme sich überschlägt, stoppt er endlich – und beginnt einen Hassmonolog. „This is the time“, erbricht er seine Worte ins Publikum, „for every single one of you to rise from your seat and defend what is ours!“ Ein Feldherr, der die Soldaten anstachelt. Von innen heraus werde das Land angegriffen, man müsse die Feinde töten, bevor sie uns töten – und plötzlich schwimmt auch hier die Zuordnung: Das könnte genauso die Rede eines Pegida-Anhängers sein.

Nach fünf Durchläufen beginnt man zu verstehen: Umso erschöpfter der Performer ist, desto besser wird sein Monolog. Kürzt Fabre die Szene ab, lässt er die Gruppe nur 50 oder hundert Kettensprünge machen, bevor der Text startet, beginnt Koenigs mit dem „Schauspielen“. Fabre lässt ihn machen, wie er überhaupt vieles laufen lässt, sagt danach

aber Sätze wie: „Try not to be German! Less Schauspielhaus!“ Die Wahrheit, das wird in dieser kleinen Probensequenz deutlich, liegt im Körper. Alles, was Fabre sagen lässt, wirkt erst, wenn es mit jeder Körperfaser gesprochen wird. Wenn es mit einer Euphorie nahe des Wahnsinns, gewonnen durch pure körperliche Verausgabung, aus den Eingeweiden über den Magen in den Kehlkopf flutet und wie Gallengift herausgespien wird. Nicht psychologisches Verständnis oder Empathie für die Figur tut hier Wirkung – allein aus der Physis heraus entwickelt sich diese Eingeweide-Authentizität, nach der Fabre sucht. Und so wird immer deutlicher, wie wenig dem Regisseur an bloßem diktatorischem Drill gelegen ist. Wer mit Fabre arbeitet, muss bereit sein, sich einer Transformation zu unterziehen, einer Metamorphose. Die Proben sind ein harter körperlicher Prozess, der nicht umgangen oder übersprungen werden kann.

**D**as hat sich bereits gezeigt, als Fabre die Performer am Vormittag unterrichtete. Bei einer Übung sollte jeder Performer von einer Katze zu einem Tiger mutieren, dann zur Echse und zu jenem

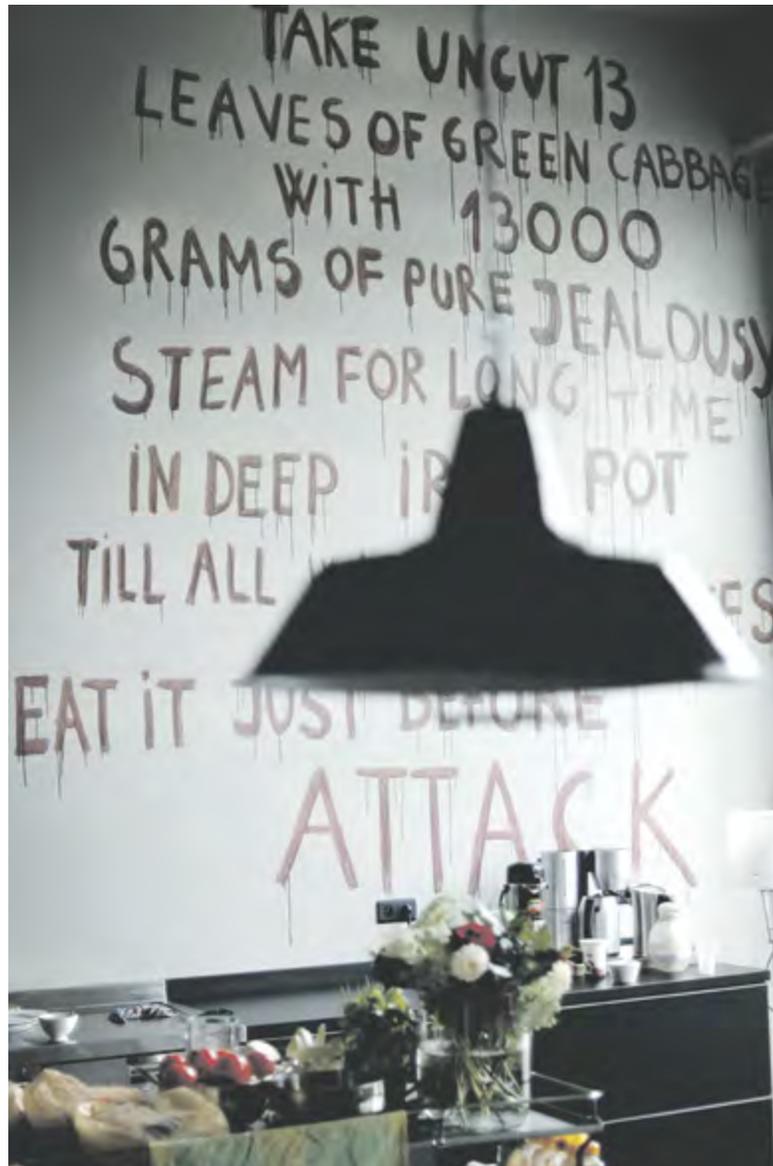
Insekt, das diese Echse gerade verschlungen und ausgeschieden hat. Es ist ein Training, das unter anderem in der Tradition der Biomechanik von Wsewolod Meyerhold steht: Durch eine konkrete, körperliche Handlung entsteht die entsprechende Emotion. Ein anti-psychologischer Ansatz, der das Innere vom Äußeren ableitet. Die geschmeidigen Bewegungen verwandeln sich bei Fabres Übungen zu den zuckenden eines Kaltblüters, zur hektischen Leichtigkeit einer Fliege. Sie lehren, jede Bewegung des Körpers zu beherrschen. So können auch Emotionen kontrolliert und bewusst eingesetzt werden. Während die Performer wie Echsen durch den Raum kriechen, müssen sie ab und zu die Augen schließen. Dann berührt Fabre jemanden am Kopf und fragt: „Where is your lovely friend Matteo?“ Wer gut ist, weiß zu jeder Zeit, wo sich wer im Raum befindet. Eine Achtsamkeitsübung, eine Lektion, Verantwortung für den Körper der Gruppe zu übernehmen. Fabre ist ein strenger Lehrer. Er fragt Namen von prägenden Schauspiellehrern und deren Theorien ab und droht, jeden rauszuwerfen, der nächste Woche nicht weiß, wer Meyerhold ist. Aber er ist auch einer der wenigen Theatermacher, der mit seinen

Spielern nicht nur an einer Inszenierung probt, sondern sie intensiv unterrichtet, um sie überhaupt erst zu den Performern zu machen, mit denen er arbeiten kann.

18 Uhr, Dinner-Time bei Troubleyn. Von der Probebühne geht es über das Foyer mehrere Treppen nach oben in die Gemeinschaftsküche, vorbei an einem runden Metallgitter im Boden, das man für eine Art Belüftungs-

## Fabre nutzt die Vorschläge der Gruppe wie ein Maler seine Farben.

schacht hielt – es stellt sich aber als Kunstwerk von Robert Wilson heraus mit dem Titel „Sound Well“. Schaltet man es an, sind Stimmen zu hören, die Heiner Müllers „Hamletmaschine“ rezitieren. Eine ähnliche Installation ist in Wilsons „Watermill Centre“ auf Long Island zu finden, und so sollen die beiden Kunst-Zentren miteinander verbunden sein. Fabre hat das alte Theater im Zentrum von Antwerpen vor 15 Jahren gekauft, nachdem der große belgische Schauspieler, dem es gehörte, es in Brand gesteckt hatte – so mutmaßt man zumindest. Manches hat Fabre renoviert, anderes hat er abgeranzt und verkokelt belassen, sodass das Haus seltsam lebendig und verwundet wirkt. Mehr als 20 mit Fabre befreundete Künstler haben sich bereits auf Einladung darin verewigt, darunter Romeo Castellucci und Jan Lauwers.



Befreundete Künstler gestalten das Haus: In der Küche des Gebäudes hat Marina Abramović die Installation „Spirit Cooking“ angebracht. © Bart Grietens

Marina Abramović hat in der Team-Küche Texte mit Schweineblut an die Wand gemalt. An der Decke der Gemeinschaftsküche hat der belgische Künstler Kris Martin 80 leere Glasglocken angebracht, in denen die Heiligenskulpturen fehlen. Vielleicht sind sie noch als Flaschengeister enthalten.

**U**nter ihnen essen die Tänzer und Schauspieler nun zu Abend. Jeden Tag kochen sie reihum für die Company. Eine Stunde Pause, danach geht es weiter bis etwa 23 Uhr. Probenstart: 11 Uhr morgens. Mittagspause: halbe Stunde. Zwölf Stunden Proben an fünf Tagen die Woche, über ein komplettes Jahr hinweg – Zeit für ein Privatleben gibt es während der Erarbeitung von „Mount Olympus“ wahrlich nicht. Und doch wirkt es nach sechs Monaten

Probenarbeit nicht, als hätte hier jemand Gruppen-Koller. Im Gegenteil: Endet der Tag schon gegen 21 Uhr, fläzen die meisten noch zusammen auf den alten Ledersofas im Foyer, trinken Bier und rauchen, als sei ihre Performer-Lunge nicht von dieser Welt. Auf den ersten Blick: wenig Eifersucht, kaum Hierarchien innerhalb der Gruppe. Das mag auch damit zusammenhängen, sagt Gustav Koe-

nigs, dass jeder hier ganz hinter dem steht, was er tut – und alles auf der Bühne aus sich selbst speist. In der Tat beruht jede Bewegung, die in einer Inszenierung zu sehen ist, auf der Kreativität der Performer. Auch die Idee des Kettenspringens kommt aus der Gruppe. Fabre nutzt deren Vorschläge wie ein Maler seine Farben: Nichts kann ohne sie sichtbar werden, aber welche Farbe mit welcher vermischt und wo angeordnet wird – das ist die Aufgabe des Regisseurs. Das Verantwortungsbewusstsein der Performer ist deshalb besonders hoch. Ohne deren Kreativität könnte Fabre nicht inszenieren. Und so steckt hinter der harten Disziplin, den manchmal harschen Worten, die in den Proben fallen, eine große Freiheit für jeden Tänzer und Schauspieler.



„Ich kenne niemanden, der so frei arbeiten lässt wie Fabre“, sagt Jeroen Olyslaegers, ein bekannter belgischer Dramatiker, der die Texte für „Mount Olympus“ entwickelt. Er hat sein Schreibzimmer in einem versteckten Winkel des Hauses, dem „Edmund Fabre Archief“, das Jan Fabre seinem Vater gewidmet hat. Hier sind dessen Tausende von Jazz-Platten in langen Regalen aufgestellt. Weil Fabres Mutter aber lieber französische Chan-

## Zwölf Stunden Proben an fünf Tagen die Woche, über ein komplettes Jahr hinweg.

sons hörte, ist das Zimmer mit Chaiselongs eingerichtet wie in einem französischen Salon. Die Extravaganz des Raums passt zu seinem derzeitigen Bewohner: Der stattliche Olyslaegers wirkt mit seinem rotbraunen Vollbart, den massiven Silberringen an jedem Finger und seiner schwarzen Mütze wie eine Mischung aus Sektenguru und Rübezahl. „So wie diese unglaublichen Performer täglich ihren Körper trainieren, trainiere ich meinen Geist“, sagt er und zeigt auf die dicken Bücher auf seinem Schreibtisch. Mit den griechischen Mythen im Kopf hat er begonnen, die großen Monologe umzuschreiben, sie entpsychologisiert zu einer Essenz zu destillieren.

**E**s ist nicht nötig, Medea, Ödipus, Antigone und ihre Geschichten zu kennen, die Texte sind ohne Vorkenntnis schnell und leicht verständlich. „Wie sonst soll man mit diesen 24 Stunden umgehen, wenn die Aufmerksamkeitsspanne eines normalen Menschen bei 45 Minuten liegt?“ Von den Tänzen der Performer lässt er sich inspirieren – schließlich kann er sich nur an deren Rhythmus und körperlicher Verfasstheit orientieren. „Die Sprache muss körperlich werden.“ Auch die Idee für den Bootcamp-Text, der ein Lied des antiken Chores symbolisiert, hat er auf den Proben entwickelt. Feste Rollenzuschreibungen gibt es kaum. Auch für ihn ist dieses gigantische Unternehmen ein Abenteuer: „Es ist ein Experiment, das intellektuell nicht greifbar ist. Wir sind in einem Land, das noch niemand bisher gesehen hat. Wir kolonialisieren unsere eigene Imagination. Und wir haben keine Ahnung, wie das am Ende aussehen wird.“ Da werde es Momente geben zwischen Wachen und Schlafen, Augenblicke, in denen man nicht mehr wisse, ob man bereits träumt oder noch dem Geschehen auf der Bühne zusieht. „Das ist mehr ein Ritual denn ein Theaterstück. Wir kreieren ein dionysisches Festival des 21. Jahrhunderts.“

Nach dem Abendessen versammelt sich die Truppe wieder im Probenraum. Manche Performer haben inzwischen geduscht, einer sitzt in Jogginghose und Badelatschen herum. Aber es hilft nichts: Das Kettenspringen soll noch mal geprobt werden. „No problem!“, sagen Koenigs und die Balletttänzerin Stella Höttler. Fabre stutzt den Badelatschen-Mann zurecht: „If the Germans can do it,



Türklopfer von Wim Delvoye. © Bart Grietens

you can do it!“ Und plötzlich, am Ende dieses langen Tages, geschieht das Probenwunder. Eines, das für die Performer, für den Regisseur, seine Dramaturgin nach sechs Monaten Arbeit noch erheblich größer sein muss als für die kurzfristige Besucherin. Aus dem etwa 48 Stunden langen Probenmaterial, den Tausenden von Puzzleteilen, wählt Fabre ein phallisches Solo aus und reiht es an Koenigs Monolog, dann lässt er eine wunderschöne somnambule, brutal blutige Traumsequenz folgen – und da steht sie auf einmal, wie aus dem Nichts: die allererste von 24 Stunden „Mount Olympus“.

Uraufführung „Mount Olympus“: 27. Juni 2015, 16:00 Uhr bis 28. Juni 2015, 16:00 Uhr, Haus der Berliner Festspiele (s. S. 30)

Weitere Fotos und Texte unter [www.mountolympus.de](http://www.mountolympus.de)



Jan Fabre © Stefan Van Fleteren

# MEINE GESAMT VORBEREITUNG

## Jan Fabre über die Antike, moderne Hirnforschung und den Vorteil von Konflikten

**Herr Fabre, Sie proben seit einem halben Jahr für „Mount Olympus“. Wie ist die Idee für dieses 24-Stunden-Projekt entstanden?**

Wenn man meine Kunstwerke und Schriften aus den 1980ern betrachtet, dann war die griechische Matrix schon immer vorhanden. Die praktische Beschäftigung mit dem Projekt begann vor drei Jahren in Zusammenarbeit mit dem Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann und meiner Dramaturgin Miet Martens. Ich bat Jeroen Olyslaegers, einen in Belgien hoch geschätzten Autoren, die Tragödien umzuschreiben. Als Grundlage wählte ich die Familientragödien, in denen Macht, Status und sexuelle Konflikte sichtbar werden. Die Arbeit ist sehr spannend, wir proben schon seit sechs Monaten – so etwas wird in Europa heutzutage eigentlich nicht mehr gemacht. Außerdem arbeite ich mit einem Ensemble von nahezu 30 Menschen auf der Büh-

ne. Im Theater gelten bestimmte Regeln für Zeit und die Zuschauer lassen sich deshalb auf eine andere Art von Zeit ein. Wir leben alle mit diesen neuen sozialen Medien, mit Facebook, Twitter, Handy... Wir nehmen die Zuschauer mit auf eine Reise. Ich zeige ihnen Bilder des Menschen, die sie verdrängt oder vergessen haben. Ich appelliere an ihre gewalttätigen Impulse, ihre Träume und Begierden. Ich stoße einen Veränderungsprozess an. Dabei geht es nicht nur um die Verwandlung des Schauspielers, sondern auch des Zuschauers. Durch die Konfrontation mit diesem Leiden wird die Seele geläutert. Mein Theater ist eine Art Läuterungsritual. Etwas in Echtzeit 24 Stunden lang mit anderen Menschen zu teilen, wird zu einer spirituellen Erfahrung.

**Ist Ihre Kunst ein Versuch, die Zeit anzuhalten?**

Meine gesamte Arbeit ist eine Vorbereitung auf den Tod. Welchen Zustand wähle ich: durchgehend wach sein oder ewig schlafen? Eine meiner Gehirnhälften ist immer wach und die andere schläft. Ich habe weniger Angst vor dem Tod als vor dem Wachen. Mein Wachsein kapituliert nicht. In meinem Zustand von Wachheit, meinem unablässigen Schöpfungsdrang, realisiere ich meine Träume.

**Was fasziniert Sie so an der griechischen Tragödie?**

Mein Theater ist das Theater des Pharmakons – es kann vergiften oder heilen. Auch das Pharmakon war tief in der griechischen Gesellschaft verwurzelt.

Dazu kommt, dass wir in der westlichen Gesellschaft eine Lösung für jedes Problem anstreben, dass aber die griechische Gesellschaft vielmehr das Ideal des Konflikts feierte. Für mich wird damit die Essenz des Dramas verkörpert: Es geht um Konflikt. Als Künstler zelebriere ich Konflikte – in meiner bildenden Kunst, meinen Schriften und meinen Bühnenarbeiten – weil ich durch Konflikte mein Gehirn zwingt, anders zu denken. Der Darsteller trägt den Konflikt in seinem Körper, dort liegt das Drama. Man kann sämtliche griechische Tragödien in unserer heutigen Gesellschaft finden.

**Was an „Mount Olympus“ ist Ihnen am wichtigsten?**

Der dringende Impuls für mich, diese Produktion zu entwickeln, ist das Nachdenken darüber, was Katharsis heute für uns bedeutet – politisch, sozial und philosophisch. Vor fünf Jahren lernte ich auf einem internationalen Kongress zur Hirnforschung in Belgien den Neuropsychologen Giacomo Rizzolatti kennen. Rizzolatti hat eine einzigartige Art von Neuronen entdeckt, die ‚Spiegelneuronen‘. Mit ihrer Hilfe konnte die Empathie wissenschaftlich erklärt werden. Also fühlen wir dank dieser Spiegelneuronen Empathie und Mitgefühl. Die Zuschauer empfinden dasselbe wie die Darsteller, dieselbe Erlösung. Das ist wunderschön. Man spürt, dass das Publikum eine körperliche und mentale Katharsis erreicht. Wir teilen etwas so Tiefes, dass man es mit Worten nur unzulänglich ausdrücken kann.

**Ich danke Gott dafür, Atheist zu sein.**

ne, das bringt ganz eigene Schwierigkeiten mit sich. Und dann wäre da noch die reale Zeit von 24 Stunden. Wie wird diese lange Dauer die Darstellungen auf der Bühne beeinflussen, wie werden sich der Text und die physischen Handlungen gegenseitig verunreinigen?

**Sie sind schon immer für Langzeit-Inszenierungen bekannt. Was bedeutet Dauer für Sie?**

---

---

# TE ARBEIT IST EINE G AUF DEN TOD

Das Gespräch führte Barbara Behrendt

**Die griechische Tragödie wäre ohne Spiritualität nicht denkbar. Wie spirituell sind Sie selbst?**

Die Tragödie zeigt uns das menschliche Wrack, nur noch Opfer der Geier und Hunde. Die griechische Tragödie ist vor allem eine Elegie auf das, was nach diesem ersten ‚Sparagmos‘ übrigbleibt, wenn der Mensch in Stücke gerissen wurde.

Ich danke Gott dafür, Atheist zu sein. Natürlich weiß man, dass es etwas gibt, das stärker ist als man selbst. Die Menschen auf der Bühne sind meine Helden, meine Krieger der Schönheit. Sie ringen ständig mit ihrer eigenen Hybris. Und dann entsteht manchmal etwas Göttliches, wie eine Wolke göttlicher Energie. In diesem Sinne besinnt man sich dann auf die Tragödie, weil man die eigene menschliche Unzulänglichkeit dieser göttlichen Energie preisgibt. Vor ein paar Monaten habe ich eine neue Skulptur erarbeitet. Sie stellt mich selbst in Lebensgröße dar und ich balanciere ein großes Kreuz, vier Meter hoch, in meinen Händen. Ich glaube, in der Aufführung geht es auch um diese ewige Suche, dieses Zweifeln an dem, woran wir glauben.

**Wie wird man das in der Aufführung spüren?**

Die Aufführung bringt Dinge zusammen, die wir nicht sehen oder mit Worten ausdrücken können, die aber nichtsdestotrotz da sind. Man spürt die Ernsthaftigkeit, wie eine Art elektrische Ladung. Es ist eine Art Spiritualität, und ein denkbarer Name für diese Schönheit ist Gott. Sexualität und Spiritualität sind

zwei Mächte, zwei spirituelle Energiefelder, die immer wieder gewaltsam auseinandergerissen werden. Können wir Künstler diesen Riss, diese Wunde heilen, wenn wir an die Kunst glauben?

**Was bedeutet eine 24-stündige Anwesenheit auf der Bühne für die Schauspieler?**

In „Mount Olympus“ bewohnen die Darsteller ein selbstaufgelegtes Exil, in dem die Zuschauer sie besuchen. Ich möchte eine traumähnliche Landschaft erschaffen, in der die abwechselnd wachenden und schlafenden Schauspieler ihre utopischen Sehnsüchte, Ängste und Visionen darstellen und träumen. Das Podium von „Mount Olympus“ wird Stunde um Stunde von verschiedenen Figuren aus den Mythen und Tragödien bewohnt werden, die einander auf den Schlachtfeldern von Krieg und Liebe begegnen. Götter und Halbgötter, mythische Figuren, Helden und gewöhnliche Menschen... Nichts Menschliches wird in dieser Aufführung fehl am Platze sein.

Dem Publikum kommt eine entscheidende Rolle zu: Sie schauen nicht nur zu, sondern sie durchleben die Aufführung, sie erleben sie körperlich. Die Aufführung verlangt aktives Engagement und verspricht im Gegenzug eine einzigartige Theater-Erfahrung. Ich glaube, dass so eine Komplizenschaft zwischen den Figuren, den Darstellern und den Zuschauern und Mit-Erlebenden erreicht werden kann.

**Man kann sämtliche griechische Tragödien in unserer heutigen Gesellschaft finden.**

Jan Fabre, geboren 1958, ist einer der vielseitigsten Künstler unserer Zeit. Seit 30 Jahren arbeitet er als bildender Künstler, Theatermacher und Autor. In den späten siebziger Jahren erregte er als Performance-Künstler Aufsehen. Seine Arbeit „This is theatre like it was to be expected and foreseen“ stellte 1982 die Grundlagen des europäischen Theaterestablishments in Frage, ebenso wie „The power of theatrical madness“ zwei Jahre später. Produktionen wie „Da un’ altra Faccia del Tempo“, „Je suis Sang“, „Angel of Death“, „Quando l’uomo principale è una donna“, „Orgy of Tolerance“, „Preparatio Mortis“ und „Prometheus-Landscape II“ machten Fabre international bekannt. Im Jahr 2005 war er artiste associé beim Festival d’Avignon und entwickelte „Histoire des Larmes“ für den Cour d’Honneur. 2007 schuf Jan Fabre „Requiem für eine Metamorphose“ für die Salzburger Felsenreitschule. Als Autor verfasste er zahlreiche Texte: „We need heroes now“, „Another sleepy dusty delta day“, „I am a mistake“, „A tribe that’s me“, „The king of plagiarism“, „Etant donnés“. Für seine jüngste Produktion „Mount Olympus“, die bei Foreign Affairs 2015 uraufgeführt wird (s. S. 30), schrieb er mehrere Texte über das Schlafen und Träumen: „Remnants“.

Jan Fabre hat über die Jahre zudem ein bemerkenswertes Oeuvre im Bereich der bildenden Kunst geschaffen. Einem breiten Publikum wurde er bekannt durch das „Tivoli“-Schloss (1990), „Heaven of Delight“ (2002), wo er die Decke des Spiegelsimmers im Brüsseler Königlichen Palast mit Flügeln großer Eichenprachtkäfer gestaltete, und durch seine Open Air-Skulpturen wie „The man who measured the clouds“ (1998), „Searching for Utopia“ (2003) und „Totem“ (2000–2004). Neuere Ausstellungen sind: „Homo Faber“ (KMSKA, Antwerpen, 2006), „Hortus, Corpus“ (Kröller-Müller Museum, Otterlo, 2011), „From the Cellar to the Attic – From the Feet to the Brain“ (Kunsthaus Bregenz, 2008 und Venedig-Biennale, 2009), „The Hour Blue“ (Kunsthistorisches Museum, Wien, 2011) und „Stigmata. Actions and Performances 1976–2013“ (MAXXI, Rom, 2013 und M HKA, Antwerpen, 2015). 2008 zeigte er seine Arbeit „L’Ange de la metamorphose“ im Pariser Louvre. 2016 wird er eine Ausstellung in der St. Petersburger Eremitage zeigen.

---

Was hat Barockmusik mit Politik, Glauben und Gruppengefühl zu tun? Hofesh Shechters neue Trilogie „barbarians“ ist nach „Political Mother“ und „Sun“ ein Experiment ins Offene

# WIR SIND TOTAL INDOKTRINIERT

Das Gespräch führte Barbara Behrendt



© Jake Walters

**Herr Shechter, wie wurde diese Produktion entwickelt?**

Der Anfang war eher unbestimmt, wie meistens bei meiner Arbeit. Ich vertraue dem, was in meinem Kopf herumspukt. Der Ausgangsgedanke war, wie ich im Stück auch zugebe, schlicht ein Stück aus Musik und Tanz zu machen. Etwas ganz Einfaches. Barockmusik einzusetzen und zu schauen, welchen Einfluss sie auf die Art und Weise hat, wie ich Bewegungen entwickle. Ich wollte diesmal mit nur sechs Tänzern arbeiten, weniger als sonst.

**Es ist, als stünde man mitten in einem Raum voller Spielsachen.**

Während des Arbeitsprozesses kam mir die Idee, eine Ausbildungssituation herzustellen: Es gibt eine Stimme, die die Tänzer leitet und lehrt. Im zweiten Stück geht es um den Groove und den Körper. Das ist eine eher physische und materielle Arbeit. Das erste Stück ist

recht schwer, vielleicht führt das zweite uns zu einem leichteren Zustand hin. Das dritte Stück ist ein Duett und ich weiß noch nicht, wo es hinführt. Ich möchte Verwirrung zwischen den Welten dieser Stücke stiften. Es ist wie ein dreiteiliger Film. Obwohl die Arbeiten völlig unterschiedlich sind, habe ich das Gefühl, dass die drei Teile von irgendetwas zusammengehalten werden.

**Was könnte das sein?**

Wir hinterfragen die Kultur der Werte, in die wir hineingeboren und die uns gelehrt werden. Es gibt Dinge, die wir für gut oder schlecht befinden und auf die wir uns alle einigen. Wir sind total indoktriniert. Das wissen wir alle, und wir versuchen, diese Werte und die Realität ineinander verschwimmen zu lassen. Es geht um den Gegensatz zwischen der Kultur der Werte und unseren Instinkten.

**Beziehen Sie sich auch auf das Thema Religion, wenn Sie von der „Kultur der Werte“ sprechen?**

Ja. Wenn man in eine religiöse Familie hineingeboren wird, dann glaubt man an Gott. Wenn man in eine Familie hineingeboren wird, die die Linke unterstützt, dann wird man in 99 von 100

Fällen ebenfalls die Linke unterstützen. Vielleicht gelingt es uns, die Menschen so zu verwirren, dass sie nicht mehr wissen, was sie glauben sollen und uns damit alle in einen Abend zu katapultieren, bei dem es nur um Klänge und Bewegung und Energie geht. Es gibt einen Konflikt zwischen dem ausgesprochen analytischen Anfang des Stücks und seinem extrem sinnlichen und beinahe abstrakten Ende.

**Haben Sie für dieses Stück einen eher intellektuellen Ansatz gesucht, anstatt sich von den Emotionen leiten zu lassen wie in Ihren früheren Stücken?**

Der Verstand ist der Ausgangspunkt, aber dann kommt ein Moment, wo das Ganze in eine Welt der Emotionen stürzt. Es zeigt, dass die Emotionen alles steuern, selbst wenn man denkt, man gehe besonders analytisch vor. Wenn ich Bewegungen entwickle, entstehen sie aus Emotionen. Auch kalt zu sein, ist eine Emotion.

**Wie fangen Sie an? Komponieren Sie zuerst die Musik? Entwickeln Sie erst die Bewegungen? Haben Sie Bilder im Kopf?** Manchmal gibt es einen emotionalen Keim, manchmal beginnt es mit musikalischen Skizzen. Künstlerisches

Schaffen ist ein unordentlicher Prozess. Wenn es losgeht, entsteht erst einmal ein Chaos aus Ideen, Gefühlen und Klängen. Ich versuche, alles wie ein Puzzle zusammensetzen. Ich habe da kein System und das ist bedauerlich, denn der Prozess ist aufreibend. Es ist, als stünde man mitten in einem Raum voller Spielsachen.

**Wie wichtig sind die Tänzer für den kreativen Prozess?**

Sie sind einerseits wie Kinder und andererseits wie Soldaten. Ich entwickle einen Großteil der Bewegungen, indem ich ihnen zuschaue.

**In „the barbarians in love“ verwenden Sie viel mehr Text als in Ihren früheren Stücken. Welche Rolle spielen die Worte?**

Sie sollen uns verwirren. Sie vernebeln die Sicht. Es gibt zu Anfang des Stücks einen Text, der dann einfach aufhört, weil er in eine Sackgasse geraten ist. Es gehört zu meiner Persönlichkeitsstörung, dass ich zwar in einer Welt der Gefühle leben möchte, aber alles verkompliziere, weil ich mir endlos den Kopf zerbreche. Die Worte und das Leben stehen in einem totalen Gegensatz.

**Es wäre schlimm, wenn das gesprochene Wort auf der Bühne die Bewegungen der Tänzer erklären wollte. Bei Ihnen scheint es andersherum zu sein: Sie wollen mit Worten verwirren, nicht erläutern.**

Wenn die Leute in ein Tanzstück gehen, wollen sie immer die Bedeutung erklären und verstehen. Einerseits kommt mir das komisch vor und andererseits kann ich es verstehen: Man will wissen, wo man ist. Damit spiele ich. Das Stück versucht, sich zu erklären, aber es scheitert. Man kann natürlich nicht erklären, was sich auf der Bühne abspielt – dafür hat jeder Mensch seine eigene Interpretation. In diesem Stück gilt das beinahe noch mehr, denn es gibt die Worte und die Worte spielen mit der Wahrnehmung und man weiß gar nicht mehr, was überhaupt noch real ist. Es ist fast wie ein Witz.

**Ihre früheren Stücke waren dunkel, aber gleichzeitig auch ironisch. Heute scheinen Sie noch mehr auf Ironie zu setzen.**

Manchmal nehmen die Leute Dinge, die ich in früheren Stücken gemacht habe, sehr ernst, so dass ich denke: Meine Güte, das war doch ein Witz, ich meinte das sarkastisch! Ich fand den

Anfang von „Political Mother“, wo der Samurai Harakiri begeht, ziemlich komisch, überdramatisch und sarkastisch. Aber für viele Leute ist es ein sehr schönes, starkes Bild.

**Diese starken Bilder haben auch viel mit der Beleuchtung zu tun.**

Ja, damit geben wir uns viel Mühe. Die Bühne ist zwar leer, aber die Beleuchtung lässt alles geformt erscheinen. Beinahe wie einen Drehort für einen Film. Es ist extrem wichtig, das Licht richtig hinzubekommen.

**Wo liegen die Unterschiede zwischen dem israelischen und dem europäischen Tanz?**

In Israel lernen schon kleine Kinder Volkstanz. Es ist für Jungen und Mädchen völlig normal, sich durch Tanz auszudrücken. Diese Kultur unterscheidet sich enorm von England, wo vor allem die Männer noch nicht einmal bei Hochzeiten tanzen. Und dann ist Israel ein mediterranes Land, die Leute sind sehr direkt und offen, sehr emotional. Diese Kombination führt zu einem Tanz, der auch ziemlich direkt ist, ziemlich *in your face*. Ohad Naharin, der künstlerische Leiter der Batsheva Dance Company, arbeitet seit 30 Jahren in Israel und in der ganzen Welt; seine Wirkung auf ein kleines Land wie Israel ist enorm. Er inspiriert viele junge Tänzer und Choreografen. Ich bin auf gewisse Weise ein Zweig dieser Dynastie.

**Würden Sie sich als politischen Künstler beschreiben?**

Nein. Ich verstehe nicht viel von Politik und sie interessiert mich auch nicht. Sie interessiert mich nicht mehr, seit vor 20 Jahren Premierminister Rabin in Israel ermordet wurde. Ich weiß noch, dass ich danach zur Wahl ging und völlig schockiert darüber war, dass ein rechter Politiker gewann, nachdem ein linker Minister durch einen Rechtsextremisten ermordet worden war. Seitdem habe ich nicht mehr gewählt. Ich habe erkannt, dass das Konzept der Demokratie unzulänglich ist. Außerdem wurde mir klar, dass sich die Politik im Kreis dreht, es ist immer das Gleiche. Ich interessiere mich für die Beschädigungen, die diese hochpolitisierte Welt mir und den Menschen um mich herum zufügt. Und mich interessiert, zu welcher Art von Menschen wir geboren werden, unsere emotionalen Ängste, Spannungen und Verrücktheiten. Aber das ist kein politisches Statement. Es ist

sehr menschlich und emotional, es geht um den kleinen Mann, der von der Politik zerquetscht wird. „barbarians“ handelt nur von einem kleinen Ausschnitt dieses Themas. Das Stück beschäftigt sich nicht mit dem politischen System als Ganzem, sondern nur mit einem Aspekt davon. Es kommt mir intimer vor als frühere Arbeiten.

**Es ist schwierig, im Tanz mit Andeutungen und Zwischentönen zu arbeiten. Das könnte aber für den komplexen Themenkreis politische Systeme, Macht und Unterdrückung nötig sein.**

Es ist Tanz. Die Zuschauer müssen akzeptieren, dass ihre Interpretationen zu einem gewissen Grad frei sind. Inwieweit sie sich der Sache öffnen, liegt bei ihnen.

**Ich habe erkannt, dass das Konzept der Demokratie unzulänglich ist.**

**Wie kann Tanz als Instrument für die Beschäftigung mit politischem Denken eingesetzt werden?**

Man kann mit Tanz starke Emotionen über Politik bei den Menschen hervorrufen. Sie werden nur empfinden, was sie sowieso schon empfinden. Wenn sie über die Mechanismen des bestehenden Systems wütend sind, dann kann eine Arbeit wie „Political Mother“ ihnen Gelegenheit geben, diese Wut zu spüren. Wenn sie das Gefühl haben, das System sei schön und stark, dann können sie das vielleicht auch fühlen, wenn sie „Political Mother“ sehen, denn es macht auch Freude, diese Macht zu erleben. Mir gefällt diese Ambivalenz. Dem Publikum wird ein gewisses Maß an Beherrschung und Kreativität abverlangt. Einer meiner Lieblingsregisseure ist Stanley Kubrick. Man versteht in seinen Filmen, was passiert, aber das Hirn rast dennoch. Es geht um Rhythmus, Klänge und Bilderwelten. Das ist wie die Kraft des Tanzes.

**Macht es Ihnen Spaß, Menschen zu überwältigen?**

Ich mag den Gedanken, dass das Publikum sich in der Aufführung verlieren könnte. Das ist schwer zu erreichen, weil die Leute auf ihren Sitzplätzen die



„the barbarians in love“ © Jake Walters

Kontrolle behalten wollen. Aber vielleicht gibt es Momente, wo sie sich in den Klängen, den Bildern oder ihren Gedanken verlieren; wo sie spüren, dass sie das, was sie sehen, nicht verstehen oder glauben können. Mir macht es Spaß, das Publikum an seine Grenzen zu bringen.

**Ihre Tänzer tanzen meistens in der Gruppe, es gibt kaum Solos. Glauben Sie überhaupt an Individualität?**

Wir sind eins, es gibt keine Individualität (lacht). Ich glaube, dass wir alle miteinander verbunden sind, und das lässt sich auf der Bühne eindrucksvoll zeigen. Es ist wie eine Innenansicht der Welt, wo jeder Organismus wiederum aus vielen Organismen in ihm besteht. Ich mag dieses Gefühl. Es geht um die Frage, wie ein Individuum überleben kann, in einer Umwelt, die entweder zusammenbricht oder ihn angreift oder antreibt.

**Alles dreht sich um die Herkunft?**

Sie definiert absolut, wer wir sind. Wir können jetzt endlos darüber diskutieren, mit welchen angeborenen Dingen wir auf die Welt kommen, aber eines ist sicher: Wenn man in eine muslimische Familie im Iran geboren wird, dann ist man zu 99,9 Prozent auch Moslem. Wird man dazu geboren? Natürlich nicht. Aber wir sehen die Wahrheit so, wie wir sie für richtig halten.

**Also sind Freiheit und freier Wille...**

... gute Ideen! Man sieht es auch im Fernsehen: Obama spricht viel über Freiheit, aber ich glaube, dass die Menschen in Amerika ein Konzept der Freiheit erleben, das streng definierten Parametern unterliegt. Man fühlt sich vielleicht manchmal frei, aber ich weiß nicht, was das Freisein bedeutet. Wahrscheinlich heißt Freisein, dass man auf sich selbst hört und tut, was man will – aber es gibt auch noch einen Instinkt, der uns sagt, was wir tun sollen.

**Sind Sie deshalb so sarkastisch?**

Nein, aber es verwirrt mich. In meinem Gehirn sind gewisse Areale darauf programmiert, an Liebe, Freiheit, Gleichheit und Demokratie zu glauben. In der Natur gibt es aber keine Gleichheit, keine Demokratie, dafür aber jede Menge Grausamkeit. Die meisten Tiere werden von ihren Bedürfnissen und Trieben gesteuert. Ich versuche, mich so gut es geht von diesen Vernebelungstaktiken zu befreien, allerdings ohne getötet oder ins Gefängnis gesteckt zu werden. Ich glaube, mehr können wir nicht tun.

**Wie hat sich Ihre Arbeit in den letzten zehn Jahren entwickelt? Wohin geht die Reise?**

Am Anfang habe ich Dinge gemacht, derer ich mir relativ sicher war. Jetzt versuche ich, mit meiner Arbeit eine Barriere zu überwinden: Das ist chaotisch, verwirrend und unsicher, aber ich ziehe es dem goldenen Käfig der

immer gleichen Arbeiten vor. Ich bemühe mich, Bewegung, Klang, Bühne und Zeit aus einem anderen Blickwinkel zu betrachten. Das neue Stück hat etwas Klobiges und Gewaltiges, etwas Unvollkommenes, aber auch potentiell viel stärker Verstörendes. Ich weiß sehr wohl, dass viele meiner jungen Zuschauer sich wünschen, dass ich wie in „Political Mother“ starke Beats und Choreografien auf die Bühne bringe, fantastische, umwerfende Sequenzen. Vielleicht mache ich so etwas irgendwann wieder, aber im Moment würde es mich langweilen und frustrieren. Wenn jemand „Political Mother“ oder „Sun“ toll fand, dann kann er es sich gerne noch einmal ansehen, die Stücke sind ja noch auf Tournee. Wenn man einen Film sehr liebt, dann sollte man ihn sich mehrmals ansehen. Aber ich werde meine Zeit nicht darauf verschwenden, mein eigenes Schaffen zu imitieren, das wäre doch deprimierend. Mir geht es momentan um Herausforderungen, um die Entdeckung neuer Gebiete, damit mir vielleicht eines Tages ein Stück gelingt, das reich an Komposition, Groove, Klängen und Text ist. Ich experimentiere noch.

Das vollständige Interview lesen Sie unter: [blog.berlinerfestspiele.de](http://blog.berlinerfestspiele.de)

Aus dem Englischen übersetzt von Elena Krüskemper.

Hofesh Shechter studierte an der Tanz- und Musikakademie seiner Heimatstadt Jerusalem, bevor er Mitglied der Batsheva Dance Company in Tel Aviv wurde, wo er mit dem Künstlerischen Leiter Ohad Naharin und Choreografen wie Wim Vandekeybus, Paul Selwyn-Norton, Tero Saarinen und Inbal Pinto arbeitete. Zudem erhielt er Schlagzeugunterricht, den er am Agostiny College of Rhythm in Paris fortsetzte. Anschließend experimentierte er mit eigener Musik und nahm an mehreren Tanz-, Theater- und Percussion-Projekten in Europa teil. 2002 schloss er sich der Jasmin Vardimon Dance Company an und ließ sich in Großbritannien nieder. Sein choreografisches Debüt, „Fragments“, für das er auch die Musik komponierte, wurde auch in Finnland, Italien, Portugal, der Schweiz, Korea, den USA und Polen aufgeführt und mit dem ersten Preis des Serge-Diaghilev-Choreografie Wettbewerbs ausgezeichnet. Für seine Choreografie „Cult“ erhielt Shechter den Publikumspreis der Tanzinstitution The Place. Auch die Werke „Uprising“ und „In Your Rooms“ wurden von Publikum und Presse begeistert gefeiert. Für letzteres wurde Shechter 2008 mit dem Critic’s Circle National Dance Award für die beste Choreografie ausgezeichnet. Zusätzlich zu seinen Engagements gründete Shechter 2008 eine eigene Tanzcompagnie. Mit ihr verband der Choreograf die Tanzabende „Uprising“ und „In Your Rooms“ und erweiterte beide zu einem veritablen Rockkonzert – ein Konzept, das er auch in „Political Mother: The Choreographer’s Cut“ erfolgreich anwendet. Dieses geht zurück auf sein erstes abendfüllendes Stück „Political Mother“, das im Mai 2010 auf dem Brighton Festival Premiere feierte und Shechter seitdem zu einem der gefragtesten Choreografen der internationalen Festivals und Tanzhäuser werden ließ. 2011 war es auch bei den Berliner Festspielen zu Gast. Derzeit ist er Associate Artist bei Sadler’s Wells und mit seiner Gruppe als Resident Company am Brighton Dome zu sehen.

Hofesh Shechters neues Stück „barbarians“ feiert bei Foreign Affairs seine Uraufführung (s. S. 31) [www.hofesh.co.uk](http://www.hofesh.co.uk)

# Programm



© Wolfgang Silveri

## Needcompany *The Time Between Two Mistakes*

Deutsche Erstaufführung

„I need company“ – aus diesem Bedürfnis heraus gründeten Jan Lauwers und Grace Ellen Barkey in den 80er Jahren ihre Gruppe, die die Grenzen zwischen Tanz, Performance, Theater und bildender Kunst einriss. Seit fast 30 Jahren stehen die Performer\*innen der belgischen Needcompany gemeinsam auf der Bühne. Mit Trilogien wie „Snakesong“ und „Sad Face | Happy Face“, aber auch mit Lauwers' Shakespeare-Interpretationen prägten sie die Festivals in Salzburg und Avignon. Mit Spaß und unglaublicher Energie spielen sie ein Spiel im Spiel. Sie tauchen in Geschichten ein und verlassen sie wieder, kreieren poetische Bildwelten und zertrümmern sie, singen und tanzen, tun sich Gewalt an und sind trotz allem untrennbar verbunden. Mit „The Time Between Two Mistakes“ ist die Needcompany nach vielen Jahren endlich wieder in Berlin zu sehen und feiert mit uns die Festivaleröffnung. Dafür haben sie ihre Arbeiten aus den vergangenen 30 Jahren gesichtet und darüber nachgedacht, wie und aus welchem Anlass heute Kunst entsteht. Sie beleben starke Bilder wieder, interpretieren Songs neu, laden das Publikum zum Feiern ein – und philosophieren darüber, was aus jenem Augenblick entspringen mag, der zwischen zwei Fehlern liegt.

## Miguel Gutierrez *DEEP AEROBICS*

Mit „DEEP AEROBICS“ (Death Electric Emo Protest Aerobics) hat der New Yorker Choreograf Miguel Gutierrez die Work-Out-Erfahrung erschaffen, nach der sich alle gesehnt haben. Schon nach nur einem Abend mit Miguel bist du selbst ein Meister-Guru! „DEEP AEROBICS“ ist keine Show, es ist eine Bewegung aller Anwesenden, ein transformatives Erlebnis für die geistig-körperlich-sinnlich-genitale Matrix.

25. Juni 2015, 19:30 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne  
35/25/15 €, ermäßigt 25/15/10 €  
In englischer Sprache  
Dauer 135 min

Mit Grace Ellen Barkey, Jules Beckman, Anneke Bonnema, Hans Petter Dahl, Julien Faure, Benoît Gob, Sung-Im Her, Jan Lauwers, Romy Louise Lauwers, Elke Janssens, Maarten Seghers, Mohamed Toukabri, Rombout Willems  
Teilnehmer Master Class: Emilie Jacomet, Patrik Kelemen, Mzamo Nondlwana, Hai Wen Hsu, Johanna Wernmo

Konzept: Grace Ellen Barkey & Jan Lauwers  
Musikalischer Leiter: Maarten Seghers, Komponisten: Maarten Seghers, Hans Petter Dahl, Rombout Willems, Kostüm: Lot Lemm, Video: Jan Lauwers & Benoît Gob, Choreografische Leitung: Sung-Im Her, Dramaturgie: Elke Janssens, Ton: Bart Aga, Technische Leitung & Licht: Marjolein Demey, Produktionsleitung: Chris Vanneste

Produktion: Needcompany, Koproduktion: steirischer herbst. Mit Unterstützung der Flämischen Behörden

Die Eröffnungsfeierlichkeiten werden unterstützt von der Generaldelegation der Regierung Flanderns (Belgische Botschaft).

25. Juni 2015, 23:30 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele,  
Seitenbühne  
Eintritt frei  
In englischer Sprache  
Dauer 60 min

Von und mit Miguel Gutierrez  
Licht: Lenore Doxsee  
Projektion: Jillian Peña  
Management: Ben Pryor/tbspMGMT  
Produktionsmanagement: Sarah Lurie

# Forced Entertainment

## Complete Works: Table Top Shakespeare

Uraufführung

25. Juni, 17:00, 18:00, 20:00, 21:00 Uhr  
26. Juni bis 4. Juli 2015, täglich 18:00,  
19:00, 20:00 und 21:00 Uhr  
(außer 29. Juni)  
Haus der Berliner Festspiele,  
Kassenhalle  
10 €, ermäßigt 8 € für einen Teil  
15 €, ermäßigt 12 € für zwei Teile  
25 €, ermäßigt 20 € für vier Teile  
In englischer Sprache  
Dauer je ca. 40 min

Mit Robin Arthur, Jerry Killick, Richard Lowdon, Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor

Regie: Tim Etchells

Forced Entertainment sind Robin Arthur, Tim Etchells (Künstlerische Leitung), Richard Lowdon (Design), Claire Marshall, Cathy Naden, Terry O'Connor

Produktion: Forced Entertainment  
Koproduktion: Berliner Festspiele/Foreign Affairs, Theaterfestival Basel

Mit Dank an RSC My Shakespeare Initiative

Mit freundlicher Unterstützung des British Council

Die Idee ist so großwahnhaft wie bestechend. Der ganze Shakespeare. Alle 36 Dramen. Erzählt von Forced Entertainment. Und um es ein bisschen schwieriger zu machen: pro Drama ein/e Performer\*in, ein Tisch und eine halbe Stunde. Niemand erzählt so großartig, prägnant und selbstironisch Geschichten auf der Bühne wie die Company aus Sheffield, die uns immer wieder mit minimalen Settings die größten Theaterabende beschert und die spätestens seit ihrem ersten Shakespeare-Marathon „And on the 1000th Night“ zu den Experten\*innen für lange Formate zählt. Diesmal erzählen sechs Performer\*innen die gesammelten Werke des großen Dramatikers, verteilt auf die ganze Festivaldauer von Foreign Affairs. Mithilfe weniger Alltagsgegenstände entfaltet je ein/e Performer\*in spielerisch ein individuelles Shakespeare-Kondensat in all seiner Dramatik.



© Vlatka Horvat



© Peter Hönnemann

25. Juni, 18:00 Uhr, 26. Juni bis  
5. Juli, tgl. 19:00 Uhr (außer 29. Juni)  
Haus der Berliner Festspiele,  
Parkdeck  
10 €, ermäßigt 8 €  
In englischer und deutscher Sprache  
Dauer ca. 30 min

Das Studio ist täglich von 17:00 bis  
19:00 Uhr für Besucher geöffnet  
(außer 29. Juni).

Mit Florentina Holzinger, Nils Amadeus Lange,  
Annina Machaz, Vincent Riebeek, Manuel Scheiwiller

Von Florentina Holzinger & Vincent Riebeek

Produktion: Berliner Festspiele/Foreign Affairs

Mit Unterstützung der Stadt Zürich und des Kantons Zürich

## Holzinger/Riebeek

### Gonzo. The Making-of

Das Duo Holzinger/Riebeek ist für seine radikal körperlichen und zugleich stark ästhetisierten Performances bekannt. An einem entlegenen Ort, einem Ort außerhalb, begeben sich die bestgestylten Künstler\*innen des Festivals mit drei Komplizen in ein neues Abenteuer. In Anspielung auf das aus Pornografie und Journalismus geläufige Gonzo-Genre, in dem der Kameramann selbst Teil des Geschehens ist, unternehmen sie in der modernen Wildnis eines Parkdecks den Versuch, das Publikum direkt in das Geschehen eines Filmsets hineinzusetzen. Während sich dem Publikum multiple Perspektiven auf die Handlungen der Akteure bieten, wird die Realität der Produktion offengelegt. Tag für Tag entstehen dabei neue Konflikte, Beziehungen und Interpretationen. In der Vorbereitung ihrer täglichen Performances, im Überlebenskampf am Set, folgen die Film-Sternchen Hunter S. Thompsons Motto der Eigenregie: „Doing it yourself your own way“. Für Foreign Affairs entwickeln sie gemeinsam mit dem Video-Künstler Manuel Scheiwiller und den Performer\*innen Nils Amadeus Lange und Annina Machaz ein 11-tägiges Format mit täglichen Open Studio Sessions und Live-Performances zwischen Bühnenshow und Filmdreh.

## Tino Sehgal

### *This Progress*

Sehgal arbeitet an einer radikalen Neubestimmung der Kunst und ihrer Erfahrung, indem er Situationen anstatt materieller Objekte konstruiert. In seinen Arbeiten untersucht er soziale Prozesse, kulturelle Konventionen und Rollenverteilungen und bestimmt dabei nicht nur die Kunstproduktion selbst neu, sondern stellt auch fundamentale Werte unseres Sozialsystems wie Nachhaltigkeit, Originalität und Eigentum auf den Prüfstand. Für Foreign Affairs erarbeitet er eine neue Version seiner Arbeit „This Progress“.

25. Juni bis 5. Juli 2015, tgl. 17:00 bis 21:00 Uhr (außer 29. Juni)  
Haus der Berliner Festspiele  
6 €, ermäßigt 4 €

Von Tino Sehgal  
Dramaturg: Descha Daemgen

## Tino Sehgal Ausstellung

Tino Sehgal war zusammen mit Thomas Scheibitz Vertreter Deutschlands bei der Biennale in Venedig 2005, er nahm an der documenta 13 teil und wurde 2013 in Venedig mit dem Goldenen Löwen als bester Künstler ausgezeichnet. Nachdem seine Arbeiten in den letzten 10 Jahren weltweit in Museen und Ausstellungshäusern gezeigt wurden, wird in diesen Jahr parallel zu der Präsentation bei Foreign Affairs seine erste große Einzelausstellung in Berlin stattfinden. Im Martin-Gropius-Bau wird Tino Sehgal das Erdgeschoss des Ausstellungshauses mit einer Inszenierung bespielen.

28. Juni bis 8. August 2015  
Mi bis Mo, 10:00 bis 19:00 Uhr  
Martin-Gropius-Bau  
10 €, ermäßigt 7 €, Online-Tickets:  
[www.gropiusbau.de/tickets](http://www.gropiusbau.de/tickets)

Veranstalter: Berliner Festspiele/Martin-Gropius-Bau



© Ragnar Kjartansson, Luhring Augustine, New York & i8 gallery, Reykjavik, Foto: Elisabet Davids

## Ragnar Kjartansson & The National

### *A Lot of Sorrow*

Man muss sich das so vorstellen: Man lernt jemanden kennen und spielt ihr oder ihm seinen aktuellen Lieblingssong vor, um dabei festzustellen, dass der andere den gleichen hat. Yes! Dann hört man ihn zusammen, für immer – oder zumindest sechs Stunden lang. Wenn man nicht nur ein Faible für Pop, sondern auch für Melancholie hat und ein bildender Künstler namens Ragnar Kjartansson ist, fragt man anschließend die Band (in diesem Fall The National), ob sie den Song (in diesem Fall „Sorrow“) im MoMA PS1 in New York sechs Stunden lang spielen möchte und macht einen Film daraus.

27. Juni bis 23. August 2015  
Di–So, 10:00 bis 18:00 Uhr  
KÖNIG GALERIE in ST. AGNES  
Eröffnung: 26. Juni 2015, 19:00 Uhr  
Eintritt frei

A Lot of Sorrow, 2013–2014, Video, 06:09:35 Stunden,  
Courtesy of the artist, Luhring Augustine, New York &  
i8 gallery, Reykjavik

Ein gemeinsames Projekt von Berliner Festspiele/  
Foreign Affairs und KÖNIG GALERIE

## Ragnar Kjartansson

### *The Fall* Uraufführung

Ragnar Kjartanssons neue Arbeit basiert auf der Erinnerung an ein Ereignis im Jahr 1987: Kjartanssons Vater, der Regisseur Kjartan Ragnarsson, kam völlig elektrisiert nach einer „Hamlet“-Aufführung im Stora Teatern in Göteborg heim. Ein unerhörter Zwischenfall auf der Bühne hatte die ganze Aufführung verändert. Das Erlebte versetzte Kjartanssons Vater in eine Art Ekstase. Dieser Erinnerung ist „The Fall“ gewidmet, eine kinetische Skulptur fürs Theater, die bei Foreign Affairs uraufgeführt wird.

1. Juli 2015, ab 16:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne  
6 €, ermäßigt 4 €

Von Ragnar Kjartansson  
Produktion: Berliner Festspiele/Foreign Affairs



„You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)“ © Brigitte Enguerand

## Angélica Liddell, Atra Bilis Teatro *You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)*

30. Juni 2015, 20:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne  
35/25/15 €, ermäßigt 25/15/10 €  
In spanischer und italienischer  
Sprache mit deutschen und  
englischen Übertiteln  
Deutsche Erstaufführung  
Dauer 140 min

Mit Joele Anastasi, Fabián Augusto, Ugo Giacomazzi,  
Julian Isenia, Lola Jiménez, Antonio L. Pedraza,  
Andrea Lanciotti, Angélica Liddell, Borja López,  
Emilio Marchese, Antonio Pauletta, Roberto de Sarno,  
Isaac Torres, Antonio Veneziano und 10 Knaben  
Ukrainischer Chor: Free Voice (Anatolii Landar,  
Oleksii Ievdokimov, Mykhailo Lytvynenko)

Text, Regie, Bühne und Kostüm: Angélica Liddell  
Italienische Übersetzung: Marilena de Chiara,  
Deutsche Übersetzung und Übertitel: Monika Kalitzke  
Licht: Carlos Marquerie, Ton: Antonio Navarro, Kostüm:  
Pipa & Milagros, Hauben: Carolina Rivas, Lichttechnik:  
Octavio Gómez, Technischer Leiter: Marc Bartoló,  
Regieassistent & Inspizienz: Julio Provencio, Produk-  
tionsmanagement: Gumersindo Puche, Mamen Adeva

Produktion: laquinandi, S.L.  
Koproduktion: Prospero (Théâtre National de Bretagne  
– Rennes, Théâtre de Liège, Emilia Romagna Teatro  
Fondazione, Schaubühne am Lehniner Platz, Göteborgs  
Stadsteater, World Theatre Festival Zagreb, Festival of  
Athens and Epidaurus), Odéon-Théâtre de l'Europe,  
Festival d'Automne Paris, deSingel Internationale  
Kunstcampus, Holland Festival Amsterdam, Le-Parvis  
Scène Nationale Tarbes Pyrénées, Comédie de Valence  
Centre dramatique national Drôme-Ardèche  
Unterstützt von Comunidad de Madrid und Ministerio  
de Educación, Cultura y Deporte – INAEM  
Mit Dank an Alex Rigola und Biennale di Venezia, die die  
Begegnung mit den Darstellern möglich gemacht haben.  
Dieses Stück wäre ohne sie nicht möglich gewesen.

In der Antike ist Lucrezia eine tugendhafte Römerin, die ihrem Mann die Treue schwört und sich umbringt, nachdem sie von Tarquinius vergewaltigt worden ist. Angélica Liddell, berüchtigt für ihre exzessiven Performances, erzählt das Vergewaltigungstrauma als Liebesgeschichte. Zehn Männer stehen auf der Bühne kraftstrotzend einer zarten Lucrezia gegenüber, die sich ihrem Schicksal nicht nur ergibt, sondern es auch mitzuformulieren versucht. Dazu singt ein ukrainischer Männerchor. Anders als in früheren Arbeiten begibt sich die katalanische Autorin, Regisseurin und Performerin in diesem neuen Stück, das Teil ihres „Auferstehungszyklus“ ist, auf eine Suche nach Glauben und Spiritualität – jedoch ohne Hoffnung auf Erlösung. Innerhalb der vergangenen 20 Jahre hat sich Liddells Kunst vom intimen Performance-Format zum monumentalen Werk mit zahlreichen Performer\*innen für die große Bühne entwickelt. Diesmal arbeitet Liddell mit einer Gruppe von Männern und Knaben zusammen, die dem Abend eine beeindruckende Dynamik verleihen.



Angélica Liddell in „Primera carta de San Pablo a los Corintios“ © Samuel Rubio

# Focus Angélica Liddell



Angélica Liddell in „Lesiones incompatibles con la vida“ © Susana Paiva

## Angélica Liddell *Lesiones incompatibles con la vida*

Angélica Liddell, ausgezeichnet mit dem spanischen Nationalpreis für dramatische Literatur, sagt über diese frühe Arbeit aus dem Jahr 2003, sie sei so „nackt und schutzlos“ wie kaum eine andere in ihrem Werk. Ihre selbstgewählte Kinderlosigkeit führt sie hier als Waffe der Rebellion gegen eine frauenfeindliche und patriarchale Gesellschaft ins Feld, die Frauen nur in drei Kategorien akzeptiere: als Jungfrauen, Mütter oder Huren. Ihr eigener, nichtgebärender Körper wird zu einem Instrument der Revolte gegen diese Gesellschaft. Wie so häufig in ihren frühen Performances besteht der Abend ausschließlich aus Liddell: Sie ist Autorin, Regisseurin und alleinige Performerin. Ihr langes, anklagendes und sehr persönliches Protest-Gedicht steht im Mittelpunkt dieser konzentrierten Arbeit, die Angélica Liddell vor allem als Dramatikerin präsentiert und dabei beinahe privat ihre eigene Herkunft thematisiert.

## Angélica Liddell, Atra Bilis Teatro *Primera carta de San Pablo a los Corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!*

In Angélica Liddells Arbeiten geht es um Schmerz, Schuld und um das Kreuz, das die Liebe einem auferlegt. Ihr „Auferstehungszyklus“ führt die katalanische Künstlerin in diesem dritten Teil zum „Hohe Lied der Liebe“. Aus dem Brief des Apostel Paulus an die Korinther macht Liddell eine Hymne auf die irdische, erotische Leidenschaft. Sie kehrt den mystischen Prozess um, lässt das Theater zur Kirche werden und die Bühne zum Altar. Im Abgrund der Welt will sie die Kraft des Heiligen wiederfinden. Liddell glaubt nicht an Gott – und doch möchte sie leben und arbeiten, als existiere er, „um die Brutalität seiner Abwesenheit zu erfahren. Gott ist tot, nicht aber die Notwendigkeit, an ihn zu glauben.“

### Angélica Liddell

#### *Via Lucis*

Lesung mit Irm Hermann und Altea Garrido

1 & 2. Juli 2015, 20:00 Uhr  
KW Institute for Contemporary Art  
6 €, ermäßigt 4 €  
In deutscher und spanischer Sprache

Übersetzung: Franziska Muche

In Zusammenarbeit mit den  
KW Institute for Contemporary Art

### Angélica Liddell

#### *El Universo de Angélica: Quiero ser la locura de Dios*

5 Filme, ausgewählt von Angélica Liddell

25. Juni bis 5. Juli, täglich ab 17:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele, Filmbox  
Eintritt frei

1. & 2. Juli 2015, 21:00 Uhr

KW Institute for Contemporary Art

10 €, ermäßigt 8 €

In spanischer Sprache mit deutschen  
und englischen Untertiteln  
Dauer 30 min

Von und mit Angélica Liddell  
Übersetzung und Untertitel: Francesca Spinazzi,  
36caracteres, Technische Leitung: Marc Bartoló,  
Licht: Octavio Gómez, Video und Ton: Antonio Navarro,  
Produktionsmanagement: Gumersindo Puche,  
Mamen Adeva

Produktion: Iaquinandí, S.L., In Zusammenarbeit mit  
Festival Escena Contemporánea de Madrid, Fundación  
Gilherme Cossoul de Lisboa

In Zusammenarbeit mit den  
KW Institute for Contemporary Art

4. Juli 2015, 22:00 Uhr

5. Juli 2015, 19:00 Uhr

Haus der Berliner Festspiele,  
Seitenbühne

25/15 €, ermäßigt 15/10 €

In spanischer Sprache  
mit deutschen Übertiteln  
Dauer 85 min

Mit Angélica Liddell, Sindo Puche, Victoria Aime  
Text, Regie, Bühne, Kostüm: Angélica Liddell  
Übersetzung: Monika Kalitzke, Übertitel: Victoria Aime,  
Vorhänge: ShowTex, Kunstdruck: Big Image Systems,  
Taxidermie: Taxidermia Fer Fauna, Licht: Carlos  
Marquerie, Ton: Antonio Navarro, Lichttechnik: Octavio  
Gómez, Technische Leitung: Marc Bartoló, Regieassis-  
tenz und Inspizienz: Julio Provencio, Produktions-  
management: Gumersindo Puche, Mamen Adeva

Produktion: Iaquinandí, S.L.  
Koproduktion: Théâtre de Vidy Lausanne,  
Odéon-Théâtre de l'Europe, Festival d'Automne Paris,  
68° Ciclo di Spettacoli Classici al Teatro Olimpico  
di Vicenza, Comune di Vicenza – Fondazione Teatro  
Comunale Città di Vicenza, La Bâtie-Festival de  
Genève, Theater Chur, Künstlerhaus Mousonturm,  
Frankfurt, Bonlieu Scène nationale Anney



Gustav Koenigs © Phil Griffin

## Troubleyn/Jan Fabre

### Mount Olympus to glorify the cult of tragedy (a 24H performance) Uraufführung

27. Juni 2015, 16:00 Uhr  
bis 28. Juni 2015, 16:00 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne  
50/40 €, ermäßigt 35/20 €  
In deutscher, englischer, französi-  
scher und niederländischer Sprache  
mit deutschen und englischen  
Untertiteln, Dauer 24 Stunden

Mit Lore Borremans, Katrien Bruyneel, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Renée Copraij, Anny Czuppper, Els Deceukelier, Barbara De Coninck, Piet Defrancaq, Mélissa Guérin, Stella Höttler, Sven Jakir, Ivana Jozic, Marina Kaptijn, Gustav Koenigs, Sarah Lutz, Moreno Perna, Gilles Polet, Pietro Quadrino, Antony Rizzi, Matteo Sedda, Merel Severs, Kasper Vandenberghe, Lies Vandewege, Andrew Van Ostade, Marc Moon Van Overmeir, Fabienne Vegt

Konzept, Regie: Jan Fabre  
Choreografie: Jan Fabre & Tänzer  
Text: Jeroen Olyslaegers, Jan Fabre, Musik: Dag Taeldeman, Dramaturgie: Miet Martens, Regieassis-  
tenz: Floria Lomme, Licht: Jan Fabre, Helmut Van den Meersschaut, Kostüm: Jan Fabre, Kasia Mielczarek, Fotografie: Sam De Mol, Gastdramaturgen: Hans-Thies Lehmann, Luk van den Dries, Freddy Decreus, Produktionsleitung: Ilka De Wilde, Technische Leitung: Andre Schneider, Praktikanten: Maarten van Mulken (Kostüm), An Somers (Kostüm), Alessandra Ferreri (Ausstattung, Licht), Roxane Gire (Produktion)  
Artist in residence während der Proben: Phil Griffin

Koproduktion: Berliner Festspiele/Foreign Affairs, Julidans 2015, Concertgebouw Brugge, Festival internacional de Teatro de Buenos Aires, Romaeuropa

Mit Unterstützung der Stadt Antwerpen und Angelos, Antwerpen.  
Troubleyn/Jan Fabre wird strukturell gefördert von der Flämischen Regierung.

Gefördert durch den Hauptstadtkulturfonds

Selbst für den großen Grenzüberschreiter Jan Fabre ist das ein Ausnahmeprojekt: 24 Stunden lang tanzen, spielen, schwitzen, lieben, leiden, schlafen, träumen sich 25 Performer\*innen durch die Mythen der Griechischen Antike. Ganz wie damals in Athen wird Theater zum Ausnahmezustand, zum politischen Raum, zu einer beinahe spirituellen Zeit-Reise für Darsteller und Publikum gleichermaßen. Fabre trägt den Zuschauer in einem Bilderstrom durch eine Choreografie zwischen Wachen und Schlafen, Traum und Realität. Dabei begegnen einem Medea, Antigone, Dionysos und andere Heroen in all ihrer Triebhaftigkeit und Archaik.

Der belgische bildende Künstler, Theaterregisseur und Autor Jan Fabre ist seit 30 Jahren eine der wichtigsten Figuren der internationalen Kunst- und Theaterwelt. Zeit und Zeitexzesse waren schon oft sein Thema: Sein achtstündiger Abend „This is theatre like it was to be expected and foreseen“ brachte 1982 „echten Schmerz, echte Müdigkeit“ auf die Bühne und revolutionierte das Theater. „Mount Olympus“ erlebt bei Foreign Affairs nach zehnmonatiger Probenzeit seine Uraufführung und vereint alle Aspekte seiner bisherigen Arbeit.

Für die nötigen Ruhepausen stehen Liegen im Foyer und Zelte im Garten bereit. Müde Körper können zudem mithilfe griechischer Popymnastik reaktiviert werden. Im Rangfoyer schließt die „Kleine Mythenschule“ Wissenslücken. Die Taverne ist 24h geöffnet.

### Symposium Zeitverschwendung Zeitstrukturen in Kunst und Gesellschaft

Eigentlich wissen wir es längst: Zeit ist nicht Geld. Zeit ist Zeit. Keiner hat sie. Und deshalb wollen wir sie gemeinsam verschwenden. Denn gerade darin besteht bekanntermaßen eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst: Im Konkurrenzkampf um die rationalisierten Aufmerksamkeitsressourcen entwickeln künstlerische Arbeiten, die den gewohnten Zeitrahmen sprengen oder unterlaufen, ein widerständiges Potenzial gegenüber durchgesetzten Zeitregimen. Foreign Affairs präsentiert in diesem Jahr eine Reihe von Projekten, die alternative Zeitformate anwenden. Im Gespräch mit Künstler\*innen und anderen Expert\*innen möchten wir uns am Vorabend der Uraufführung der 24h-Performance „Mount Olympus“ von Jan Fabre mit Vorstellungen und Ordnungen von Zeit sowie ihrer Bedeutung für künstlerische, gesellschaftliche und ökonomische Prozesse auseinandersetzen.

Mit Tim Etechells, Ragnar Kjartansson, Hans-Thies Lehmann, Sibylle Peters u.a.

26. Juni 2015, 17:00 bis 20:30 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele, Rangfoyer  
Eintritt frei

# Hofesh Shechter Company

## *barbarians* Uraufführung

Hofesh Shechter ist kein Künstler der leisen Töne. Arbeiten wie „Political Mother“ und „Sun“, die beide bei den Berliner Festspielen zu Gast waren, beschwören apokalyptische Vorahnungen herauf, mit bombastischen Musiktracks und explosiven Choreografien. Seine Choreografien entlarven die Mechanismen von Gewalt, Macht und Unterdrückung und zeigen uns Shechter als einen kraftvollen Choreografen, der uns auffordert, selbst zu denken. Sein neuer Abend „barbarians“, der bei Foreign Affairs seine Uraufführung erlebt, ist nachdenklicher, ironischer – doch nicht weniger düster als die Vorgänger. Der stets unberechenbare Shechter erschafft eine karge Welt, in der sich drei völlig unterschiedliche Versionen von Intimität, Leidenschaft und der Banalität der Liebe entfalten. Eleganz und Intimität seiner Choreografie offenbaren sich in dem gefeierten und verstörenden Stück „the barbarians in love“, mit dem der Abend beginnt. Eine geistliche Barockpartitur begleitet zitternd vor Emotionen, die von einer strikten Ordnung gehalten werden, eine wahrhaft zeitgenössische Beichte. Die beiden darauffolgenden neuen Stücke, eine Explosion aus Dubstep-Grooves zu einer beinahe urbanen Choreografie und ein skurriles Duett, vervollständigen einen Abend, der die einmalige, ironische Stimme ihres Schöpfers und die Vielseitigkeit und das Talent seiner einzelnen Tänzer\*innen ins Licht rückt.



© Jake Walters

## Georgia Sagri

### *my first science fiction book, Religion*

Gemeinsam mit etwa 20 Berliner Musiker\*innen aus unterschiedlichen Kulturkreisen – Sufis, Juden, Christen, Muslime – komponiert die Künstlerin Georgia Sagri eine musikalische und körperliche Performance, mit der sie sich mittels Nachahmung und Wiederholung von Bewegungsritualen bekannter Religionen auf den Weg begibt zu einem vereinten zukünftigen Glaubenssystem. Sagri versteht diese Performance als Science-Fiction-Buch, in dem monotheistische Zeremonien zu Subjekten einer „Meta-Religion“ werden und allein durch die Vereinigung ihrer einzelnen Gesten ein neuer Glaubens- oder gar Religionsansatz entstehen kann. Die 8-stündige Performance der Künstlerin und der mitwirkenden Musiker\*innen macht die Möglichkeiten einer nicht-individuellen Annäherung an das Religiöse erfahrbar und definiert das ‚Material‘ des Glaubens durch die Lösung von ihren ursprünglichen Bedeutungen neu, wobei die Mikrobewegungen und -veränderungen der unterschiedlichen Riten kontinuierlich dekonstruiert und ausgestellt werden. Über eine Projekt-Website können Besucher die Performance online verfolgen und Kommentare teilen.

3. & 4. Juli 2015, 20:00 Uhr,  
Haus der Berliner Festspiele,  
Große Bühne  
35/25/15 €, ermäßigt 25/15/10 €  
Dauer 90 min

Mit Paula Alonso Gomez, Maëva Berthelot, Winifred Burnet-Smith (Proben-Assistent), Chien-Ming Chang, Sam Coren, Frederic Despierre (Proben-Assistent), Bruno Karim Guillore, Philip Hulford (Proben-Assistent), Yeji Kim, Kim Kohlmann, Erion Kruga, Merel Lammers, Attila Ronai, Hannah Shepherd, Diogo Sousa

Choreografie: Hofesh Shechter

Produktion: Hofesh Shechter Company  
Koproduktion: Sadler's Wells London, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Théâtre de la Ville Paris, Berliner Festspiele/Foreign Affairs, Maison de la Danse Lyon, Festival d'Avignon, HOME Manchester, Festspielhaus St Pölten (including a Working Residency), Hessisches Staatsballett, Staatstheater Darmstadt/Wiesbaden (including a Working Residency)

Mit freundlicher Unterstützung des British Council



© Zlatko Mičić

4. Juli 2015, 14:00 bis 22:00 Uhr  
KW Institute for Contemporary Art  
Eintritt frei  
Dauer 8 Stunden

Performance, musikalische Komposition und  
Website: Georgia Sagri

Produktion: KW Institute for Contemporary Art,  
Berliner Festspiele/Foreign Affairs, Istanbul Biennial 2015



© Labofii

## The Laboratory of Insurrectionary Imagination Action-Adventure Game Lab for Climate Justice

26. Juni bis 2. Juli 2015  
Workshop in englischer Sprache

Public Lectures:  
28. Juni, 18:30 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
*A Short Broken History of Activism  
and Other Indisciplines*

30. Juni, 18:30 Uhr  
Haus der Berliner Festspiele  
*We are Nature Defending Itself:  
Creative Resistance in the Age of  
the Capitaloscene*

Das politische Potenzial der Künste liegt in der Freisetzung und Gestaltung gesellschaftlicher Imaginationskräfte. Die Gründer des Laboratory of Insurrectionary Imagination (Labofii) Isabelle Fremaux und John Jordan sind überzeugt, dass soziale Gerechtigkeit aus kreativen Akten des Ungehorsams entsteht. Zwischen Kunst und Aktivismus, Poesie und Politik suchen sie nach neuen Formen des Widerstands. In Anlehnung an Naomi Kleins „This Changes Everything. Capitalism vs. The Climate“ geht das Labofii davon aus, dass der Klimawandel unsere Lebensgewohnheiten, aber auch unsere Definitionen von Kunst und Protest verändern muss. Im Rahmen eines „Action-Adventure Game Lab für Klimagerechtigkeit“ bringt das Labofii Aktivist\*innen, Designer\*innen, Entwickler\*innen, Künstler\*innen und andere kreative Köpfe zusammen, um Zukunftsvisionen und Vorstellungen von Möglichkeiten der Veränderung zu entfalten. In einem einwöchigen kreativen Prozess werden die Teilnehmenden gemeinsam Ideen und Anwendungen eines digitalen Action-Adventure-Games erarbeiten, das sowohl online als auch offline stattfindet und das eine kollektive Form der aktiven Auseinandersetzung mit den Ursachen, den sozialen Folgen und den Handlungsimperativen des Klimawandels ermöglichen soll. Mithilfe des zu entwickelnden „Games“ sollen die Grenzen zwischen öffentlichem Raum und Cyberspace, Realität und virtuellen Welten, zwischen Spiel und politischem Handeln erforscht werden.

Infos und Anmeldung: [www.berlinerfestspiele.de/labofii](http://www.berlinerfestspiele.de/labofii)

Gefördert durch die Bundeszentrale für politische Bildung

## Johannes Paul Raether The Hyperbolic Pluripotent Academy of Psycho-Realism

29. Juni bis 5. Juli 2015  
Workshop in englischer oder  
deutscher Sprache

Wir sind alle nackt geboren, der Rest ist Technologie. Also was ist dann noch Identität und welches ihr Potential in unserer Gesellschaft? Wie können wir die Produktion von Subjektivität und Identität im bio-digitalen Kapitalismus verstehen? Können wir Produktion und Reproduktion von Subjektivität abgrenzen? Wie wird diese Differenzierung produziert und welche Art von Autonomie ergibt sich dadurch für uns? Im Rahmen des von ihm selbst kreierten, von bunt-psychedelischen Avataren bevölkerten „Identitecture“-Kosmos entwickelt Johannes Paul Raether, der mit der „Weltheilungshexe Protektorama“ bereits 2013 bei Foreign Affairs zu Gast war, eine körperliche Empfindung des „wilden Denkens“ – eine hysterisierende Version der akademischen Wissensproduktion (oder der shizzo-künstlerischen Forschung), eingebettet in Live-Momente, die sich im öffentlichen Raum manifestieren. Ausgehend von einer alternativen Idee von politischer Kunst zelebrieren Raethers Avatare jeweils eine spezifische künstlerisch-theoretische Auseinandersetzung mit den drängenden Fragen unserer Zeit.



© Mark Tatti

Infos und Anmeldung: [www.berlinerfestspiele.de/raether](http://www.berlinerfestspiele.de/raether)

Gefördert durch die Bundeszentrale für politische Bildung

## Konzerte

**Ssion**  
25. Juni 2015, 22:30 Uhr, Haus der  
Berliner Festspiele, Seitenbühne  
12 €

**Sinkane**  
3. Juli 2015, 22:00 Uhr, Haus der  
Berliner Festspiele, Rangfoyer  
10 €

**U.S. Girls**  
4. Juli 2015, 22:00 Uhr, Haus der  
Berliner Festspiele, Rangfoyer  
10 €

**Dillon: A Family Affair**  
5. Juli 2015, 21:00 Uhr, Haus der  
Berliner Festspiele, Große Bühne  
22 €

## Student Affairs

*Programmbegleitendes Vermittlungsprogramm für Studierende*

Rund 140 Studierende werden an vier Tagen das vielfältige Programm an den Schnittstellen unterschiedlicher Kunstformen besuchen. Unter der Leitung jeweils einer teilnehmenden Hochschule wird jede Aufführung diskutiert. So gewinnen die Studierenden nicht nur einen detaillierten Einblick in das Festival, sondern lernen zeitgleich unterschiedliche Denkansätze und Reflexionsformate kennen. In künstlerischen Workshops werden die Studierenden selbst aktiv.

Gefördert durch die Bundeszentrale für politische Bildung



Jan Lauwers © Eveline Vanassche

# THEATER IST EIN HOFFNUNGSVOLLES MEDIUM

Das Gespräch führte Barbara Behrendt

Jan Lauwers über Improvisation, Digitalität und den Unterschied zwischen belgischem und deutschem Theater

Herr Lauwers, im nächsten Jahr feiern Sie das 30. Jubiläum von Needcompany. Für „The Time Between Two Mistakes“ haben Sie sich mit Ihrem Archiv beschäftigt. Was haben Sie gefunden?

In den vergangenen 30 Jahren hat Needcompany Bilder, Musik und Texte geschaffen und jetzt fragen wir: Was passiert, wenn wir dieses Material auf andere Weise mit einem anderen Publikum als dem von vor 20 Jahren konfrontieren? Wir überdenken, wer wir

als Künstler sind. Im Theater gibt es kein historisches Archiv. Als Maler kann man Rubens und Velázquez studieren, aber wir wissen nicht wirklich, wie das Theater Shakespeares aussah. Das macht das Theater so faszinierend. Wir erleben eine Zeit des Neudenkens, der



„Isabella’s Room“, 2004 © Eveline Vanassche

Rekonstruktion. Im 20. Jahrhundert ging es um Dekonstruktion. Duchamp wirkte wie eine Atombombe in der Welt der Kunst. Die Fotografie war für die Malerei des 19. Jahrhunderts gefährlich, aber die heutige Realität der sozialen Medien hat einen noch viel größeren Einfluss auf die Kunst.

## Kunst ohne Autonomie ist Unterhaltung.

### Warum machen Sie heute noch Theater?

Ich mache Theater, weil ich mit Menschen arbeiten will. Daher kommt auch der Name unserer Company: I need company. Wir machen Projekte, die auf Autonomie basieren. Kunst ohne Autonomie ist Unterhaltung. Wenn sich die Kunst auf eine soziale Diskussion einlässt, zur Dokumentation wird, der Kommentar eines Kom-

mentars über einen Kommentar, dann drängt man die Kunst in eine sehr enge Ecke. Ich glaube, ein Journalist, eine Krankenschwester oder ein Terrorist haben mehr Macht als ein Künstler. Die Kunst muss hinterfragen, muss ihre Autonomie verteidigen. Und das Theater selbst ist immer ein Kampf gegen die Reproduktion, eine Suche nach der Realität auf der Bühne, Geografie auf der Bühne, der Menschlichkeit der Darsteller. Ich mache heute Theater, weil wir uns in Zeiten, wo jeder ein Youtube-Video machen kann, fragen müssen: Wie kann die Kunst überleben? Eines der Medien, die ganz bestimmt überleben können, ist das Theater. Denn wenn jeder auf dem Bildschirm zu sehen ist, dann wird es zu etwas Besonderem, jemanden live zu erleben. Das hat mit Menschlichkeit zu tun. Eine andere Menschlichkeit als auf diesem kleinen Display. Das Theater ist ein hoffnungsvolles Medium. Deshalb liebe ich das Theater immer mehr. Noch viel mehr als vor 25 Jahren.

### Damals nahmen Sie das Theater nicht besonders ernst.

Ich fand es ganz schön pervers. Weil es sich bei allen anderen Medien bedient – ein bisschen bildende Kunst, ein bisschen Musik. Denkt einmal darüber nach: Woher kommt das Theater? Es ist eine Zusammenarbeit zwischen Menschen, es ist Handwerk. Man macht es mit den Händen, den Füßen und dem Kopf.

### Ist das Theater heute wichtiger als vor 25 Jahren?

Ja. Und das spürt man: Die Theater sind immer voll.

### In Deutschland ist es schwierig, das junge Publikum zu gewinnen. Die jungen Leute gehen lieber ins Kino.

Ich habe das Theater in Deutschland und in Belgien als sehr unterschiedlich erfahren. In den 80ern haben wir alles dekonstruiert. Wir sagten: Wir gehen nicht ans große Schauspielhaus, wir machen etwas anderes. Und das Kultusministerium hat das akzeptiert. Wir



haben alle in den 80ern angefangen zu arbeiten, und keiner von uns wollte in die offiziellen Institutionen. Das hat das Subventionssystem verändert. Wir haben uns geweigert, Repertoiretheater zu machen und immer wieder die gleichen Fragen zu stellen. Und jetzt sind wir doch in den großen Theatern, sind doch im Zentrum angelangt und jetzt gibt es wieder eine neue Generation, die sich verweigert. In den 80ern gab es eine stille Revolution in Flandern. Die Leute begannen, von der flämischen Welle zu reden. Ich glaube, das war damals eine sehr entschiedene, talentierte Generation mit großem Ehrgeiz. Ich war politisch sehr engagiert und wollte internationales Theater machen, aber wie sollte das gehen? Es gab keine Übersetzungsgeräte, nichts dergleichen. Also haben wir in vier Sprachen gespielt. Heutzutage ist das normal, aber wir haben damit angefangen. Wir haben eine Art historisches Statement gegeben. Davor war das Theater tot. Heute spielen wir zwar in den großen Häusern, wir können

aber auch in den Underground gehen – die Mentalität bleibt dieselbe. De Keersmaecker tanzt heute ein Solo vor zwanzig Leuten in einem kleinen Dorf außerhalb Brüssels und am nächsten Tag steigt sie ins Flugzeug nach Japan und spielt dort vor 2000 Menschen. Es spielt keine Rolle. In Deutschland wollen sie alle zum großen Ding gehören – aber das große Ding könnte innen hohl sein. Für die großen Institutionen braucht man einen Zugangscodex und wenn man drin ist, muss man ihre Regeln befolgen.

#### **Wie politisch ist Ihr Theater heute?**

Das ist schwer zu sagen, das ist eine semantische Diskussion. Ich mache zu diesem Thema nur ungern eine Aussage, weil ich finde, die Autonomie der Kunst ist die politische Aussage.

#### **Man braucht auf der Bühne die Politik nicht zu erwähnen, um politisches Theater zu machen – meinen Sie das?**

Ja. Aber man muss die Notwendigkeit in sich finden, überhaupt auf die

Bühne zu gehen und etwas zu sagen. Sonst wird das Theater zum Kommentar oder zur Abbildung des Lebens. Und damit zur reinen Unterhaltung.

## **Kunst bedeutet immer, alleine zu arbeiten.**

#### **Finden Sie das arrogant?**

Ein großer Teil des Theaters ist pure Abbildung. Wenn ich sage, dass es verboten ist, im Theater über den Alltag zu sprechen, dann ist das auch ein politisches Statement. Heute sagen die Leute: „Künstler, eure dialektische Beziehung zur Gesellschaft nervt! Lasst uns ins Zentrum rücken!“ Das finde ich auch. Aber ich bestimme, wo das Zentrum ist. Als ich die letzte documenta in Kassel besucht habe, gab es dort nichts als Dokumentationen, keinerlei

# **THE TIME BETWEEN TWO MISTAKES**

**is a search for the boundary  
between art and entertainment.**

**A people that loses itself  
in a party ceases to exist.**

**This feast must have  
a purpose.**

**That is the job of every reveller.**

**This party will be watched.**

**A party that is watched is not a  
party, but an image.**

**Jan Lauwers**



„Need to Know“, 1987 © Michiel Hendrickx

autonome Bilder mehr. Es gab ein paar tolle Arbeiten, aber dann kam auch bald wieder ein Video über einen Flüchtling. Wenn man so etwas im Fernsehen zeigt, kann man die Leute erreichen, aber sobald man so ein Statement in einer Galerie oder einem Theater macht, interessiert es niemanden mehr. Also müssen wir neu nachdenken, wir müssen den Leuten Gründe bieten, eine Galerie zu besuchen, wir dürfen sie nicht in ihrem Denken bestätigen. Wir müssen für die Kunst generell neue Inhalte finden. Der Kunstmarkt hat vieles zerstört in der Kunst. Es geht nur noch um Investitionen. Auch aus diesem Grund mache ich Theater: Man kann es nicht verkaufen, man muss es machen. Da liegt die Freiheit – und das ist auch ein politisches Statement.

**Sie haben vorhin gesagt, dass das Theater immer ein Kampf gegen die Reproduktion ist. Wie bekämpfen Sie sie?**

Es gibt da ein paar Regeln: Lernt euren Text nicht auswendig; wenn ihr wisst, was ihr sagt, dann könnt ihr ihn schon auswendig. Verlangsamt den Denkprozess. Wenn ihr diesen Prozess verlangsamt, beginnt damit die Produk-

tion. Um dies zu provozieren, machen wir „Needlabs“: Ich gebe den Leuten ihre Texte und fünf Tage später gehen wir damit auf die Bühne. Man kann nichts reproduzieren, weil man noch nichts produziert hat. Sobald man mit dem Publikum konfrontiert ist, denkt man gemeinsam mit dem Publikum. Wenn man das von Anfang an tut, schärft man den Geist; man ist auf alles, was passiert, aufmerksam. Dann kann man ein Stück wie unser „Isabella’s Room“ auch 250 Mal spielen, ohne dass es langweilig wird. Die Darsteller, die ich aussuche, verstehen dieses Problem. Sie verstehen die Sehnsucht, frei zu denken.

**Reden Sie jetzt von Improvisation?**

Auch das ist eine semantische Diskussion – was bedeutet Improvisation? Sie können einem Schauspieler einen ganzen Abend zuhören und denken, alles sei improvisiert – dabei ist alles verabredet. Sie können das, was Free Jazz-Musiker tun, Improvisation nennen. Aber wenn Sie Improvisation nur als Improvisation meinen, dann: nein, das führt zu nichts. Sie müssen in einer Improvisation eine Diktatur haben. Die Diktatur besteht in der Vereinbarung,

die man mit den Schauspielern darüber einigt, was angestrebt wird. Wenn dieses Zentrum fehlt, dann ist Improvisation extrem langweilig. Wenn Sie eine Vorstellung der Needcompany sehen und denken, dass alles total improvisiert ist, dann ist es eine sehr gute Vorstellung. Aber alles steht geschrieben, nicht ein einziges Wort wird improvisiert.

**Ist Ihr Text zu Probenbeginn fertig?**

Ja. Ich kann ohne Konzept nicht anfangen. Also habe ich entweder den Text als Konzept aufgeschrieben, oder ich habe ein Konzept von

Bildern im Kopf.

**Warum entwickeln Sie den Text nicht mit dem Ensemble?**

Man kann nicht zu fünft schreiben; man kann auch nicht zu fünft ein Bild malen. Kunst bedeutet immer: alleine zu arbeiten. Es gibt keine Kollektivität.

**Aber Sie brauchen doch die Gesellschaft – you need company!**

Ich brauche die Gesellschaft für die Arbeit auf der Bühne – aber es gibt nur einen Autor. Es gibt eine Autorität. Es gibt Künstler, die zusammenarbeiten, wie zum Beispiel Gilbert & George, aber das ist sehr selten. Der Autor kann ein Maler sein, aber er oder sie ist die Autorität. Selbst in der gemeinsamen Arbeit mit Grace Ellen Barkey an „The Time Between Two Mistakes“ ist es sehr schwer, sich darüber zu einigen, ob etwas blau oder rot sein soll. Es ist ein einsamer Job. Aber sobald ich die Arbeit mit den Darstellern anfangen, vergesse ich das alles für eine Weile. Das Ensemble legt los und es ist toll, ihnen dabei zuzuschauen, wie sie alle meine Ideen zerstören. Das können sie nur, weil es ein Grundvertrauen gibt. Die Needcompany-Performer sind



„Marketplace 76“, 2012. © Wonge Bergmann

allesamt unabhängige Köpfe. Am Ende fängt sich dann alles wieder zusammen.

### Was motiviert Sie nach 30 Bühnenjahren noch?

Eigentlich fragen Sie doch: Warum gehen Sie nicht endlich in Rente, Jan? (lacht) Ich frage mich jeden Tag: Sollte ich aufhören? Jeden Tag muss es eine Notwendigkeit geben. Wenn eine Gruppe wie Needcompany seit 30 Jahren existiert, dann ist das eine lange Zeit. Wir haben noch immer eine gute Verbindung zu den jungen Leuten. Das eigene Wissen, das Handwerk weiterzugeben, das Theater gegen die sozialen Medien zu behaupten – das wird immer spannender! Wenn ich ein Regisseur ohne Gruppe wäre, könnte ich auf der ganzen Welt arbeiten – aber dann gäbe es Needcompany nicht mehr. Was ist mir also wichtiger? Mir ist die Diversität der Needcompany wichtiger, und ich bin sehr froh, dass wir immer noch nicht als „richtiges“ Theater akzeptiert werden. Viele Kritiker schreiben noch heute, dass wir ein Haufen Amateure sind. Ein totales Kompliment.

Aus dem Englischen übersetzt von Elena Krüskemper.

Jan Lauwers, 1957 in Antwerpen geboren, arbeitet als Künstler mit verschiedensten Medien. In den letzten 25 Jahren sorgte er vor allem durch seine bahnbrechende Arbeit mit der 1986 in Brüssel gegründeten Gruppe Needcompany für Aufsehen. Außerdem entwickelte er über die Jahre ein beachtliches Œuvre im Bereich der bildenden Kunst. Needcompany waren von 2009 bis 2014 Artists-in-Residence am Wiener Burgtheater. Jan Lauwers wurde 2012 mit dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich ausgezeichnet. 2014 erhielt er den Goldenen Löwen der Biennale von Venedig für sein Lebenswerk. Jan Lauwers studierte an der Kunstakademie in Gent Malerei. Ende 1979 versammelte er eine Gruppe von Mitstreitern um sich und gründete das Epigonensemble. 1981 wandelte sich diese Gruppe zum Epigontheater zlv und verblüffte die Theaterwelt mit sechs Bühnenproduktionen. Dadurch fand Jan Lauwers in den frühen 80er-Jahren seinen Platz in einer Bewegung, die sich für radikale Veränderungen in Flandern einsetzte, und schaffte gleichzeitig den internationalen Durchbruch. Epigontheater zlv machte direktes, konkretes, ausgesprochen bildhaftes Theater, das Musik und Sprache als strukturierende Elemente einsetzte. 1985 löste Jan Lauwers dieses Kollektiv auf und gründete 1986 Needcompany. Jan Lauwers braucht Gesellschaft (needs company). Er gründete Needcompany zusammen mit Grace Ellen Barkey. Zusammen sind sie für die größeren Produktionen von Needcompany verantwortlich. Das Ensemble der Performer, das Jan Lauwers und Grace Ellen Barkey über die Jahre um sich versammelt haben, ist in seiner Vielseitigkeit wohl einzigartig. Ihre associated performing artists sind MaisonDahlBonnema (Hans Petter Dahl & Anna Sophie Bonnema), Lemm&Barkey (Lot Lemm & Grace Ellen Barkey), OHNO COOPERATION (Maarten Seghers & Jan Lauwers) und das NC Ensemble. Unter dem Dach der Needcompany entwickeln sie auch eigene Arbeiten.

Mit „The Time Between Two Mistakes“ eröffnet Foreign Affairs 2015 (s. S. 25)

---

# ICH TRINKE VON ALLEN QUELLEN, DIE SICH AUFTUN

Angélica Liddell gilt als Ausnahmegestalt in der spanischen Theaterszene. In ihren neuen Stücken schwankt sie zwischen Hölle und Paradies

Von Barbara Behrendt

Ihr Leben und ihre Kunst, sagt Angélica Liddell gern, seien eins. All das, was sie auf der Bühne darstellt, das ist sie auch im echten Leben. Und all das, was sie im Leben beschäftigt, findet sich auf der Bühne wieder. Die optische Differenz allerdings kann für den Beobachter dann doch frappant sein. Hat sich die Künstlerin am Abend zuvor noch in ihrem Stück „You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)“ wie Tod und Teufel gekrümmt und röchelnd über die Bühne geschleppt, hat gespuckt und geflucht, beim Schlussapplaus als „Zugabe“ ihr Höschchen abgestreift und sich mit hoch geschlitztem Kleid breitbeinig von zwei Performern zu Technobeats über die Bühne tragen lassen wie in einer Porno-Show, sitzt sie am nächsten Morgen mit schwarzer Hornbrille und hoch gebundenen Haaren freundlich lächelnd in der Hotellobby – als sei sie ihre eigene brave Schwester.

Kunstfigur und Privatperson – wie sehr diese beiden Kategorien bei der spanischen Performerin, Autorin, Regisseurin und Schauspielerin miteinander verschmelzen, ist zeit ihrer Karriere ein großes Thema. Nicht nur, weil Liddells Texte sich oft lesen wie Einblicke in ihr Tagebuch, weil sie auf der Bühne intimste Vorgänge öffentlich zelebriert, sondern auch, weil sich ihre Performances so gut erzählen lassen vor dem Hintergrund ihres Lebens. Die drei Inszenierungen, die in diesem Jahr bei Foreign Affairs zu sehen sind, zeigen einen Querschnitt durch Liddells künstlerische

und persönliche Biografie und geben viel preis von dieser heute fast 50-jährigen Frau, die international als furiose Ausnahmekünstlerin gefeiert wird. Verglichen mit den düsteren, leidvollen, exzessiven Arbeiten ihrer früheren Jahre, bei denen sie nur mit ihrem Text auf der Bühne stand, sich die Beine ritzte, die Hände in Milch verbrannte oder sich mit Bier übergoss, wirkt dieser neue, dreiteilige „Auferstehungszyklus“, zu dem auch „You Are My Destiny“ gehört, trotz mancher masochistischer Szenen verhältnismäßig leicht. Sie selbst setzt bei unserem Gespräch am Morgen, das mit viel schwarzem Kaffee geführt wird, ihr Leben und Schaffen einer spirituellen Reise gleich: „Geboren bin ich in der Hölle, jetzt, mit beinahe 50, gehe ich durchs Fegefeuer und suche nach dem Paradies. In der ‚Göttlichen Komödie‘ wird Dante von Vergil begleitet – mein Begleiter ist allein der Schmerz. Aber wenn man 50 ist, muss man irgendwie aufs Paradies schauen, sonst kann man nicht weiter gehen. Es ist ein schwerer Weg, man steht immer am Rand des Abgrunds, und überall begegnen einem Monster und Menschen, die leiden.“

Die früheste Arbeit, die beim Festival zu sehen sein wird, stammt aus dem Jahr 2002: „Lesiones incompatibles con la vida“ (Verletzungen, unvereinbar mit dem Leben). Sie mutet an wie eine grausam trostlose Reminiszenz der eigenen Kindheit. Ein Video wird abgespielt, in dem ein altes Schwarzweiß-Foto von Mutter und Vater Liddell mit der

kleinen, dunkeläugigen Angélica durch die Wohnung, die Stadt, die Welt und das Leben reist: Erst liegt es neben schmutzigem Geschirr, dann auf dem Herd, in der U-Bahn, in den Händen eines Penners, in denen von Mickey Mouse, im Regal eines Supermarkts. Dazu spricht die Performerin ein anklagendes Protestgedicht, das sich gegen die ausschließliche Rolle der Frau als Mutter richtet, aber auch gegen das Leben und die Fortpflanzung an sich in einer von Bosheit zerrissenen

**Mit mir endet  
die Tyrannei  
des Blutes.**

Welt. Setzt man die Autorin dabei mit der Erzählerin gleich, wirkt der Text wie eine Abrechnung mit der eigenen Familiengeschichte: „Die großen Hoffnungen meiner Eltern haben meine eigenen Hoffnungen zerstört. Mein Körper ist mein Protest gegen die großen Hoffnungen meiner Eltern, gegen die großen und dummen Hoffnungen der Welt. (...) Ich will nur Tochter sein. Mit mir endet die Tyrannei des Blutes. Ich will keine Familie gründen. (...) Die Familie ist das Wichtigste. Ohne Familie kommt niemand an die Macht. Die Macht und die Familie, immer vereint. Das kotzt mich an.“ Obwohl hier auch patriarchale Gesellschaftsstrukturen angegangen

werden, die Frauen in die immer gleiche Rolle von Jungfrau, Mutter oder Hure pressen, bewegt sich dieses frühe Stück mit seinen ästhetischen Mitteln nah an Liddells persönlichen Abgründen. Sie selbst bestätigt das: „Für mich ist es heute schwer erträglich, das Video in der Performance anzuschauen. Es ist Teil einer anderen Lebensphase, es gehört zur Rebellion in meiner Jugend.“

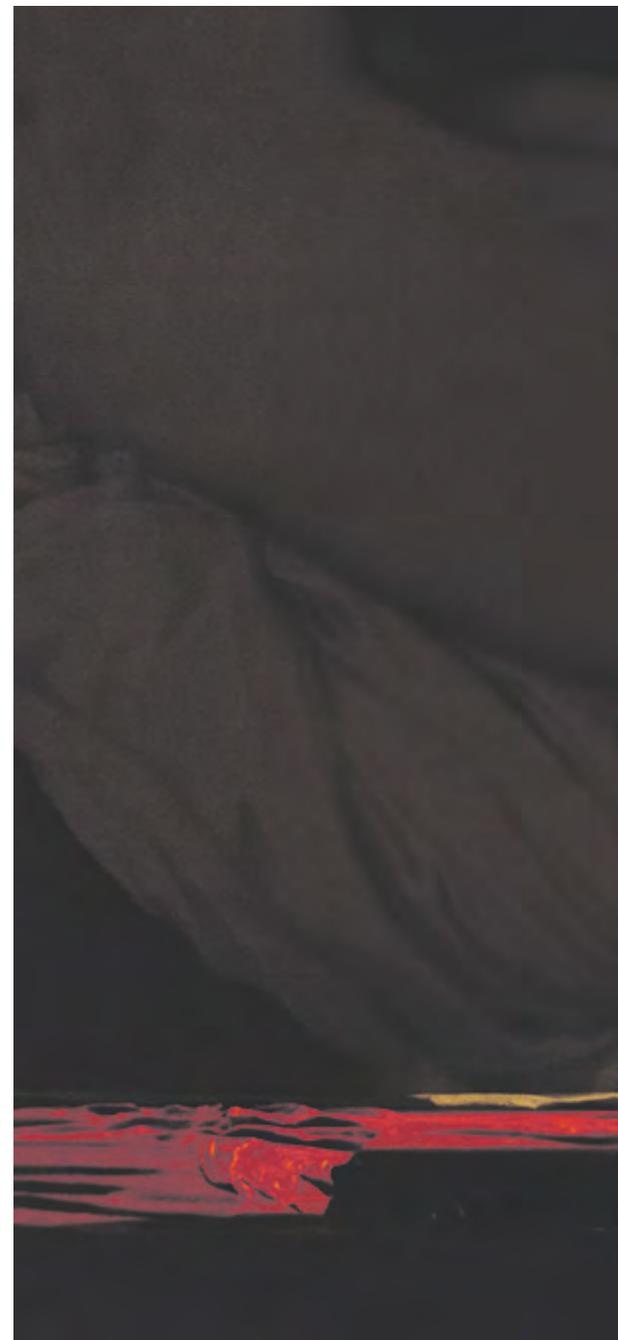
**A**uch in „Yo no soy bonita“ (Ich bin nicht schön), das 2013 bei Foreign Affairs gastierte, performt die Spanierin, die mit dem Nationalpreis für dramatische Literatur ausgezeichnet wurde, ihren eigenen Text allein auf der Bühne. Auch hier steht die Reduzierung der Frau zum Sexobjekt im Mittelpunkt – was Liddell aber keineswegs als feministisch verstanden wissen will. Sie bezieht die Aussagen allein auf ihren seelischen Schmerz, ihre eigene Erfahrung. „Mein Leben“, erklärt sie, „ist wie ein Notizbuch – die Aufschriebe darin verwandle ich zu Arbeiten auf der Bühne.“ Im Text spricht die Ich-Erzählerin von einem Mädchen, dessen Vater Soldat war, und das deshalb in einer Kaserne aufwuchs – ganz wie Angélica Liddell. Dieses Mädchen im Text wurde von Soldaten begripscht und als Hure titulierte. Es ist leicht, auch Liddells Jahre in der Klosterschule im Stück gespiegelt zu sehen: „Man hat mir beigebracht, Distanz zu halten, als würde mich ein Priester mit dem Besenstiel wegstoßen. Man hat mir beigebracht, meinen Frauenkörper zu hassen, mit Prügeln. Die Lehre ist immer Pflicht. Man wird pflichtmäßig erzogen. Man wird pflichtmäßig abgesondert. Man hat mich schuldig fühlen lassen, weil ich eine Frau bin.“ Der Einfluss der katholischen Traditionen auf ihre Arbeit ist in jedem Werk zu spüren: In „Yo no soy bonita“ wischt sie das Blut ihrer aufgeschlitzten Beine mit Weißbrot ab, das sie dann genüsslich verspeist. Schockieren will sie damit nicht, sagt sie: „Ich will nicht provozieren, sondern zum Denken herausfordern. Die Bühne ist ein mysteriöser Ort, von dem aus das Publikum zum Nachdenken angeregt werden kann. Kein Ort, von dem aus man die Gesellschaft verändert.“

Ihr dreiteiliger „Auferstehungszyklus“ scheint dagegen nicht mehr „in der Hölle“ geschrieben zu sein. 2014 war der erste Teil „Tandy“ bei Foreign Affairs zu sehen, eine Performance, die auf der Kurzgeschichte „Winesburg, Ohio“ von Sherwood Anderson basiert. Ein kleines Mädchen wird von einem abgerissenen Trinker angefleht: „Sei mutig genug, zu wagen, geliebt zu werden. Sei mehr als nur eine Frau oder ein Mann. Sei Tandy.“ Liddell zelebrierte dieses Flehen nach dem Mut der Liebe in der Kreuzberger St. Agnes-Kirche wie eine Messe. „There will be miracles“ war

in Leuchtschrift über der Szene zu lesen, eine Putte hing von der Decke herab, das kleine Mädchen trug Blumenkränze im Haar. Eine bewusst pathetische, kitschige Performance mit großer Geste, wie sie zum Teil schon in früheren Arbeiten („Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)“ und „La casa de la fuerza“) sichtbar war – nie aber so spirituell überhöht wie hier. Sie ist auch von ganz anderem Geist als „Yo no soy bonita“ mit dessen Gewalt- und Selbstkasteiungsexzessen.

„You Are My Destiny (lo stupro di Lucrezia)“, der zweite Teil des Auferstehungszyklus, und „Carta de San Pablo a los Corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!“, Teil drei, gastieren nun in diesem Jahr bei Foreign Affairs. Während sich der „Brief des Paulus an die Korinther“ dem „Hohelied der Liebe“ widmet und daraus eine Hymne auf die irdische Liebe macht, interpretiert „You Are My Destiny“ die antike Geschichte der Schändung der Lucrezia neu. Die schöne, tugendhafte Lucrezia nimmt sich in der klassischen Vorlage das Leben, nachdem sie vom Römer Tarquinius vergewaltigt worden ist. Liddell legt die gewaltsame „Schändung“ als schicksalshafte Liebesgeschichte aus. Im Zentrum stehen hier, hoch provokant, nicht nur die missbrauchte Lucrezia, sondern die durch deren Schönheit und Reinheit gefolterten, provozierten Männer. Anders als das konzentrierte, ruhige „Tandy“ ist „You Are My Destiny“ ein großer, bildstarker, sehr musikalischer Abend über das Leid und Schicksal der Liebe. Lucrezias Schänder wird hier zum einzigen Mann, der sie je wirklich, mit aller Leidenschaft, geliebt hat. Zum ersten Mal stehen gemeinsam mit der Performerin zehn Männer auf der Bühne, kraftstrotzend, viril, außerdem ein dreiköpfiger ukrainischer Chor.

Auch „You Are My Destiny“ sei aus ihrem persönlichen Leben heraus entstanden, schreibt Liddell. Es gehe aus dem fünf Jahre zuvor erschienenen Stück „La casa de la fuerza“ hervor, mit dem sie damals eine schmerzliche menschliche Enttäuschung in Venedig verarbeitet habe. „In Venedig habe ich dieses Stück über den Schmerz der Frauen geschaffen, um mich an den Männern zu rächen, mit aller Kraft, die ich besaß. Venedig wird für mich immer verbunden sein mit Schmerz und mit unumkehrbaren spirituellen Lektionen. Ich wollte nie wieder in diese Stadt zurückkehren.“ Doch weil sie 2013 bei der Biennale den Silbernen Löwen für ihre Theaterarbeit verliehen bekam, reiste sie doch noch einmal hin. „Ein Lichtstrahl strömte auf meine Wunden.“ Daraus entstand das neue Stück. Hier traf sie bei Proben auf jene Männer, die nun mit ihr bei „You Are My



„Primera carta de San Pablo a los Corintios...“ © Samuel Rubio

Destiny“ auf der Bühne stehen. Und sie traf, zufällig, wie sie sagt, mitten auf der Straße auf den ukrainischen Männerchor, der im Stück nun singt.

**T**rotz des starken Akzents, den Angélica Liddell auf den seelischen, persönlichen Ursprung ihrer Performances legt, ist eines doch unübersehbar: Die Inspirationsquellen, die sie nutzt, um sich an ihrem gesetzten Thema abzuarbeiten, reichen weit. Sie greift auf antike Mythen zurück, wie im Fall Lucrezia, benutzt deren Bearbeitung in der Kunst für ihre bildreichen Inszenierungen (viele erinnert an Tizian, Tintoretto, Goya), sie lässt sich von Klassikern der Weltliteratur, der Bibel, von klassischer Musik und von Filmen tragen. Die Idee für den ukrainischen Chor, auf den sie dann zufällig in Venedig traf, stammt aus einem Film des russischen



Regisseurs Sergej Paradjanov. „Wenn ich anfangen zu arbeiten, werde ich sehr aufmerksam auf alle Dinge, die um mich herum passieren“, erzählt sie. „Ich trinke von allen Quellen, die sich auftun, achte auf jeden Zufall. Wie kleine Partikel fliegen diese Dinge dann durch meinen Körper, verursachen ein riesiges Chaos, bis sie sich am Ende zu einem einzigen großen Nervenstrang verbinden.“ Vor allem mit den großen spanischen Malern kann sie sich leicht identifizieren: „Ich habe spanische Wurzeln und ich finde mich selbst in diesen Bildern wieder. Ich sehe mich selbst in deren Dunkelheit.“

Und auch wenn ihre Kunst nicht prioritär aus gesellschaftskritischem Impetus heraus erwächst, sondern auf persönlichen Erfahrungen basiert, so entstehen dabei doch immer Arbeiten, die politisch und gesellschafts-

kritisch begriffen werden können – oft sogar müssen. In „La casa de la fuerza“ hält Liddell einen anderthalbstündigen Hassmonolog auf Mütter, die ihren „Dignitätszuschlag“ allein aus ihrer Mutterschaft gewinnen; später treten Frauen auf, die ganz nüchtern, und gerade deshalb so bewegend, von unaufgeklärten Frauenmorden in Mexiko berichten.

**D**er „Auferstehungszyklus“ bewegt sich tatsächlich weit stärker auf spiritueller als auf gesellschaftspolitischer Ebene. Was bei Angélica Liddell trotzdem nicht heißt, dass hier nur Harmonie zelebriert wird: „In einem solchen spirituellen Zyklus findet man keine Freude, keine Glückseligkeit. Ja, ich versuche heute, aufs Paradies zu schauen – aber ohne Hoffnung. Wenn man mit Hoffnung aufs Paradies sieht, ist man dumm.“ Denn auf einer spirituellen

Suche zu sein, das bedeute noch lange nicht, an Gott zu glauben. „Gott ist tot, nicht aber die Notwendigkeit, an ihn zu glauben. Auch wenn man weiß, dass das Paradies nicht existiert, ist es wichtig, es zu suchen. Das hat nichts mit Glaube zu tun, das ist eine Notwendigkeit.“ Ihr Weg, sagt Liddell, habe sie von der Katastrophe in die Enttäuschung geführt, dann in die Irre, in den Betrug – und nun in diese spirituelle Bewegung. Um Gewalt oder Politik sei es in ihren Arbeiten aber noch nie gegangen – sondern immer nur um Liebe, in jedweder Form. Auch ihre Auftritte seien genau das: „ein Liebesakt“.

# DIE KAMPFA HEILIGEN AN D „ICH WILL DER W SEIN“, DIE URSPRÜ

**S**eit dem italienischen Trecento findet eine Säkularisierung der Theologie statt und der Diskurs der Liebe hat im religiösen Diskurs seine perfekte Form gefunden. Liebe und Göttlichkeit vereinen sich und identifizieren einander; das Resultat ist eine Vergöttlichung des geliebten Menschen. Die weltliche Liebe wird durch den Diskurs des Heiligen ausgedrückt. Diese Säkularisierung drückt sich auf zwei unterschiedliche Weisen aus: Einerseits wird dem geliebten Menschen göttliche Abstammung zugeschrieben und damit das zweifache Wesen Christi imitiert. Der zweite Aspekt ist ketzerisch und undurchsichtig: Biblische Poesie wird benutzt, um damit die spirituellen und nervlichen Erschütterungen auszudrücken, die der geliebte Mensch verursacht, so zum Beispiel der Wunsch, bestraft zu werden, die Unterwerfung und eine ganze Reihe von unbewussten Veränderungen (oder klinischen Delirien), die mit dem Zustand der Verliebtheit in Verbindung gebracht werden und die am passendsten durch biblische Poesie ausgedrückt werden können, die ihrerseits von der Anbetung des Geliebten (Erotomanie) handelt, in diesem Falle Gottes. Dementsprechend wird das Reale (die Vernunft) zugunsten der wahnhaften Erfahrung (dem Geist) verzerrt. Erotische Leidenschaft und christlicher Glaube können ineinander verschmelzen, weil die Liebe genau wie der Glaube auf rein innerli-

chen Werten basiert, nicht auf äußerlichen, und vor allem auf dem Mysterium. Und so sehr unsere Religionskultur auch das Begehren kriminalisieren mag, sind doch das religiöse Dogma und die fleischliche Leidenschaft keineswegs unvereinbar, denn für denjenigen, der liebt und seinen geliebten

## Die Liebe ist ein Akt der individuellen Rebellion gegen die Gesellschaft.

Menschen vergöttert, stellen Leiden und Buße nicht Unterdrückung, sondern völlige Hingabe dar – wie bei Maria Magdalena. Selbst Freud spricht in „Trauer und Melancholie“ von der „wahnhaften Erwartung der Strafe“. Die Liebe ist nicht sentimental, sondern tödlich, visionär und prophetisch – es gibt in ihr nichts zu lernen.

Der Höhepunkt dieser Verschmelzung in ihrer reinsten Form wird bei Dante erreicht, der Beatrice zum Objekt eines religiösen Kults macht und eine perfekte Analogie zwischen der Geliebten und Christus konstruiert. Und

obwohl ein religiöser Mythos durch einen erotischen ersetzt wird, werden beide Mythen im Grunde von der unendlichen Suche des Menschen nach Erlösung während seiner ermüdenden und schuldbeladenen Tage auf Erden genährt. In „Das neue Leben“ führt Beatrice den Dichter zu Gott; sie berührt seine Stirn in der dunklen Wildnis des Verlusts und wird zur Einzigen. Die Vorstellung von Gott, und vor allem die Vorstellung der Notwendigkeit Gottes, werden dort gefunden, wo die menschliche Täuschung endet.

In „Die Tränen des Eros“ spricht Georges Bataille vom subversiven Charakter der Religionen, die allen Gesetzen zuwiderlaufen. In diesem Sinne ist es die Liebe, die – wie Roland Barthes in seinem Buch „Fragmente einer Sprache der Liebe“ so treffend beschreibt – gegen „die Zeit, das Verbot und das Gesetz“ verstößt. Die Liebe ist unsozial und es ist, wie Bataille feststellt, unmöglich, sich ihr von einem moralischen oder ethischen Standpunkt aus zu nähern, da Moral und Ethik ein und dasselbe Konstrukt sind. Die Liebe befreit den Menschen vom Joch seiner Verantwortlichkeiten und Pflichten – die heidnische Göttin Venus interveniert mit der Absicht, die Helden zu schwächen, sie ihre Pflichten vergessen zu lassen. Sie entfacht in Dido ein Feuer, damit sie den Verstand verliert und Aeneas den Vorzug gibt. Die Liebe macht den Menschen VERANTWORTUNGSLOS; es gibt für den Liebenden keine ethische



# ANSAGE DES DIE VERNUNFT WAHNSINN GOTTES UNGLICHE ENERGIE

Von Angélica Liddell

Rechtfertigung. Seine neue Ordnung ist irrational und richtet sich nicht nach Konventionen. Durch ihr antisoziales Wesen formt die Liebe mehr als alles andere unsere Identität als Individuen. Die Liebe ist ein Akt der individuellen Rebellion gegen die Gesellschaft, gegen ökonomische und politische Aktivitäten. Daher unterliegt die Liebe keinem ethischen Konstrukt, sondern der Verwirrung, bis sie die höchste Form ihrer Subversion erreicht: den Tod und das Böse (Medea ermordet ihre eigenen Kinder). Spirituelles Leben und Liebe brechen jedes auferlegte Gesetz. In diesem Kontext sagt Bataille von William Blake: „Blake gelang es, das Menschliche auf die Dichtung zurückzuführen und die Dichtung auf das Böse (...). Er

**Es gibt nichts so Gewalttätiges wie den Glauben.**

spricht als Einziger die Sprache der Bibel und bringt das Leben für einen kurzen Moment an seine ursprüngliche Kraft zurück: So wird die Wahrheit des Bösen, das im Kern nichts als die Verweigerung einer unterwürfigen Haltung ist, zu seiner Wahrheit. Er ist derjenige unter uns, der in der Kneipe singt und mit den Kindern lacht. Er ist nie der traurige

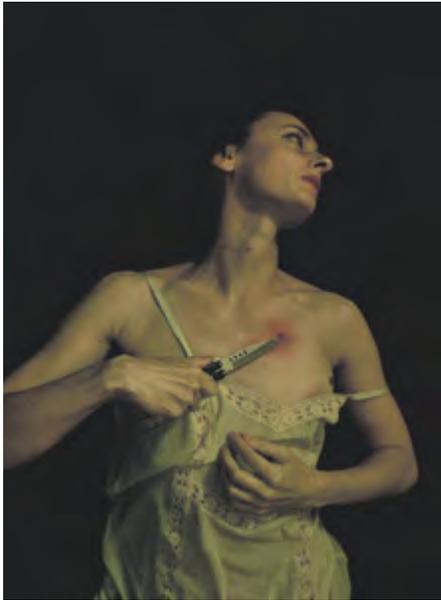
Mann, voller Moral und Vernunft, der sich kraftlos zurückzieht, geizig ist und sich langsam der Tristesse der Logik ergibt.“

**G**erade durch das Prärationale werden wir in Berührung mit dem Ursprung des Menschen gebracht. Nicht durch die Standpunkte von Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit, durch eine veranschaulichte Moral, nicht einmal durch die Perspektive der Gefühle, sondern von einem Punkt jenseits der Gefühle. Wir werden mit unkenntlichen Orten in Berührung gebracht, mit „Angst und Zittern“, die unserem Geist Form verleihen und die gar nicht in den Bereich des Ausdrucks gehören, da sie unaussprechlich sind. Wenn überhaupt, so gehören sie zur Offenbarung (zur Entfernung des Schleiers), denn sie sind der Kern des geheimen Lebens, nächtlich und unheilvoll, unbegreiflich.

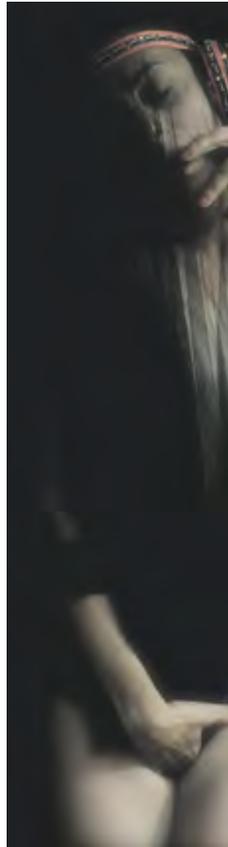
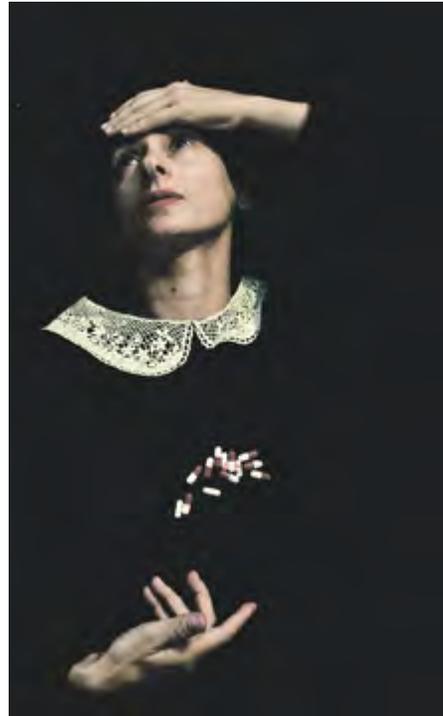
Der Apostel Paulus drückt es so aus: „Der natürliche Mensch aber vernimmt nichts vom Geist Gottes; es ist ihm eine Torheit, und er kann es nicht erkennen; denn es muss geistlich gerichtet sein.“ In diesem unbegreiflichen und nicht darstellbaren Gebiet verstricken sich Liebe und Glaube, unterstützt durch den Wahnsinn, ineinander. In Tarkovskis Film „Nostalghia“ sagt die Hauptfigur über einen alten Mann, der alleine lebt und von der Rettung der Welt besessen ist: „Warum sagen sie, er sei verrückt? Er ist nicht verrückt. Er hat einen festen Glauben“, und:

„Die Verrückten sind ganz bestimmt näher an der Wahrheit.“ Diese Verrücktheit findet ihre stärkste Form in der Religion, wo Gott und Liebe eins werden und damit einen poetischen Widerstand gegen die Prosa von Gerechtigkeit und sozialem Pakt erschaffen. Die Regungen der Seele hin zu Gott, hin zu dem geliebten Menschen, sind unsozial und gehören Verwirrung und Gewalt an. Es gibt nichts Gewalttätigeres als die Leidenschaft der Liebe, nichts so Gewalttätiges wie den Glauben. Die Liebe beruht nicht auf positiven Werten, sondern auf einer trüben, laizistischen Askese, die unsere individuelle und tiefe, ursprüngliche Identität rekonstruiert und sie den positiven, stets konventionellen und allgemeinen Werten der Masse gegenüberstellt.

Paradoxerweise ist die heutige Gesellschaft, immerhin Erbin der sexuellen Befreiung der 1970er und begründet auf den positiven Werten der Masse im Namen der Freiheit, zu einer Gesellschaft GEGEN DIE LIEBE geworden. In einer SEXUELLEN Gesellschaft werden, genau genommen, LIEBE, DELIRIUM und WAHNSINN zu Widerstand, Entzweiung und Ungehorsam. Das Chaos der leidenschaftlichen Liebe trotz den eingeführten Konventionen des freien, von der Seele abgekoppelten Sex. Houellebecq gibt in „Elementarteilchen“ eine ausgezeichnete Erklärung für diese Situation. Er beschreibt Charles Manson als die natürliche Folge der Hippie-Ära,



© Angélica Liddell



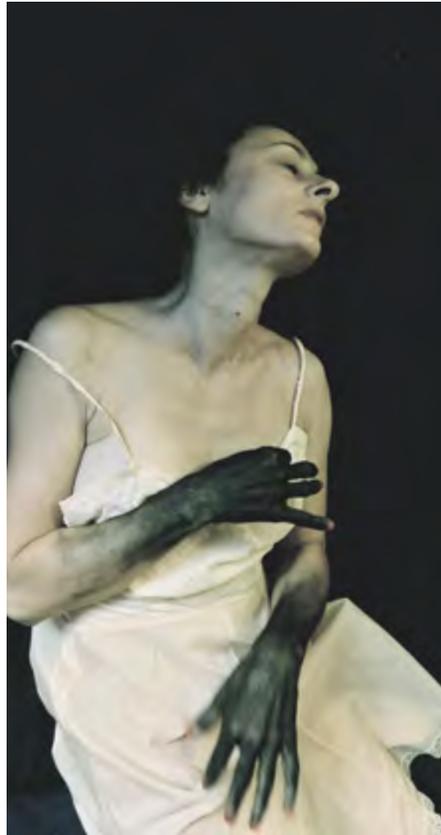
in der Sex völlig von Liebe abgekoppelt wurde und die Grundlagen des heutigen sexuellen Liberalismus gelegt wurden, d.h., der physische Wert, der den Determinismus von NICHT-AFFEKTIVEN Beziehungen reguliert. Roland Barthes, der „Fragmente einer Sprache der Liebe“ 1977 schrieb, also mitten im Jahrzehnt von befreitem Sex, führt sein Buch so ein: „Die Notwendigkeit des vorliegenden Buches hängt mit der folgenden Überlegung zusammen: dass der Diskurs der Liebe heute von extremer Einsamkeit ist. Dieser Diskurs wird wahrscheinlich (wer weiß?) von Tausenden von Subjekten geführt, aber von niemandem verteidigt; er wird von den angrenzenden Sprachen vollständig im Stich gelassen: entweder ignoriert oder entwertet oder gar verspottet, abgeschnitten nicht nur von der Macht, sondern auch von ihren Mechanismen (Techniken, Wissenschaften, Künsten). Wenn ein Diskurs, durch seine eigene Kraft, derart in die Abdrift des Unzeitgemäßen gerät und über jede Herdengeselligkeit

hinausgetrieben wird, bleibt ihm nichts anderes mehr, als der wenn auch winzige Raum einer Bejahung zu sein.“

**W**enn also das Konventionelle in unserer Gesellschaft befreiter Sex ist, dann kommt die Rebellion von den Gipfeln der Liebe (ich bin der Sklave des Herrn) und aus den Schatten und Delirien. Nicht aus der Prosa des Flachen und Glatten, sondern aus dem gleichen Delirium, das Dido dazu treibt, sich das Leben zu nehmen, als Aeneas sie verlässt – nicht ohne ihn vorher noch zu verfluchen und seinen Tod zu wünschen. Das gleiche Delirium, in dem der junge Werther sein Leben genau in dem Moment beendet, in dem sich bestätigt, dass Lotte ihn liebt; das gleiche Delirium, in dem Hildegard von Bingen in mystischen Visionen sieht, wie Gott ihren Kopf mit Feuerströmen vereinigt. Liebe und Rebellion sind miteinander verbunden, weil sich beide dem positiven Funktionieren der sexuellen Gesellschaft widersetzen. Liebe als Motor der

Transzendenz, der Weisheit, der Unhintergebarkeit, als Flamme einer einzelnen Seele, ermutigt durch eine laizistische Askese, die ihre Sprache aus der religiösen Hingabe entnimmt, als das EINZIG Geliebte. Die Wahrheit ist, dass es in der Liebe keine Freiheit gibt. Noch eine Erinnerung an „Nostalghia“ von Tarkovski: Die sexuell frustrierte Frau entblößt ihre Brüste vor dem Dichter Andrej und sagt: „Ihr redet alle von der Freiheit, aber wenn ihr sie habt, wisst ihr nichts damit anzufangen.“ So sind wir in der Liebe und im Glauben (um die Welt zu retten, bringt Andrej die Kerze von einem Ende des Schwimmbads zum anderen, genau wie es ihm der Verrückte gesagt hat) nur Sklaven, die anderen Sklaven ergeben sind.

In „La nuit sexuelle“ sagt Pascal Quignard von Maria Magdalena: „Gequält von dem trotzig sexuellen Leben, das sie gelebt hatte, hörte Maria Magdalena auf zu essen; sie wurde zu einer melancholischen Figur.“ „Die Melancholie erschien auf der Tür-



schwelle zum Paradies. Sie brachte die Nacht als Erste ins ewige Licht.“ Das bedeutet die Liebe als Rebellion, die Nacht ins ewige Licht zu bringen, schwarze Galle, schwarze Flüssigkeit wie das Wasser des Styx, die Nahrung der ursprünglichen Energie, die uns zum Heiligen treibt.

So wie in „Tandy“ (einem weiteren Stück aus dem Auferstehungszyklus) die Liebe wie eine Krankheit behandelt wird, so wird sie im Ersten Brief des Heiligen Paulus an die Korinther zu einer mystischen Passion, einem heiligen Objekt, die ihren besessenen, fanatischen und irrationalen Diskurs perfekt an die Poesie des christlichen Mythos, an die Worte des Paulus anpasst. Sowohl die Krankheit als auch das Heilige widersprechen den Gesetzen, der Zeit und der Vernunft.

[...]

Die Theorie des Empedokles besagt, dass wir dank der Liebe (oder der Verlockung) ins

urweltliche Chaos zurückkehren werden, genauso wie nach dem Tode Christi (der geopfert wurde aus Liebe zu den Menschen) die Erde bebte. Dante bezieht sich im zwölften Gesang des „Infernos“ darauf, wo Vergil, der Freund des Dichters so zu ihm spricht: „Als dieses Tal des Stank's von allen Seiten so sehr erbebte, dass das All auf's Neu' ich entbrannt von Liebe währte, die zum Chaos, wie mancher glaubt, die Welt mehrmals gewandelt.“

Januar 2015, Madrid

Den vollständigen Text lesen Sie unter: [blog.berlinerfestspiele.de](http://blog.berlinerfestspiele.de)

Aus dem Englischen übersetzt von Elena Krüskemper.

Die Autorin, Regisseurin und Schauspielerin Angélica Liddell wurde 1966 im spanischen Figueres in der Provinz Girona geboren. 1993 gründete sie das Atra Bilis Teatro, mit dem sie seitdem mehr als 20 Produktionen erarbeitete. Ihre Theaterstücke sind in diverse Sprachen übersetzt worden, darunter Französisch, Englisch, Russisch, Deutsch, Portugiesisch und Polnisch. „La falsa suicida“ (2000), „Once upon a time in West Asphixia“ (2002), „Y cómo no se pudrió Blancanieves“ (2005), „Perro muerto en tintorería: los Fuertes“ (2007) oder „Ping Pang Qiu“ (2012) sind nur einige der Titel. Ihre Produktionen „El año de Ricardo“ (2011 auch bei In Transit in Berlin), „La casa de la fuerza“, „Maldito sea el hombre que confía en el hombre“ und „Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)“ wurden beim Festival von Avignon, den Wiener Festwochen und im Théâtre de l'Odéon in Paris uraufgeführt. 2012 wurde sie für „La casa de la fuerza“ mit dem Nationalpreis für Dramatische Literatur ausgezeichnet, der vom spanischen Ministerium für Bildung, Kultur und Sport verliehen wird. 2013 erhielt sie den Silbernen Löwen bei der Biennale in Venedig.

Ihr Stück „Yo no soy bonita“ war bei Foreign Affairs 2013 zu sehen. Aktuell arbeitet Angélica Liddell an einer Reihe von Theaterstücken unter dem Titel „Auferstehungszyklus“. Dazu gehören „Tandy“ (uraufgeführt bei Foreign Affairs 2014), „You Are My Destiny (Lo stupro di Lucrezia)“, uraufgeführt 2014 beim Welttheaterfestival in Zagreb und „Primera Carta de San Pablo a los Corintios. Cantata BWV 4, Christ lag in Todesbanden. Oh, Charles!“, uraufgeführt 2015 im Théâtre Vidy-Lausanne.

Foreign Affairs 2015 präsentiert Angélica Liddell mit einem Festival-Focus, bestehend aus drei Aufführungen, einer Lesung und diversen Filmen (s. S. 28/29).

# VIA LUCIS

Von Angélica Liddell

No expreso.  
Escribo para crear el silencio.  
La escritura es ante todo silencio.  
Te escribo para hacer silencio.  
Acepto sobrevivir así.

## ERES VIDA SIN PRINCIPIO NI FIN (ÉL)

*eres vida sin principio ni fin  
y por eso mi tiempo no se mide por horas*

\*\*\*

*existe el cielo de Dios, y más allá Tu cielo  
cuando llegue al Paraíso tendré que seguir ascendiendo.*

\*\*\*

*la pregunta "¿dónde estás?" no existe para mí  
sería horrible descubrir que eres solamente un hombre*

\*\*\*

*un grano de arroz te quita demasiado espacio dentro de  
mi cuerpo  
mi ayuno será tu lecho, mi hambre tu palacio*

\*\*\*

*la mesa está puesta  
no quiero que me corte el pan nadie más que tú*

\*\*\*

*ya estoy preparada para decir sobre ti lo que jamás ha  
sido dicho,  
por ejemplo,  
esta tarde las crines de los caballos eran sacudidas por el  
viento*

\*\*\*

*cuando llego al final de tu ausencia  
encuentro la oscuridad del principio de mi vida  
y nos unimos antes de haber nacido*

\*\*\*

*cómo podría comer en la sábana de tu alumbramiento  
si no fuera por el rapto y por la reja  
En cambio tu nunca irías al lugar donde nací*

\*\*\*

*mis nervios se hunden en las profundidades de la tierra  
para trasladar montañas,  
para que la vida íntima, ardiente y sagrada de la  
naturaleza  
te acompañe,  
y hasta los insectos te elijan, y te hablen, y te envíen.*

\*\*\*

*antes de ti, amor mío, no hay número.  
y no hay número después de ti.*

---

---

# LICHTWEG

Nicht Ausdruck.  
Um Stille zu schaffen, schreibe ich.  
Schreiben, das ist vor allem Stille.  
Stille soll werden,  
wenn ich dir schreibe.  
So ertrag ich zu überleben.

## DU BIST LEBEN OHNE ANFANG UND ENDE (ER)

Du bist Leben ohne Anfang und Ende  
und darum wird meine Zeit nicht in Stunden gemessen.

\*\*\*

Es gibt den Himmel Gottes und, darüber, Deinen  
Himmel,  
wenn ich ins Paradies komme, muss ich weiter hinauf.

\*\*\*

Die Frage „Wo bist du?“ gibt es nicht für mich,  
schrecklich wäre die Entdeckung, dass du nur ein  
Mensch bist.

\*\*\*

Ein Reiskorn raubt dir zu viel Platz in meinem Körper,  
mein Fasten sei dein Lager, mein Hunger dein Palast.

\*\*\*

Der Tisch ist gedeckt,  
das Brot für mich schneiden sollst du allein.

\*\*\*

Ich kann jetzt über dich sagen, was noch nie gesagt  
wurde,  
zum Beispiel,  
der Wind hat heute Abend die Mähnen der Pferde  
zerzaust.

\*\*\*

Wenn ich ans Ende deiner Abwesenheit gelange,  
finde ich die Dunkelheit vom Anbeginn meines Lebens  
und vor unserer Geburt vereinen wir uns.

\*\*\*

Wie könnte ich von dem Laken essen, auf dem du das  
Licht erblickt hast,  
wären da nicht Raub und Riegel.  
Du aber würdest nie an den Ort meiner Geburt gehen.

\*\*\*

Meine Nerven graben sich in die Tiefen der Erde,  
damit sie Berge versetzen,  
damit das innige, feurige, heilige Leben der Natur  
dich geleite,  
und selbst das Kleinjetier dich wähle, und zu dir spreche  
und dich entsende.

\*\*\*

Vor dir, mein Geliebter, gibt es keine Zahl  
und es gibt keine Zahl nach dir.



# WIE DIE ZEIT

Über die Annäherung von bildender Kunst und Theater

Von Jörn Schaffaff

# VERGEHT

**A**ls der Künstler Robert Morris 1961 eine grau gestrichene, mannshohe Säule auf die Bühne des New Yorker Living Theatre stellte, stand diese für dreieinhalb Minuten. Dann fiel sie um, gezogen von einem kaum sichtbaren Faden. Lag weitere dreieinhalb Minuten auf dem Boden – Ende der Vorstellung. 2015 gibt Ragnar Kjartansson einer Sportmatte acht Stunden. In dieser Zeit hängt sie im großen Saal des Berliner Festspielhauses an Seilen über der Bühne, fällt mit einem Knall herunter, liegt für eine Weile da und wird anschließend von Bühnenarbeitern wieder auf die alte Position hochgezogen. Das ist „The Fall“ (2015): Ein Moment nur, acht Stunden lang, ein ganzer Arbeitstag. Bei Morris war es nicht schwierig, der gesamten Prozedur beizuwohnen. Seine Performance erfüllte die Kriterien einer klassischen Theateraufführung, wenn auch einer denkbar kurzen: Anfang, Mittelteil, Schluss. Bei Kjartansson stellt sich für den Zuschauer die Frage, wie lange er oder sie der Sache zuschauen soll. Kaum jemand wird sich die Sache über die ganze Dauer antun, aber wie lang wäre angemessen? Eine Stunde? Zehn Minuten? Ein Durchgang, zwei oder mehr? Soll man bleiben, soll man gehen? Was wäre der Gewinn?

Die bildende Kunst hat sich in den letzten Jahrzehnten immer wieder beim Theater bedient, wenn es um die Erweiterung ihrer formalen Möglichkeiten ging. Die Handhabung von Zeit war nur eines der Themen, die Künstler umtrieb. Als um 1960 erst Happening, dann Performance entstanden, ging es unter anderem darum, durch die Einführung von Zeitverläufen, durch Prozessualität und Dauer den statischen Charakter herkömmlicher

Kunst herauszufordern. Kunst als Ereignis sollte näher am Leben sein, an den Veränderungen, die jeden Moment mit den Menschen und um sie herum vorgehen. In der Folge wurde die Ausstellung selbst als Medium der Zeit entdeckt. Nicht nur durch Arbeiten, die strukturell in der Zeit angelegt sind, durch die Verwendung von Video und Film etwa oder die Einführung vergänglicher Materialien. Sondern auch, indem Künstler die Bewegungs- und Wahrnehmungsabläufe der Besucher strukturierten. Zwar erfordert jedes noch so einfache Gemälde Zeit, um es zu erfassen; raumgreifende Installationen verlangen darüber hinaus, den Standort zu verändern. Erst nach und nach verbinden sich die Details zu einem Gesamteindruck. Indem Künstler diesen Prozess steuern, versichern sie sich der Aufmerksamkeit der Betrachter. Sie reagieren damit auf ein Problem, das der traditionellen Kunst innewohnt. Denn die Kehrseite des von Malerei und Bildhauerei vertretenen Anspruchs auf Zeitlosigkeit ist, dass sie keinerlei Anhaltspunkt dafür bieten, wie viel Zeit man mit ihnen verbringen soll. Andernorts ist unsere Zeit dagegen weitgehend strukturiert: Arbeitszeiten müssen eingehalten werden, Fahrpläne studiert, Veranstaltungen rechtzeitig erreicht. Theateraufführungen haben einen Anfang und ein Ende, Film und Fernsehen regulieren bis in die einzelne Einstellung die Dauer der von ihnen vermittelten Informationen. Insofern ist die relative Unbestimmtheit von Zeit in der Ausstellung eine Herausforderung an die Besucher. Sie selbst müssen Verantwortung dafür übernehmen, wie sie ihre Zeit einteilen. Wenn Künstler in diese Unbestimmtheit eingreifen, ist das auch eine Entlastung. Den Ausstellungsbesuchern geben solche Arbeiten Anlass, ihre Erfahrung von Zeit zu

überprüfen, zum Beispiel in Hinblick auf die Frage, inwieweit sie selbstbestimmt über ihre Zeit verfügen und wie ihr Tun im Verhältnis zu Zeitstrukturen steht, die ihnen von außen auferlegt worden sind.

Ende der 1960er Jahre begannen Künstler damit, die institutionellen Bedingungen, unter denen Kunst stattfindet, mit künstlerischen Mitteln kritisch zu reflektieren. Die Raumordnung des Museums war ein Gegen-

**Arbeitszeiten müssen eingehalten werden, Fahrpläne studiert, Veranstaltungen rechtzeitig erreicht.**

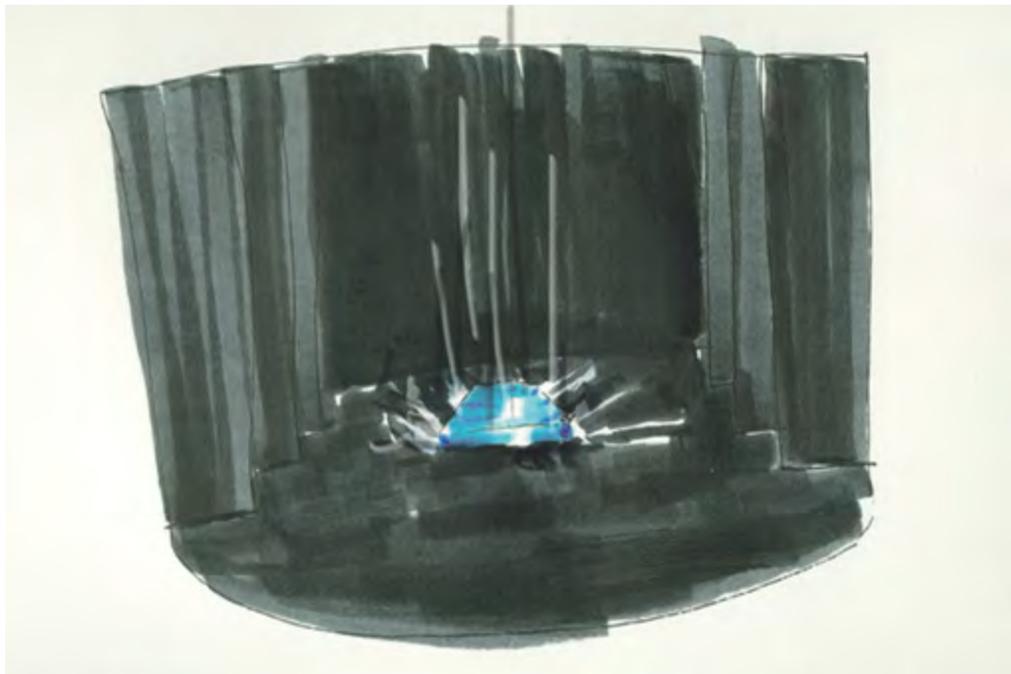
stand der Untersuchung. In ihr, so die Erkenntnis, manifestiert sich institutionelle Autorität. Sie scheidet die Exponate von der Alltagswelt und definiert sie so als etwas Besonderes. Gleichzeitig begrenzen die Wände des Museums ganz buchstäblich die Entfaltungsmöglichkeiten künstlerischer Arbeit. Dass auch die zeitlichen Vorgaben der Institution eine Einschränkung darstellen, blieb zunächst nahezu unberücksichtigt. Erst seit den 1990er Jahren fordern Künstler die

institutionellen Zeitstandards vermehrt heraus. Manchmal sind Kunstwerke so angelegt, dass sie nur außerhalb der Öffnungszeiten sichtbar sind. Andere erfordern eine unübliche Ausstellungsdauer, weil sie beson-

gesehen ist das fürs Theater nichts Neues. Es gibt zahlreiche Theaterprojekte, in denen Schauspieler und Publikum im selben Raum miteinander interagieren.

für die Besucher ergeben. Sehgal's Arbeit entstand ursprünglich für den spiralförmigen Aufgang im mehrgeschossigen Atrium des New Yorker Guggenheim Museums – ein gebautes Sinnbild des modernistischen Fortschrittsdenkens. Indem Sehgal die vier Passagen auf den Aufgang verteilte, ermöglichte er den Besuchern nicht nur, die Idee des Fortschritts an ihre eigene Bewegung zu koppeln. Genauso erlaubte die Arbeit, die körperlich-reflexive Erfahrung zur architektonischen Metapher ins Verhältnis zu setzen, in der sie stattfand. Gibt es ein vergleichbares Fortschrittsdenken im Theater? Wo wären die räumlichen Entsprechungen zu finden? Um welche Passagen kann es hier gehen?

**A**uf ähnliche Weise fordert Kjartanssons Beharren auf dem Begriff der Skulptur Fragen an das Selbstverständnis des Theaters heraus. Denn obwohl kinetische Skulpturen sich dadurch auszeichnen, dass eines oder mehrere ihrer Elemente beweglich sind, bilden sie doch eine auf Dauerhaftigkeit angelegte Einheit. Anders als die Theateraufführung sind sie prinzipiell jederzeit verfügbar. Den achtstündigen Aufstieg und Fall der Bodenmatte als Skulptur zu bezeichnen, macht nicht nur sie, sondern den gesamten Prozess drumherum zum ästhetischen Objekt. Zu einem Kunstwerk, das wie im Museum den Anspruch erhebt, während der Öffnungszeiten jederzeit sichtbar zu sein. Die loopartige Struktur von „The Fall“ erweist sich als ein zeitorganisatorisches Hilfsmittel zur Annäherung an die Konvention der Ausstellung. Dafür braucht es dann eben mehrere Stunden. Und nicht nur sieben Minuten.



Ragnar Kjartansson, „The Fall“ © Ragnar Kjartansson

ders lang oder kurz sind. Institutionen haben auf diese Herausforderungen mit neuen Formaten reagiert. Das Aufkommen von Ausstellungsserien, von Performance-Programmen und Tagesereignissen zeugt davon, dass die Vorstellungen darüber, was eine Ausstellung in zeitlicher Hinsicht ausmacht, flexibel geworden ist.

**U**nd dennoch: das reflexive Potenzial von Kunstwerken, die mit der Strukturierung von Zeit und Dauer arbeiten, ergibt sich aus ihrer Differenz zur konventionellen Statik und Zeitlosigkeit, mit denen die Vorstellung von Kunst und ihrer Präsentation immer noch verbunden sind. Was bedeutet es also, wenn Foreign Affairs Zeit-Kunstwerke in sein Programm integriert? Im Verlauf von Tino Sehgal's „This Progress“ (2010) werden die Festivalbesucher von Personen verschiedenen Alters in ein Gespräch über Fortschritt verwickelt. Der zeitliche Ablauf der Passagen trifft auf die symbolisch verdichtete Zeit eines Menschenlebens. Sehgal besteht darauf, dass es sich bei seinen Arbeiten nicht um Performances handelt, sondern um „Situationen“. Nicht die Darbietung der Akteure soll im Vordergrund stehen, sondern die Erfahrung, als Zuschauer (im Bezugsrahmen von Kunst: als Betrachter) selbst in das Geschehen eingebunden zu sein. Keine Kunst, der man gegenüber steht (oder sitzt), sondern Kunst, die einen umgibt. Die sich verändert und an deren Entwicklung man teilhat. Formal

Ragnar Kjartansson bezeichnet seinen Beitrag als „kinetische Skulptur für das Theater“. Ihre Dauer und ihre Terminierung im Übergang vom Nachmittag in den Abend markieren die Zeit der Aufführung als einen Zeitraum, in dem Arbeitszeit und Freizeit aufeinandertreffen. Auf der einen Seite der repetitive Rhythmus immer gleicher Arbeitsabläufe, auf der anderen Seite die Zuschauer, denen es frei steht, zu kommen und zu gehen. Auch diese Arbeit ist nicht in erster Linie wegen ihres Aufführungscharakters interessant. Aus der Sicht des Theaters knüpft sie an die Tradition des Objekttheaters an, in dem nicht Menschen, sondern Dinge die Hauptakteure sind. Und dass Aufführungen mehr als zwei bis vier Stunden dauern, ist dem avancierten Theaterpublikum auch vertraut.

Es ist also nicht ihre theatrale Form, die im Rahmen von Foreign Affairs den Reiz der Arbeiten Sehgal's und Kjartanssons ausmacht. Eher ist es der Umstand, dass es sich bei ihnen eben nicht um Theaterprojekte handelt, sondern um Werke der bildenden Kunst. Hierdurch kommt ein anderer Bezugsrahmen ins Spiel. So ist „Situation“ in der Sprache des Theaters jene außergewöhnliche Konfliktlage, die das dramatische Spiel in Gang setzt. Die Situation besteht am Anfang, genau genommen sogar vor der Aufführung. In der bildenden Kunst bezeichnet „Situation“ entweder die besonderen Umstände, auf die Künstler reagieren, oder eine künstlerisch gestaltete Umgebung, aus der sich Handlungsoptionen

Jörn Schaffaff forscht, schreibt und lehrt über bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. Ein Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Funktion und Bedeutung der Ausstellung – als künstlerische Form und als kulturelles Format der Präsentation. Er ist Autor und Mitherausgeber mehrerer in jüngster Zeit erschienener Publikationen zu dem Thema, u.a. „Assign & Arrange: Methodologies of Presentation in Art and Dance“ und „Timing – On the Temporal Dimension of Exhibiting“ (beide 2014).

Tino Sehgal zeigt „This Progress“ vom 25. Juni bis 5. Juli im Haus der Berliner Festspiele. Parallel sind fünf weitere Arbeiten im Martin-Gropius-Bau zu sehen. Ragnar Kjartanssons „The Fall“ erlebt seine Uraufführung am 1. Juli 2015 ab 16:00 Uhr. Seine Arbeit „A Lot of Sorrow“ ist vom 25. Juni bis 23. August in der KÖNIG GALERIE in ST. AGNES zu sehen (s. S. 27).

# TINO

## Eine Liebeserklärung an das soziale Leben

In einer Zeit der systematischen Selbstdokumentation von Gegenwart durch Handy-Kameras oder anders formuliert: in einer Gegenwart der potentiellen Totalüberwachung behaupten die choreografischen Interaktionen von Tino Sehgal einen Raum von existentieller Freiheit. Es sind Rendezvous, die, wenn sie nicht persönlich wahrgenommen werden, für immer verloren sind. Es sind Liebeserklärungen an das soziale Leben von Menschen.

Wie kein anderer Künstler steht Tino Sehgal für den Transfer eines choreografischen und tänzerischen Wissens in die bildende Kunst. Seine Architekturen der Interaktion, in denen er ein choreografisches Material mit einer Gruppe von Performern auf die Besucher von Ausstellungsräumen überträgt, sind in der Konzeptkunst oder der Minimal Art verankert. Es sind künstlerische Objekte genauso wie Skulpturen, Installationen oder Fotografien. Sie sind während der vollen Öffnungszeiten von Museen oder Galerien zugänglich, verstehen sich nicht als zeitlich befristete performative Interventionen. Und doch existieren sie in einem materiellen Sinne nicht

außerhalb der sozialen Interaktionen mit den Besuchern. Gleichsam finden sie ihre Existenz erst in dem geistigen und körperlichen Austausch. Die entscheidende Differenz liegt in ihrer Immaterialität.

Dieses Verständnis von Werk und ästhetischem Objekt schöpft aus einer tänzerischen und choreografischen Praxis, die Tino Sehgal durch seine Tanzausbildung und durch seine Erfahrungen in den Kompagnien von Jérôme Bel, Xavier Le Roy oder auch den Ballets C de la B gemacht hat. Dabei durchdringen sich tänzerische Wirklichkeit, das heißt unmittelbare körperliche und mentale Ausdrucksform, und choreografische Form, das ästhetisch festgeschriebene Werk. Diesen strukturellen Werkbegriff löst Tino Sehgal von der Aufführungspraxis in der Black Box und überträgt ihn in den White Cube der Museen und Galerien. In dieser neuen Situation werden die Besucher im Dialog mit dem choreografischen Material der Performer zur „Sozialen Plastik“. Die Besucher sind existentieller Teil des Werks, das sich der Dokumentation, der „Objektivierung“ systematisch entzieht. Es geht um die Konstruktion und um die radikale Erfah-

---



---

# SEHGAL

Von Johannes Odenthal

rung von Gegenwart, jene Möglichkeit, die Verflechtung eines jeden Subjekts in die sozialen Konstruktionen von Zeit und Raum aufzudecken und wirksam zu machen. Das ist choreografisches Denken, übertragen auf die Konzeption eines Kunstraumes, in dem jeder, aber auch jeder Besucher oder Betrachter mit seinem Körper existentiell zum Teil einer Inszenierung wird: die choreografische Praxis als Möglichkeit, das Wunder der eigenen Erfahrung von Existenz in Bewegung im White Cube zu etablieren. Tino Sehgal hat in seinen großen Liveinstallationen, unter anderem auf der documenta oder in der Tate Modern, die körperliche Praxis durch die Choreografie einer sozialen Plastik ins Zentrum der westlichen Kunst gerückt.

In diese konzeptuellen Architekturen der Interaktion bindet Tino Sehgal die Wirklichkeiten von Ökonomie, gesellschaftlicher Entwicklung, neuen Narrativen oder kritischer Theorie ein. Themen wie Fortschritt, Soziale Marktwirtschaft oder die Spekulation im virtuellen Finanzkapitalismus werden entweder konkret aufgegriffen oder auf einer konzeptuellen Ebene reflektiert. Wenn mit den immateriellen

Werken von Tino Sehgal spekuliert wird durch An- und Verkauf, spiegelt sich in der künstlerischen Praxis exemplarisch die Wirklichkeit virtueller Finanzspekulation.

**D**ie spielerischen interaktiven Kommunikations- und Erkenntnisräume, die Tino Sehgal mit seinen Werken erschafft, basieren auf dem hartnäckigen Insistieren eines Werkbegriffs jenseits von Performancekunst, dokumentarischen Theaterformen oder Installationsarbeiten. Sie behaupten die Partizipation am klassischen Kunstbegriff, um in den vorhandenen Strukturen die Möglichkeiten kritischer Reflektion zu etablieren. Sie nisten sich ein in einen historisch etablierten Materialismus der Kunst, um in der körperlichen und geistigen Teilhabe das Ephemere zu behaupten. Sie schaffen Raum für eine Aufklärung, die den eigenen Körper zum Ausgangspunkt der künstlerischen und sozialen Erfahrung macht. Insofern ist das Werk von Tino Sehgal die vielleicht konsequenteste Antwort auf die Frage nach einer kritischen Kunst der Gegenwart.

Tino Sehgal wurde 1976 in London geboren und studierte Volkswirtschaftslehre und Tanz in Berlin und Essen. Sein Werk wurde vielfach in Europa, Nord- und Südamerika sowie in Asien ausgestellt. An der Biennale von Venedig nahm er 2003 und 2005 teil – als jüngster Teilnehmer gestaltete er den deutschen Pavillon zusammen mit Thomas Scheibitz. Er nahm 2006 an der Berlin Biennale teil, 2008 an der Yokohama-Triennale und 2010 an der Gwangju Biennale. 2012 wurde seine Arbeit auf der documenta in Kassel gezeigt. 2013 wurde er auf der 55. Biennale von Venedig mit dem Goldenen Löwen als bester Künstler ausgezeichnet.

Einzelausstellungen in Museen fanden statt im Van Abbemuseum 2004; in der Fundacao Serralves, Porto, 2005; im Kunsthaus Bregenz 2006; MMK in Frankfurt 2007; ICA London 2005, 2006, 2007; Walker Art Center, Minneapolis, 2007; Villa Reale/ Fondazione Trussardi 2008; im Kunsthaus Zürich 2009; Guggenheim Museum New York 2010; Kunsternes Hus in Oslo 2011; in der Tate Modern 2012; Ullens Center, Beijing, 2013 und CCBB, Rio de Janeiro sowie Pinacoteca, Sao Paulo, 2014. Momentan findet eine ein Jahr lang andauernde Überblicksausstellung mit monatlich wechselnden Werken im Stedelijk Museum, Amsterdam statt.

In Berlin werden Tino Sehgal's Arbeiten präsentiert in einer Werkschau in zwei Häusern, bestehend aus einer Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, die das Erdgeschoss des Ausstellungshauses vom 28.6. bis 8.8.2015 mit einer Inszenierung bestehend aus fünf Situationen bespielt, und der Arbeit „This Progress“, die während Foreign Affairs im Haus der Berliner Festspiele gezeigt wird (s. S. 27).

Von  
Ragnar  
Kjartansson

# REFLECTIONS FR



---

# OM ROOM 413, 2013



Serie von fünf Selbstporträts (Öl auf Leinwand),  
2013 für das Festival Sequences gemalt © Ragnar Kjartansson

**IM HÓTEL HOLT**, einem altmodisch vornehmen Hotel in Reykjavík, hängen Gemälde vieler großer isländischer Maler des 20. Jahrhunderts. Es wurde seit den 80er Jahren nicht mehr verändert und spielt in der isländischen Kunstgeschichte eine wichtige Rolle. Als zum Beispiel Dieter Roth endlich Geld hatte, verließ er seine winzige Wohnung und quartierte sich für ein Jahr im Holt ein. Ich beschloss, mich in einer Art Mal-Performance mit dieser Tradition und Atmosphäre zu beschäftigen. Zudem faszinierten mich die Selbstporträts, die George W. Bush in seinem Badezimmer malte. Ich bezog das Zimmer 413 mit Ölfarben, Staffelei, Leinwänden und Zigarren und blieb, solange es bei einer Buchung für eine Nacht ging. Ich verbrachte die gesamte Zeit damit, Selbstporträts zu malen. Ich bestellte Zimmerservice, lebte wie ein Fürst und verließ das Zimmer nicht. Das Ergebnis sind performative Selbstporträts als Dokumente des Vorgangs von Aufenthalt und Arbeit in einem Grandhotel.



Ragnar Kjartansson, 1976 geboren, lebt und arbeitet im isländischen Reykjavik. Er studierte an der isländischen Kunstakademie und an der Königlichen Kunstakademie in Stockholm. Kjartansson stellte sowohl in Europa und den USA aus. Aktuelle und demnächst stattfindende Ausstellungen sind u.a.: „Creative Time's Drifting in Daylight“ im New Yorker Central Park und eine Ausstellung im Palais de Tokyo in Paris (Oktober 2015).

Eine Auswahl seiner Einzelausstellungen umfasst u.a. „Me, My Mother, My Father and I“ am New York Museum, New York (2004), „The Visitors“ im Guggenheim Bilbao (2014), im Hangar Bicocca, Mailand und im Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich (2013), „The Palace of the Summerland“ bei TBA21 in Wien (2014), „A Lot of Sorrow“, eine 6-Stunden-Performance mit The National im PS1 des MoMA, New York (2013) und „Song“ im Carnegie Museum of Art (2011). Die letztgenannte Ausstellung wurde zusätzlich im MOCA North Miami und im ICA Boston (2012) gezeigt.

Kjartanssons wichtigste Arbeiten waren u.a. bei folgenden Gruppenausstellungen zu sehen: beim enzyklopädischen Palast, kuratiert von Massimiliano Gioni bei der

55. Biennale von Venedig, bei Performa 11, New York (2011), wo seine 12-Stunden-Performance „Bliss“ den Malcolm McLaren-Preis erhielt, im isländischen Pavillon der 53. Biennale von Venedig, bei der 2. Turiner Triennale (2008); bei Manifesta 8 & 10 in Italien (2008) und St. Petersburg (2014) und wiederholt beim Reykjavik Arts Festival in Island (2014, 2012, 2008, 2005, 2004). Kjartansson bezieht sich in seiner performativen Praxis auf den gesamten Bogen der Kunst. Traditionen von Film, Musik, Theater, visueller Kultur und Literatur finden sich in seinen Videoinstallationen, Langzeitperformances, Zeichnungen und Gemälden wieder. Der Künstler versucht, unter Anwendung von Vorspiegelung und Inszenierung dem Publikum aufrichtige Gefühle und eine authentische Erfahrung zu vermitteln. Kjartanssons Arbeiten sind spielerisch und voller einzigartiger Momente, in denen der Konflikt zwischen Dramatik und Banalität kulminiert.

Bei Foreign Affairs zeigt er „The Fall“ im Haus der Berliner Festspiele und „A Lot of Sorrow“ in der KÖNIG GALERIE in ST. AGNES (s. S. 27).



Foreign Affairs Do 25.6. Fr 26.6. Sa 27.6. So 28.6. Di 30.6. Mi 1.7. Do 2.7. Fr 3.7. Sa 4.7. So 5.7.

Tino Sehgal 17:00-21:00 Uhr  
*This Progress* *This Progress*

17:00-19:00 Uhr 10:00-19:00 Uhr  
 Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau  
 Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung

Holzinger/  
 Riebeck 18:00 Uhr 19:00 Uhr  
 Gonzo. The Making-of  
 ab 17:00 Uhr  
 Open Studio Open Studio

Ragnar Kjartansson 19:00 Uhr 10:00-18:00 Uhr  
 ST. AGNES  
 A Lot of Sorrow  
 Eröffnung Haus der Berliner Festspiele The Fall

Forced Entertainment 17:00 Uhr 18:00 Uhr  
 Coriolanus Pericles About Nothing the Taming of the Shrew Twelfth Night Timon of Athens Cymbeline Othello  
 18:00 Uhr 19:00 Uhr  
 Love's Labours Lost Richard II Henry IV Part I Henry V Henry VI Part I Henry VI Part II Henry VI Part III As You Like It  
 20:00 Uhr  
 King John All's Well The Merry Wives of Windsor Measure for Measure Troilus and Cressida Titus Andronicus Romeo and Juliet The Winter's Tale  
 21:00 Uhr  
 Macbeth King Lear Antony and Cleopatra Hamlet Julius Caesar the Comedy of Errors  
 21:00 Uhr  
 King Lear Antony and Cleopatra Hamlet Julius Caesar the Comedy of Errors

Focus Angélica Lidell 20:00 Uhr  
 You Are My Destiny Via Lucis  
 (lo stupro di Lucrezia) 21:00 Uhr KW Lesiones incompatibles  
 con la vida con la vida

Needcompany 19:30 Uhr 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00  
 The Time Between Mount Olympus Two Mistakes

Miguel Gutierrez 23:30 Uhr DEEP AEROBICS

Troubleyn/  
 Jan Fabre 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00 16:00  
 Mount Olympus

Hofesh Shechter  
 Company 20:00 Uhr  
 barbarians barbarians barbarians barbarians barbarians barbarians barbarians barbarians

Georgia Sagri 14:00-22:00 Uhr KW my first science fiction book, Religion

Musik & Diskurs 22:30 Uhr 17:00 Uhr 18:30 Uhr  
 Sion Zeitverschwendung Labofili Labofili Labofili Labofili Labofili Labofili Labofili Labofili  
 Konzert Symposium Lecture Lecture Lecture Lecture Lecture Lecture Lecture Lecture

Spielorte Tickets

Soweit im Kalendarium nicht anders ausgeschrieben, finden alle Veranstaltungen im Haus der Berliner Festspiele statt.

Haus der Berliner Festspiele KÖNIG GALERIE in ST. AGNES KÖNIG GALERIE in ST. AGNES  
 Schaperstraße 24 Alexandrinenstraße 118-121 Auguststraße 69 Auguststraße 69  
 Berlin-Wilmersdorf Berlin-Kreuzberg Berlin-Mitte Berlin-Mitte Martin-Gropius-Bau Martin-Gropius-Bau  
 Berlin-Mitte Berlin-Mitte Niederkirchner Straße 7 Niederkirchner Straße 7  
 Berlin-Mitte Berlin-Mitte

HAUPTSTADTKUNSTFONDS  
 Bbc: Bundeszentrale für politische Bildung  
 BRITISH COUNCIL  
 Flanders State of the Art  
 KW KÖNIG GALERIE  
 EXERLINER Berlin Expansionszone  
 monopol MADONNA FILM KUNST UND THEATER  
 taz die tageszeitung  
 tip Berlin  
 STROER | deutsche städte mediale  
 YORK KINORUPPE  
 Kulturradio 92.4

Online: [www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de) (auch [print@home](mailto:print@home))

Telefon : +49 30 254 89 100

Kasse im Haus der Berliner Festspiele, Schaperstraße 24, 10719 Berlin  
 Kasse im Martin-Gropius-Bau, Niederkirchnerstraße 7, 10963 Berlin  
 Restkarten eine Stunde vor Vorstellungsbeginn an den Abendkassen