



PRESSEMAPPE

Köln

**Mülheim an der Ruhr
Düsseldorf**

22. Juni – 1. Juli 2017



PRESSETEXT KURZ

„Decide or else“ (frei übersetzt: Entscheid oder stirb) – unter diesem Motto findet vom 22. Juni bis 1. Juli das Impulse Theater Festival, veranstaltet vom NRW KULTURsekretariat, statt. 2017 wird Köln zum Mittelpunkt des Festivals für die wichtigsten freien Theaterproduktionen aus dem deutschsprachigen Raum.

Festivalzentrum und eine Hauptspielstätte bildet in diesem Jahr die studiobühneköln. Mit Dries Verhoevens „Guilty Landscapes“, „Du gingst fort“ von den Rabtaldirndln, „Who cares?!“ von Swoosh Lieu und drei Monologen von She She Pop, internil und Gintersdorfer/Klaßen sind hier herausragende Produktionen freien Theaters zu sehen. Zusätzlich zeigt das Schauspiel Köln im Depot mit Boris Nikitins „Hamlet“, „Sorry“ von Monster Truck sowie „Five Easy Pieces“ von Milo Rau drei Festivalpositionen. „Die Erfindung der Gertraud Stock“ des Kollektivs vorschlag:hammer in der TanzFaktur Köln und „DA GEFAHR!“ des FUNDUS THEATER für Kinder von 3-10 im Kölner Künstler Theater machen die Reihe der neun eingeladenen Produktionen in den Kölner Spielstätten komplett.

Außerdem verwandelt Richard Lowdon, Gründungsmitglied, Performer und Bühnenbildner der legendären Truppe Forced Entertainment aus Sheffield, die Probebühne der studiobühneköln mit ihrem einladenden Garten in einen aus der Zeit gefallenen Pub, eine theatrale Installation des Miteinanders, in der Gäste und KünstlerInnen allabendlich zusammenfinden. Die „Sideshow“ im Festivalzentrum bietet ein breites Programm zwischen Party, Konzertreihe, Diskurse und Bar-Performance.

Zudem kommt der Film „Germany 2071“ des New Yorker Nature Theater of Oklahoma, der im vergangenen Jahr mit Kölner Beteiligung (rückwärts) gedreht wurde, im Großen Sendesaal des WDR zur Weltpremiere.

Im umfangreichen Theorieprogramm wird die Impulse-Konferenz 2017 zum Thema „Entscheidungen in Gesellschaft, Politik und Kunst“ flankiert von Gesprächen, Arbeitstreffen und Workshops sowie Livekritik und Einführungen.

Darüber hinaus entstehen in Mülheim an der Ruhr mit „Of All The People In All The World“ und in Düsseldorf mit „Delicate Instruments of Engagement“ neue, ortsspezifische Arbeiten der britischen Gruppe Stan’s Cafe und der rumänischen Choreografin Alexandra Pirici.

Das Impulse Theater Festival 2017 wird veranstaltet vom NRW KULTURsekretariat in Kooperation mit der studiobühneköln, dem Ringlokschuppen Ruhr und dem FFT Düsseldorf, den Städten Köln, Mülheim an der Ruhr und Düsseldorf sowie in Verbindung mit dem Schauspiel Köln. Das Festival wird gefördert durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Kunststiftung NRW, die Sparkasse KölnBonn, das Goethe-Institut und das NATIONALE PERFORMANCE NETZ (NPN).



PRESSETEXT AUSFÜHRLICH

Das Impulse Theater Festival begreift Theater als gesellschaftliches Labor. Seit Beginn der künstlerischen Leitung von Florian Malzacher untersucht Impulse, wie politisches Theater heute aussehen und handeln kann, in welchem Verhältnis es zur Gesellschaft steht und inwieweit nicht nur künstlerische Ergebnisse, sondern auch Arbeitsweisen und Organisationsformen selbst politische Experimente sein können. Im Mittelpunkt standen dabei Fragen, die Theater und Gesellschaft gleichermaßen betreffen: Wer wird von wem auf welche Weise repräsentiert? Wie können wir in Zeiten unübersichtlicher Zusammenhänge ohne allgemeingültiges Rezept agieren?

Solche Überlegungen werden in der aktuellen Ausgabe fortgesetzt: Im Zentrum des vom NRW KULTURsekretariat veranstalteten Festivals für die wichtigsten freien Theaterproduktionen aus dem deutschsprachigen Raum, das diesmal vom 22. Juni bis 1. Juli mit Schwerpunkt Köln stattfindet, steht das Thema Entscheidungen in Gesellschaft, Politik und Kunst. „Decide or Else“ (frei übersetzt: Entscheid oder stirb) – das ist nicht nur ein demokratisches Versprechen, sondern auch eine Drohung. Wie soll man heute entscheiden, welche Entscheidungen darf man überhaupt treffen? Welche Findungs- und Verhandlungsprozesse herrschen in Politik, Gesellschaft und Wirtschaft? Und: Hat Kunst der Krise der Demokratien etwas Eigenes entgegenzusetzen?

EINLADUNGSPROGRAMM

Entscheiden ist eine politische und zugleich eine zutiefst persönliche Angelegenheit. Im lateinischen Wort *decisio* steckt der Schnitt, nach dem es kein Zurück gibt. Und so beginnt das Festival mit einem Verweis auf den wohl berühmtesten (Nicht-)Entscheider der Theatergeschichte: Für den „**Hamlet**“ des Schweizer Theatermachers **Boris Nikitin** ist Sein oder Nicht-Sein, Zaudern oder Handeln keine Frage der Entscheidung mehr, sondern eine Spannung, die man aushalten muss. (*Schauspiel Köln / Depot 2, Do, 22. & Fr, 23. Juni, 19:30 Uhr*)

Die Berliner Theatergruppe **Monster Truck** stellt das Publikum mit „**Sorry**“ vor ein ähnliches Dilemma: In der kontroversen Arbeit, die gemeinsam mit dem nigerianischen Choreografen Segun Adefila und seiner jungen Tanzkompanie **The Footprints** entstand, werden die ZuschauerInnen zu widerwilligen KomplizInnen eines alpträumhaften postkolonialen Kulturaustauschs. Der Wunsch, sich zu verhalten, findet kein Ventil. (*Schauspiel Köln / Depot 2, Mi, 28. & Do, 29. Juni, 19:30 Uhr*)

Das ist eine Situation, die auf ganz andere Weise auch der Schweizer **Milo Rau**, derzeit als Regisseur und Provokateur des politischen Theaters in aller Munde, mit „**Five Easy Pieces**“ erzeugt. In einem der meistdiskutierten europäischen Theaterstücke der letzten Saison spielen Kinder die Geschichte des belgischen pädophilen Mörders Marc Dutroux nach, und wieder wird die Verantwortung ans Publikum delegiert: Was sollen Kinder wissen, tun, aussprechen? Welche Rolle spielen die ZeugnInnen? (*Schauspiel Köln / Depot 1, Fr, 30. Juni & Sa, 1. Juli, 19:30 Uhr*)

Noch mehr ist der Betrachter in **Dries Verhoevens** ebenso politischer wie poetischer Live-Installation auf sich selbst gestellt, wenn er ganz allein der Protagonistin einer fremden Welt begegnet. „**Guilty Landscapes**“, eine ruhige, intime Arbeit des in Berlin lebenden niederländischen Künstlers, verlangt uns das paradoxe Kunststück ab, uns gleichzeitig selbst zu hinterfragen und zu positionieren. (*studiobühneköln / White Cube, Fr, 23. Juni - Sa, 1. Juli*)



Im Vergleich scheinen da die Entscheidungen, die ins Zentrum von „**Du gingst fort**“ gerückt werden, auf den ersten Blick privat oder gar provinziell. Dass sie aber nicht minder politisch und universell sind, zeigt das steirische Frauenkollektiv **Die Rabtaldirndln** auf seiner Suche nach jenen, die weggezogen sind – vom Land in die Stadt, aus engem sozialen Zusammenhalt und Fürsorge in vergleichsweise große Anonymität, aber auch Freiheit. (*studiobühneköln, Fr, 23. & Sa, 24. Juni, 19:30 Uhr*)

Wer hilft und sorgt, wenn die familiären und nachbarschaftlichen Netze nicht mehr dicht genug sind, danach fragt auch das junge Frankfurter Performance- und Medienkollektiv **Swoosh Lieu** und versammelt jene, deren unsichtbare Arbeit das (Über-)Leben erst möglich macht. Die inszenierte Installation „**Who cares?!**“ wirft einen feministischen Blick auf Sorge-Zusammenhänge. (*studiobühneköln, Di, 27. & Mi, 28. Juni, 19:30 Uhr*)

„**Die Erfindung der Gertraud Stock**“ der ebenfalls jungen Theatergruppe **vorschlag:hammer** aus Hildesheim fokussiert hingegen ein einziges Leben: Interviews, Fotos und persönliche Aufzeichnungen – faktentreu und frei erfunden – führen durch die Biografie einer gewöhnlich ungewöhnlichen Frau am Ende ihres Lebens. (*TanzFaktur, Sa, 24. & So, 25. Juni, 16:30 & 19:30 Uhr, Mo, 26. Juni, 19 & 21:30 Uhr*)

Am anderen Ende der Altersskala stehen die drei- bis zehnjährigen ZuschauerInnen und ProtagonistInnen von „**DA GEFAHR!**“, einer Arbeit des Hamburger **FUNDUS THEATER**, bei der deutlich wird, wie sehr Entscheidungsräume von früh an durch Normen und Vorsichtsmaßnahmen bestimmt werden. Wenn das Theater der Raum ist, in dem man dann doch mal an einer 9-Volt-Batterie leckt, ist vielleicht noch Hoffnung. (*Kölner Künstler Theater, So, 25. Juni, 15 Uhr & 17:30 Uhr, Mo, 26. Juni, 10 Uhr & 17:30 Uhr*)

Ebenfalls durchaus optimistisch nutzen **She She Pop** und **Gintersdorfer/Klaßen** – altbekannte Festivalgäste – sowie die erstmals zu Impulse eingeladene Gruppe **internil** den Raum des Theaters, wenn sie sich am Ende des Festivals der etwas verstaubten Form des Monologs widmen und so den Bogen zum Eröffnungs-„Hamlet“ schlagen: Was hat der Einzelne in der Gesellschaft zu sagen? Und wo liegen die Grenzen zwischen Individuum und Kollektiv, PerformerIn und ZuschauerIn? (*studiobühneköln, Fr, 30. Juni & Sa 1. Juli, 19:30 Uhr*)



INTERNATIONALE POSITIONEN

Im Großen Sendesaal des WDR feiert der mit Kölner und Berliner BürgerInnen im vergangenen Jahr gedrehte Film „**Germany Year 2071**“ des New Yorker **Nature Theater of Oklahoma** seine Weltpremiere. Das gleichnamige Hörspiel – eine Koproduktion mit dem WDR – wird bereits am Festivalvorabend urgesendet und ist der Auftakt einer Reihe von Radiohörspielen, die den Äther als weitere Impulse-Bühne bespielen. *(Köln, Funkhaus Wallrafplatz, So, 25. Juni, 19:30 Uhr)*

In der großen Halle des Ringlokschuppen Ruhr in Mülheim untersucht derweil die britische Gruppe **Stan's Cafe** humorvoll und durchdacht mit ihrer raumgreifenden, theatralen und doch nur aus Reiskornhügeln bestehenden Installation „**Of All The People In All The World**“, auf welchen Grundlagen unsere Entscheidungen basieren. Hier sprechen Statistiken für sich selbst. Hügel neben Hügel repräsentiert jedes Korn einen Menschen: eine Landschaft, die die Welt bedeutet. Das Projekt ist inhaltlich eng verbunden mit der bereits vor zwei Jahren initiierte Silent University Ruhr in Mülheim, die auch in diesem Jahr fortgesetzt wird: Eine autonome Wissensplattform, deren Lehrende geflüchtete AkademikerInnen sind, die hier ihr Wissen nicht mehr weitergeben können. *(Mülheim an der Ruhr, Ringlokschuppen Ruhr, Sa, 24. Juni - Do, 29. Juni)*

In Düsseldorf nimmt „**Delicate Instruments of Engagement**“ als fortwährende performative Aktion und lebendige Ausstellung rund dreißig Jahre nach Joseph Beuys' Tod ihren Ausgang im Erbe der Stadt als historischem Ort der Grenzüberschreitung von Kunst und Politik. Gemeinsam mit fünf PerformerInnen entfaltet **Alexandra Pirici**, eine der erfolgreichsten Choreografinnen ihrer Generation, eine Landschaft aus Gesten, Bildern und Momenten und mischt in den Räumen der Düsseldorfer Kunsthalle sowie des Kunstvereins ikonische und weniger bekannte Bilder und Ereignisse, popkulturelle und politische Gesten: Ceaușescu Hinrichtung, Pussy Riots „Punk-Gebet“ in Moskau, Joseph Beuys' japanische Whisky-Werbung, die ihm half, seine „7000 Eichen“ für die documenta zu finanzieren. *(Düsseldorf, Kunsthalle | Kunstverein, Sa, 24. & So, 25. Juni, Do, 29. Juni - Sa, 1. Juli)*

In Gesprächen, Vorträgen, Arbeitstreffen, vor allem aber bei der **Impulse-Konferenz** am letzten Tag adressieren KünstlerInnen, TheoretikerInnen, AktivistInnen, die größtenteils dem Festival auf unterschiedliche Weise bereits länger verbunden sind, nochmals ganz direkt die Frage, was für Entscheidungen wir überhaupt treffen dürfen und sollten. Chantal Mouffe, die als Politikphilosophin unsere Überlegungen in den letzten Jahren stark geprägt hat, wird ebenso zu Gast sein wie Antanas Mockus, legendärer ehemaliger Bürgermeister von Bogotá, dessen Arbeit und Glaube an die Kraft einer aktiven Zivilgesellschaft noch immer bewegend und motivierend sind. *(studiobühneköln, Sa, 1. Juli, 10-18 Uhr)*

Während also die meisten Impulse-Arbeiten einen sehr direkten Blick auf unsere Gesellschaft und ihre Probleme werfen, zieht sich das **Festivalzentrum** – entworfen von **Richard Lowdon**, Gründungsmitglied, Performer und Bühnenbildner der legendären Theatergruppe Forced Entertainment – in der studiobühneköln bewusst zurück: „**Sideshow**“ ist eine Bar, eine Bühne, ein wunderbarer Garten. Benannt nach den englischen Volks- und Gemeindefesten, bei denen kleine Attraktionen und die richtigen Getränke feilgeboten werden, gibt es auf diesem Nebenschauplatz Performances, Konzerte, Diskussionen und was sonst noch so dazugehört. *(studiobühneköln, Fr, 23. Juni - Sa, 1. Juli)*



PROGRAMM – ÜBERBLICK

EINLADUNGEN

Boris Nikitin **Hamlet**

Dries Verhoeven **Guilty Landscapes**

Die Rabtaldirndln **Du gingst fort!**

vorschlag:hammer **Die Erfindung der Gertraud Stock**

FUNDUS THEATER **DA GEFAHR!**

Swoosh Lieu **Who Cares?!**

Monster Truck & The Footprints **Sorry**

Milo Rau | IIPM & CAMPO **Five Easy Pieces**

She She Pop | internil | Gintersdorfer/Klaßen **Drei Monologe**

INTERNATIONALE AUFTRAGSWERKE

Alexandra Pirici **Delicate Instruments of Engagement**

Stan's Cafe **Of All The People In All The World**

Richard Lowdon **Sideshow**

FILM

Nature Theater of Oklahoma **Germany Year 2071**

KONFERENZ & DISKURS

Decide or else Entscheidungen in Gesellschaft, Politik und Kunst



EINLADUNGEN

HAMLET

BORIS NIKITIN

Dieser Hamlet ist nicht Shakespeares Dänenprinz, er spricht kaum ein Wort der berühmten Vorlage und ist doch ein Hamlet-Prototyp unserer Zeit. Sein oder nicht sein, das ist hier keine Frage der Entscheidung mehr, sondern eine Spannung, die man aushalten muss. Keine der Arbeiten des Theatermakers Boris Nikitin geht so unter die Haut wie diese Verhandlung von Krankheit, Tod, Depression, vom Andersseinwollen und -müssen. Begleitet von Kölner BarockmusikerInnen begibt sich der Performer und Musiker Julian Meding auf einen darstellerischen Parforceritt.

Do, 22. & Fr, 23. Juni, 19:30 Uhr, Schauspiel Köln / Depot 2

GUILTY LANDSCAPES

DRIES VERHOEVEN

Armut, Ausbeutung und Aufruhr ... Der in Berlin lebende niederländische Künstler Dries Verhoeven konfrontiert uns aus unmittelbarer Nähe und ganz persönlich mit Bildern von Krisenherden, die täglich auf allen Bildschirmen flackern und anklagen: Wie sollen wir wegschauen, wenn die Menschen hinter den Nachrichten uns plötzlich direkt ins Auge blicken? Ohne ihren politischen Stachel einzubüßen, ist „Guilty Landscapes“ Verhoevens bislang poetischste und anrührendste Arbeit.

Fr, 23. Juni, 18-23 Uhr, Sa, 24. Juni, 16-23 Uhr, So, 25. Juni, 12-18 Uhr,

Mo, 26. Juni - Sa, 1. Juli, 16-23 Uhr

studiobühneköln / White Cube

Einlass zur vollen und halben Stunde.

Tickets unter (landscapes@festivalimpulse.de) gelten für die definierte Anfangszeit.

DU GINGST FORT

DIE RABTALDIRNDLN

Wie kann man nur seine Heimat – das Rabtal! – verlassen? Warum sind die urbanen Verlockungen so süß? Und was könnte zur Rückkehr bewegen? Landflucht stellt die Provinz vor existenzielle Probleme. Mit sprödem Charme fahndet das steirische Performerinnenkollektiv mit Landei-Vergangenheit nach jenen, die gegangen sind, und beschäftigt sich anhand von Fallbeispielen ebenso scherz- wie ernsthaft mit jenen Ausheimischen, die ihr Glück in der Metropole suchen.

Fr, 23. & Sa, 24. Juni, 19:30 Uhr, studiobühneköln



DIE ERFINDUNG DER GERTRAUD STOCK

VORSCHLAG:HAMMER

Wie fühlt es sich an, alt zu sein? Kann man Sterben proben? In einer installativen Anordnung entwirft die Gruppe vorschlag:hammer anhand von Interviews, Fotos, persönlichen Aufzeichnungen das mögliche Leben der Gertraud Stock. Vierundachtzig Jahre, in denen sich nicht nur alles um sie herum, sondern auch ihre Entscheidungen und Überzeugungen verändert haben. Was hat es früher bedeutet, was heißt es heute, eine Frau und jetzt alt zu sein? Unverkennbares Markenzeichen des Hildesheimer Kollektivs: Die Lust am Erzählen in der Tradition des *storytelling*, bei der Fakten und Fiktion nicht immer klar unterscheidbar sind.

Sa, 24. & So, 25. Juni, 16:30 & 19:30 Uhr
Mo, 26. Juni, 19 & 21:30 Uhr, TanzFaktur Köln

DA GEFAHR!

FUNDUS THEATER / FORSCHUNGSTHEATER

Wer noch nie seine Finger mit Sekundenkleber verleimt oder an einer Batterie geleck hat, der hat vielleicht etwas verpasst: nämlich etwas zu wagen, auszuprobieren, zu scheitern und es neu zu versuchen. In „DA GEFAHR!“ sind Kinder und Erwachsene eingeladen, sich dem Gefährlichen zu nähern, Angst kennenzulernen, um sich in der Welt zurechtzufinden. Das FUNDUS THEATER entwickelt ein interaktives Spielfeld, in dem Live Art, spielerisches Ausprobieren und philosophische Gespräche mit Kindern einander ergänzen. Kunst wird zum Aktions- und Probenraum des Lebens und fragt ungeniert, was erlaubt ist.

So, 25. Juni, 15 & 17:30 Uhr, Mo, 26. Juni, 10 & 17:30 Uhr
KKT – Kölner Künstler Theater

WHO CARES?!

SWOOSH LIEU

Noch immer werden Sorgearbeit und Pflege kaum wahrgenommen, während ihre ProtagonistInnen mit sexistischen Stereotypen und Erwartungen zu kämpfen haben. Was vielen als Liebe und Fürsorglichkeit gilt, nennt das Frankfurter Performance- und Medienkollektiv Swoosh Lieu: unbezahlte Arbeit. Die inszenierte Installation wirft einen feministischen Blick auf die ökonomischen und symbolischen Zusammenhänge kommerzieller und privater Sorge-Tätigkeit. „Who cares?!“ ist ein markantes Bühnenmanifest und eine starke Stimme des zumeist schweigsamen Teils unserer Gesellschaft.

Di, 27. & Mi, 28. Juni, 19:30 Uhr, studiobühneköln



SORRY

MONSTER TRUCK & THE FOOTPRINTS

Ein gut genährter weißer Mann sitzt auf dem blank geputzten Bühnenquadrat, verzehrt eine Tafel Ritter Sport und blickt dabei auf das fast nackte schwarze Kind zu seinen Füßen. Eine Provokation. Aber was genau schreckt uns ab? In „Sorry“ werden wir zu ZeugInnen, zu (wider)willigen KomplizInnen. Der Wunsch, sich zu positionieren, findet kein offenkundiges Ventil. Gemeinsam mit dem nigerianischen Choreografen Segun Adefila und seiner Tanzkompanie The Footprints bringt die Berliner Theatergruppe Monster Truck den moralischen Boden unter den ZuschauerInnen ins Wanken. „Sorry“ zeigt den postkolonialen Kulturaustausch als alpträumhaftes Spiel voller Grenzen.

Mi, 28. & Do, 29. Juni, 19: 30 Uhr, Schauspiel Köln / Depot 2

FIVE EASY PIECES

MILO RAU / IIPM & CAMPO

Nacht in einem belgischen Wohnzimmer. Ein Elternpaar wartet auf Nachricht von ihrem verschwundenen Kind. Dabei weiß das Publikum längst: Die Tochter ist wie viele andere Opfer des belgischen Kinderschänders und Mörders Marc Dutroux geworden. Milo Rau, derzeit als Regisseur und Provokateur des politischen Theaters in aller Munde, lässt alle Parts von Kindern des Genter Theater CAMPO spielen. Bei „Five Easy Pieces“ stehen jene im Mittelpunkt, die meist in den Hintergrund der Berichterstattung gerieten. Gelingt es, die Machthierarchien umzudrehen?

Fr, 30. Juni & Sa, 1. Juli, 19:30 Uhr, Schauspiel Köln / Depot 1

DREI MONOLOGE

SHE SHE POP BESESSEN

INTERNIL AGGROPROLYPSE

GINTERSDORFER / KLASSEN FREIE REDE

Das Monologisieren ist in Verruf gekommen in unserer auf Dialog ausgerichteten Gesellschaft. Dennoch ermächtigt sich im Monolog eine Stimme, offenbart sich eine Haltung angesichts des Gegenübers – des Publikums – der Gemeinschaft. Drei klare Positionierungen im Dialog: „Besessen“ ist ein vielstimmiges Selbstgespräch über Besitzverhältnisse. „Aggroprolypse“ entlarvt postpolitische Glaubensbekenntnisse im digitalen Raum als Selfies des ewigen Erwachens. Und „Freie Rede“ demontiert Barrieren, Grenzen, Betrugsmechanismen unserer globalisierten Welt.

Fr, 30. Juni & Sa, 1. Juli, 19:30 Uhr, studiobühneköln



INTERNATIONALE AUFTRAGSWERKE

SIDESHOW

RICHARD LOWDON (FORCED ENTERTAINMENT)

Benannt nach den englischen Volksfesten, bei denen kleine Attraktionen und die richtigen Getränke feilgeboten werden, ist die „Sideshow“ das Zentrum für das eigentlich Wichtige: das Unwichtige! Richard Lowdon, Gründungsmitglied, Performer und Bühnenbildner der legendären Truppe Forced Entertainment aus Sheffield, verwandelt die Probebühne der studiobühneköln mit ihrem einladenden Garten in einen aus der Zeit gefallenen Pub, eine theatrale Installation des Miteinanders, in der Gäste und KünstlerInnen allabendlich zusammenfinden. Reden, Schweigen, Tanzen, Trinken an der Bar – mit Blick auf die halbrunde Varietébühne und ihre Ereignisse.

Fr, 23. Juni – Sa, 1. Juli, Festivalzentrum studiobühneköln

Grand Opening, Bar-Performances, Konzertreihe, Party

mit Gesine Danckwart, Dennis Deter, Davis Freemann, Klub Genau, Phil Hayes, Richard Lowdon,
Mitternachtsspecial von PeterLicht u. a.

DELICATE INSTRUMENTS OF ENGAGEMENT

ALEXANDRA PIRICI

Die rumänische Choreografin Alexandra Pirici ist seit ihrer Bespielung des rumänischen Pavillons bei der Venedig-Biennale 2013 eine zentrale Protagonistin ihrer Generation junger KünstlerInnen, die Performance als Medium verwenden. „Delicate Instruments of Engagement“ ist eine über den gesamten Festivalzeitraum laufende performative Aktion, gewidmet den Gesten der Repräsentation und des Repräsentativen. Pirici überführt ikonische und weniger bekannte Bilder und Ereignisse in eine Mischung aus popkulturellen und politischen Gesten. Wo die Performancekunst üblicherweise Körper als Kunstwerke deklariert, werden Kunstwerke zu Körpern und Bilder werden Wirklichkeit.

Sa, 24. & So, 25. Juni, Do, 29. Juni – Sa, 1. Juli, Kunsthalle / Kunstverein Düsseldorf

OF ALL THE PEOPLE IN ALL THE WORLD

STAN'S CAFE

Die britische Theatergruppe Stan's Cafe schafft es auf poetische Weise, Statistiken sprechen zu lassen. Im festen Glauben, dass Fakten Fakten sind – auch wenn wir mit ihnen unterschiedliche Geschichten erzählen können. Alles, was es dazu braucht, sind Tonnen von Reiskörnern. Hügel neben Hügel repräsentiert jedes Korn einen Menschen. In der großen Halle des Ringlokschuppen Ruhr entsteht aus der Zahlenwelt Mülheims und des Ruhrgebiets eine Landschaft, die über politische und gesellschaftliche Verhältnisse und persönliche Schicksale Auskunft gibt.

Sa, 24. – Do, 29. Juni, Ringlokschuppen Ruhr



FILM

GERMANY YEAR 2071

NATURE THEATER OF OKLAHOMA

Der epische Retro-Science-Fiction-Film „Germany Year 2071“ zeichnet das düstere und zugleich skurril komische Bild einer neuen, alten, utopischen, dystopischen, nostalgischen, futuristischen Stadt, die deutlich an das bundesrepublikanische Westdeutschland der Nachkriegsjahre erinnert. Gedreht wurde im Rahmen des Impulse Theater Festivals 2016 mit großer Beteiligung von BürgerInnen in Köln und Berlin. Ein Jahr nach dem performativen Drehspektakel kommt Nature Theater of Oklahoma pünktlich zur feierlichen Weltpremiere des Films zurück nach Köln.

**So, 25. Juni, 19:30 Uhr, Funkhaus Wallrafplatz / Großer Sendesaal
Filmmusik live gespielt am Trautonium!**

KONFERENZ

DECIDE OR ELSE

ENTSCHEIDUNGEN IN GESELLSCHAFT, POLITIK UND KUNST

Zur letzten Ausgabe dieses Impulse-Teams kommen WegbegleiterInnen, KünstlerInnen, Beiräte und Gäste dieser und früherer Impulse zusammen, um grundlegenden Fragen nachzugehen: Was entscheiden wir, wenn alle zur Wahl stehenden Optionen nicht akzeptabel sind? Glauben wir an Reform oder Revolution? Sind die Verhältnisse so komplex, dass nur noch ExpertInnen entscheiden sollen? Oder das Los? Entwickelt das freie Theater tatsächlich kollektive, hierarchiefreie, transparente Formen des Entscheidens, die es für sich in Anspruch nimmt? Fragen über Fragen. Klar ist nur, dass Krise und Entscheidung noch immer zusammenhängen. Und dass die Zeit läuft.

Mit **Pelin Başeran, Andy Blunden (via Skype), Monika Gintersdorfer, Bojana Kunst, Antanas Mockus, Chantal Mouffe, Milo Rau, Marcus Steinweg, Judha Su, Joanna Warsza u. a.**

Sa, 1. Juli, 10:30 - 18 Uhr, studiobühneköln

THEORIEPROGRAMM

Gespräche, Arbeitstreffen, Workshops, Livekritik, Einführungen u. a. m.

Fr, 23. Juni – Sa, 1. Juli



SPIELORTE

KÖLN

STUDIOBÜHNEKÖLN & FESTIVALZENTRUM
Universitätsstraße 16a
50937 Köln
www.studiobuehnekoeln.de

SCHAUSPIEL KÖLN / DEPOT 1 & 2
Schanzenstraße 6-20
51063 Köln
www.schauspiel.koeln

KÖLNER KÜNSTLER THEATER
Grüner Weg 5
50825 Köln
www.k-k-t.de

TANZFAKTUR
Siegburger Straße 233W
50679 Köln
www.tanzfaktor.eu

FUNKHAUS WALLRAFPLATZ
Wallrafplatz 5
50667 Köln
www1.wdr.de

MÜLHEIM AN DER RUHR

RINGLOKSCHUPPEN RUHR
Am Schloß Broich 38
45479 Mülheim an der Ruhr
www.ringlokschuppen.ruhr

DÜSSELDORF

KUNSTHALLE DÜSSELDORF & KUNSTVEREIN FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN
Grabbeplatz 4
40213 Düsseldorf
www.kunsthalle-duesseldorf.de | www.kunstverein-duesseldorf.de



KARTEN

Karten an allen bekannten Vorverkaufsstellen oder online unter www.festivalimpulse.de

Karten für „Guilty Landscapes“ nur an der Abendkasse per Reservierung an landscapes@festivalimpulse.de

Die Abendkasse öffnet eine Stunde vor Vorstellungsbeginn an den Spielorten. In der Regel sind an den Abendkassen Restkarten erhältlich.

Karten nach Verfügbarkeit. Es gelten die Geschäftsbedingungen der jeweiligen Spielstätte.

Alle Karten 15 Euro, ermäßigt 7 Euro zzgl. 10% VVK-Gebühren.

White Cube einheitlich 7 Euro.

Karten Depot 1 kosten 10-27 Euro je nach Platzgruppe, ermäßigt 7 Euro zzgl. VVK-Gebühren

Karten Kunsthalle / Kunstverein Düsseldorf 6 Euro, ermäßigt 3 Euro (am Spielort erhältlich).

Gruppenermäßigungen auf Anfrage.

Kartenbestellung unter tickets@buehnen.koeln

Telefon: +49 (0) 221 / 221 28400

Montag - Freitag 10 - 18 Uhr | Samstag 11 - 18 Uhr

Shuttlebus-Service

INFO-HOTLINE
+49 (0) 221 / 470 4559
MO-FR
(AB 22. JUNI TÄGLICH)
10-18 UHR



ZAHLEN & FAKTEN

2017

10 Tage Impulse Theater Festival: 22. Juni – 1. Juli 2017

230 mitwirkende KünstlerInnen aus neun Nationen

15 Produktionen im Hauptprogramm

16 Zusatzprogramme

Insgesamt **ca. 190 Veranstaltungen**

Ca. 300 Bewerbungen im Open Call

Ca. 200 live bzw. per Video gesichtete Positionen

Insgesamt **ca. 500 gesehene Arbeiten 2016/17**

GESAMTBILANZ 2013-2017

Ca. 1.135 Bewerbungen im Open Call

Mitwirkende KünstlerInnen aus **19 Nationen:**

Australien, Belgien, Dänemark, Deutschland, Elfenbeinküste, Frankreich, Israel, Kroatien, Libanon, Niederlande, Nigeria, Österreich, Polen, Rumänien, Russland, Schweiz, Türkei, UK, USA

Gäste aus **33 Nationen:**

Australien, Belgien, Brasilien, Bulgarien, China, Deutschland, Estland, Frankreich, Indonesien, Irland, Italien, Japan, Kazachstan, Kolumbien, Kroatien, Litauen, Mazedonien, Niederlande, Nigeria, Norwegen, Österreich, Pakistan, Polen, Russland, Schweden, Schweiz, Spanien, Taiwan, Thailand, Türkei, UK, Ukraine, USA



KOOPERATIONSPARTNER

FFT Düsseldorf | Kunsthalle Düsseldorf | Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen:
Alexandra Pirici „Delicate Instruments of Engagement“

Ringlokschuppen Ruhr: *Stan's Cafe „Of All The People In All The World“*

studiobühneköln: *Richard Lowdon (Forced Entertainment) „Sideshow“ im Festivalzentrum*

Schauspiel Köln:

Daniel Kötter / Constanze Fischbeck „state-theatre #4-6“

Die Stadt von der anderen Seite sehen – Gespräch

WDR 3:

ENT oder WEDER – Eine WDR 3-Hörspielreihe zum Thema Entscheidung

Neue Orte für ein neues Theater – WDR 3 Forum

WDR 3 | Akademie der Künste der Welt, Köln | Berliner Festspiele:

Nature Theater of Oklahoma „Germany Year 2071“

Silent University: *Gespräche und Vorträge*

Heinrich-Böll-Stiftung: *Reclaim the Words – Ein Arbeitstreffen*

Bundesverband Freie Darstellende Künste:

Was wollen wir - Bundesförderung im Praxischeck – Gespräch

NRW Landesbüro Freie Darstellende Künste: *Exchange for Change – Gespräch und Workshop*

Institut für Medienkultur und Theater, Universität Köln: *Showing the Invisible – Gespräch*

Goethe Institut : *Fortbildungsprogramm für LeiterInnen & ProgrammdirektorInnen*

„Be my guest-Programm“ Goethe-Institut | Internationales Besucherprogramm NRW

Kultursekretariat: *Internationale BesucherInnen*

GENAU e.V. / Klub Genau: *Genau@Impulse – Konzertreihe*



EINLADUNGSPROGRAMM – PRESSESTIMMEN (AUSWAHL)

Boris Nikitin
HAMLET

Der Raum, der Körper, der Blick

Kaserne Basel Boris Nikitins Neuproduktion
«Hamlet» eröffnet die Saison

VON VERENA STÖSSINGER

Er spricht zuerst vom Raum, in dem er seinen «Hamlet» präsentiert und vorortet, der Basler Regisseur Boris Nikitin. Eine «minimalistische Bühne» wird es (wieder) sein, ein Raum, der zunächst seine «reale architektonische Gegebenheit» annimmt und ausstellt: im Roststahl der Kaserne Basel «sich jo scho viel do», sagt er; und die kleinen Eingriffe, die er – bzw. seine Ausstatterin Nadia Fistarol – dann doch vornimmt, können «eine grosse Effizienz» entfalten. Die Tatsache beispielsweise, dass das Spiel-Podest mit dem Zuschauer-raum verbunden wird und damit die Grenze zwischen Zeigen und Sehen verschwimmt.

In diesen Raum versetzt er seinen Hamlet-Darsteller Julian Meding, einen Schauspieler und Performer, mit dem er schon mehrfach zusammengearbeitet hat. Ein faszinierender Spieler, der schwer zu fassen ist. Seine physische Erscheinung wirkt androgyt und alt und kindlich zugleich, sein Spiel impulsiv getrieben und doch auch selbstbewusst berechnet – eine ideale Besetzung für das labile Setting, das Nikitin anstrebt, dieses «Vexierspiel» über Identität und Repräsentation, Erwartung und Unberechenbarkeit.

Warum «Hamlet»?

Es ist nicht das erste Mal, dass Boris Nikitin (*1979 in Basel, in Giessen ausgebildet und längst auf grossen Bühnen angekommen) sich einen grossen Theaterstoff vornimmt: 2007 war es «Woyzeck», 2010 «Der zerbrochene Krug», nun also «Hamlet». Aber auch hier wird nicht das Stück nachgespielt, sondern es geht darum zu reflektieren, wie in diesem Text die Realität, in der sich die Figuren vorfinden, verhandelbar und formbar wird. Hamlet, der an der Welt zu zweifeln beginnt, nachdem sie sich für ihn als falsch/gefälscht erwiesen hat; der sich in die Zweideutigkeit gespielten Wahnsinns flüchtet, um an Identität noch festzuhalten, was ihm bleibt, oder es zumindest zu behaupten. Lustvoll, aber konsequent bis zum Sterben.

Ausgang für die Performance ist Shakespeares XX. Sonett – letztes Jahr schon im Rahmen eines Shakespeare-Specials an der Zürcher Gessnerallee

von Nikitin kurz aufgegriffen –, in dem es heisst: «Dir schuf Natur ein Frauen-angesicht / Mit eigner Hand, Herr-Herrin meiner Seele», jedoch «Ein Mann bist du, die Krone der Geschlechter / Dem Mannesblick und Frauenherz sich neigt».

Julian Meding verkörpert diese flimmernde Gestalt und ist dabei doch auch er selbst, erzählt von sich, stellt sich aus und paraphrasiert kanonisierte Passagen aus dem «Hamlet», als seien sie ihm Kleid und Maske («10 Uhr morgens: Sein / 10 Uhr abends: Nicht-sein; Nicht-sein-müssen / 14 Uhr: beides, oder nichts sein»); und was einen beim drüber Nachdenken ziemlich verwirren kann, erweist sich beim Zuschauen wohl wieder als überraschend leichte Freude.

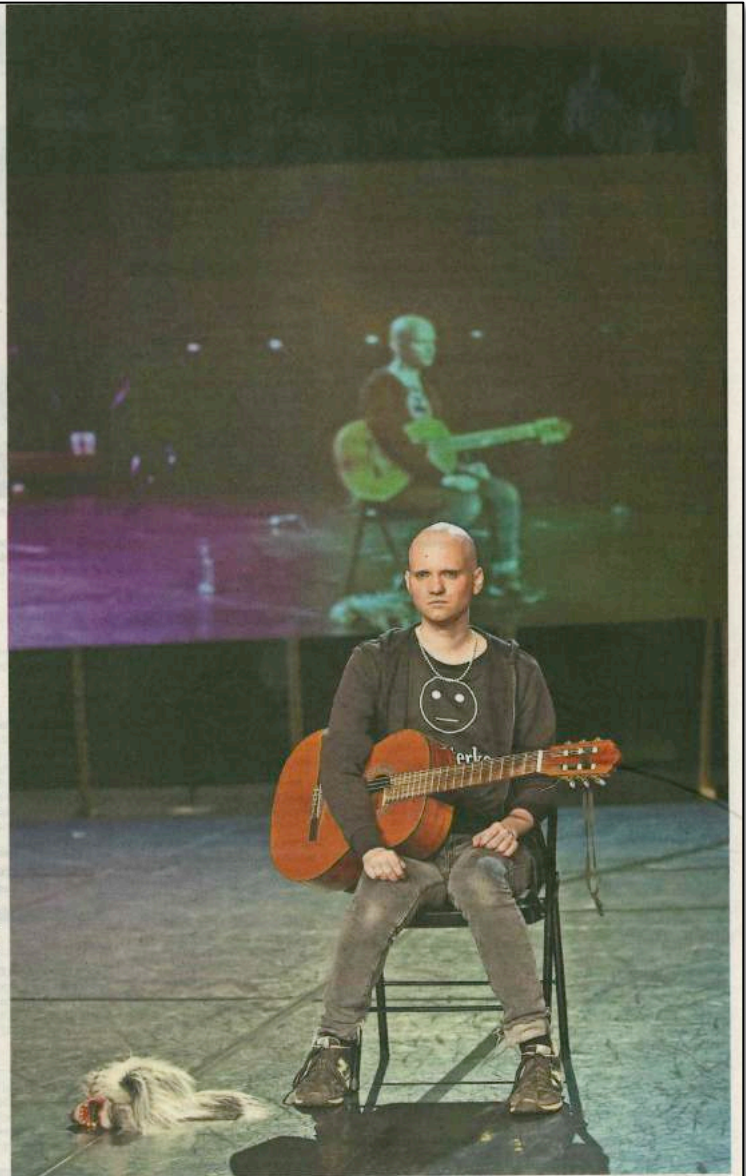
Mit Basler Barockensemble

Denn Nikitin schafft es jeweils, seine komplexen, klugen Theaterideen in Präsentationen umzusetzen, die bei aller Disparatheit und Labilität etwas Zwingendes haben und einen szenischen Sog. Die einem mit ihrer Sinnlichkeit das Nachdenken immer wieder abnehmen, oder es zumindest unterlaufen. Dazu trägt ausser dem minimalistischen Raum die Verwendung von Medien bei. Auch im «Hamlet» werden es Projektionen sein, die Spiel und Text ergänzen und dabei die Bühne spiegeln, verdoppeln und verfremden, dazu aber weitere Geschichten erzählen, die alles wieder relativieren. Ausserdem spielt Musik eine entscheidende Rolle. Hier sind es die vier Musiker vom Barockensemble «Der musikalische Garten» aus Basel, die die postdramatische Anrichtung live mit ihrem barocken Vokabular kommentieren und komplettieren.

VERLOSUNG

2-mal 2 Tickets für Premiere

Für die Hamlet-Premiere von heute Samstag verlost die Kaserne unter der bz-Leserschaft zwei mal zwei Tickets. Interessierte mailen bitte bis 16 Uhr unter dem Betreff «Hamlet» Kasernen-Sprecher Oliver Bussmann: «o.bussmann@kaserne-basel.ch». Weitere Vorstellungen: Montag bis Donnerstag.



Wirkt alt und kindlich, weiblich und männlich zugleich: Schauspieler Julian Meding als moderner Hamlet.

BORIS NIKITIN

BZ Basel, 24. September 2016



Krise, Kritik und Theater sind ein eingespieltes Team. Manchmal bis zur Ununterscheidbarkeit. Über Boris Nikitins «Hamlet»-Performance und den neuesten Stand der Kritik-Philosophie

Von Nikolaus Müller-Schöll

Kaum einmal an diesem Abend steht er still. Er tritt von einem aufs andere Bein. Er tänzelt, trägt in sich eine Unruhe, die ansteckt. Vielleicht, weil es kaum möglich ist, sich mit ihm zu identifizieren, ja, weil man ihm am liebsten gar nicht mehr zuschauen und zuhören würde. Dann etwa, wenn er sich über die Blasen auf seiner Haut auslässt. Und weil man doch andererseits nicht anders kann, als von seiner merkwürdigen Art des Spiels angezogen zu werden. Weil man, gebannt und abgestoßen, zumindest sich nicht abwenden mag. Schwer zu sagen, was es genau ist, das einen zugleich anzieht und abstößt. Er ist nicht auffällig auf den ersten Blick, oder kaum: ein schlaksiger, uns direkt fixierender Mann, schwarze Jeans mit Nietengürtel, schwarze Jacke, darunter ein T-Shirt, auf dem «Heiterkeit» steht. Aber etwas an ihm befremdet, irgendwann fällt es auf: keine Haare, keine Augenbrauen. Vielleicht ist es das, was ihn fremd macht, ja unheimlich. Und zugleich den Blick auf ihn zieht.

Julian Meding, der Performer und Sänger im «Hamlet» des Schweizer Regisseurs Boris Nikitin, begrüßt uns an diesem Abend in der Basler Kaserne auf die denkbar illusionsloseste Weise: Stellt sich mit Namen vor, erklärt, dass wir hier im Theater seien. Und dass das Theater ihm zum Schutzraum geworden sei. Weil hier alles erzählbar sei, hier, wo immer die Möglichkeit der Fiktion da ist, wo alles Material wird. Aber stimmt das überhaupt? Ist er geschützt vor der Bloßstellung? Die Zweifel wachsen, wenn er mit vielen Details erzählt vom Tod seines Vaters in der Klinik, vom Umgang mit einer «klinischen Angststörung», vom Rand der Gesundheit und auch davon, dass er sich durch die Rasur der Kopf- und Gesichtshaare «verpixelt» habe. Kann man all das erfinden? Die Haare fehlen ihm jedenfalls.

Ist das Hamlet? Ist das der Performer namens Julian Meding? Ist er beides, weil, Welch Fund, die Geschichte, die er uns erzählt, wirkt wie ein Kommentar zu Shakespeares «Hamlet»? Beginnend mit dem Tod und dem zum Bild, zum Geist mutierenden Vater, über die Delegitimierung des Außenseiters, den das System nicht mehr anerkennt, zur über Video eingespielten Mise en abime, einer Kindertheaterszene aus vergangenen Zeiten, bis hin zum Song von der Wasserleiche am Ende. Oder ist diese Geschichte, diese weitere Fußnote zum größten Stoff des zeitlichen Theaters, nur so passend, weil sie passend gemacht wurde?

Alles an diesem Performer, an Julian Meding, scheint konstruiert. Er ist eine Kunstfigur, ein buchstäblicher Selbmademan, einer, der sein Sprechen, diesen leicht aggressiven, nölligen, effeminierten Ton, sein Auftreten, diese leicht abstoßende, Anstoß erregende Erscheinung, seinen Gang, seinen Blick und selbst seine Geschichte, so scheint es, so oft bearbeitet hat, dass wir nicht nur sein Bild auf der ihn verdoppelnden Leinwand, sondern mehr noch ihn selbst nicht länger sehen können, ohne an Fotomontage, filmische Schnitte, Verpixelung zu denken, an Cyborgs, das untrennbare Gemisch von Fakt und Fiktion, Mensch und Maschine der Social Media. Er ist, wovon die Ästhetiker des 18. Jahrhunderts träumten: sein eigenes Werk.

Doch zugleich ist «Hamlet» die jüngste einer Serie von Arbeiten Nikitins, dessen großes Thema die niemals feststellbare Grenze zwischen Realität und Fiktion ist. In der Tradition der klassischen Performance Art und ihrer deutschen Nachfolger, von Rimini Protokoll, Gob Squad, René Pollesch, She She Pop oder Hofmann & Lindholm, erwacht sein Interesse dort, wo statt klassisch ausgebildeter Schauspieler Akteure mit anderem Hintergrund auf die Bühne treten. Doch das Spezifikum seiner Arbeiten ist, dass in ihnen statt Experten aus der Wirklichkeit eher solche aus dem Theater auf der Bühne stehen. Als sie selbst. Als andere.

Und so verrät denn auch der Abendzettel des «Hamlet», dass der Text, die Geschichte Medings, seine Selbstentblösung und -inszenierung, geschrieben ist von Nikitin und ihm. In Nikitins Inszenierung wird sie vollständig ergänzt und verdoppelt: Auf einer Videoleinwand sehen wir ihn,

live von einer Kamera übertragen, die seine Erscheinung zugleich kommentiert, durch Close-ups näherrückt und durch den seitlichen Winkel wegstellt, durch Effekte der Beleuchtung zur Geistererscheinung erhoben oder mit anderem, dokumentarisch wirkendem Material versetzt. Von einem Moment an wird seine Bühnenperformance begleitet von einem Barock-Quartett, drei Streichern und einem Cembalo, die in ihrer Musik Akzente setzen, die mal an Händel, mal an Strawinsky, häufig aber auch an nicht identifizierbare Film-Musik erinnern, eingesetzt zur Steigerung der Spannung, und doch, wie es scheint, zugleich, wenn wir ihre Herstellung sehen, darin neobarock, des Effektvollen der eigenen Effekte immer bewusst.

Es ist ein Abend, der uns festhält, weil er uns schwanken lässt, wie der Performer vor uns schwankt, unschlüssig nicht nur, was uns hier eigentlich gezeigt wird, sondern auch, ob das, was wir da sehen, in seinen zum Teil intimsten, abstoßendsten, ja ekligsten Details eigentlich etwas ist, was wir sehen und hören wollen. Wie sehr sich Nikitin mit Arbeiten wie dieser an eine Grenze des Theaters begibt, belegt im selben Maß wie die Bewunderung seiner schon zahlreichen Fans die Ablehnung derer, die aus seinen Abenden flüchten oder über sie schimpfen: Wie wenige andere führt Boris Nikitin das Theater derzeit an einen kritischen Punkt. Das erfordert allerdings weitere Erläuterung.

Kritik in der Krise

Denn auf der einen Seite scheint es heute kaum noch anderes als kritisches Theater zu geben: Es ist geradezu ein unausgesprochener Imperativ in großen Teilen des heutigen Theaters, dass es gelte, kritisch zu sein. Im Umgang mit der Ökonomie, der Politik, der Religion, der Moral, mit Normen und Normierungen und, allgemeiner gesprochen, mit jeder Form von Herrschaft und Macht. Doch im selben Maß, wie dieses Selbstverständnis beinahe eine Art von Common Sense darstellt, liegt es nahe, es selbst einer eingehenden Kritik zu unterziehen. Denn nicht nur stellt die Kritik im Theater bekanntlich sehr häufig eine Form des wohlfeilen Preaching to the converted dar, sieht ab von den eigenen materiellen Bedingungen und den mit ihr verfolgten weniger kritisch zu nennenden Zwecken der Selbstlegitimierung und der Befriedigung des eigenen Narzissismus – sie vergisst vor allem auch die radikale Erschütterung, welche die Kritik außerhalb des Theaters, Kritik in einem philosophischen wie politischen Sinne, in den vergangenen Jahrzehnten erfahren hat.

Dass Kritik wichtig, unumgebar und notwendig erscheint, davon zeugt eine auffällige Häufung von Aktivitäten aller Art, die auf die vielen Krisen der vergangenen Jahre – auf Finanz-, Banken-, Euro-, Griechenland-, Ukraine- und schließlich die sogenannte Flüchtlingskrise – mit der Rückbesinnung auf die gemeinsame Wurzel von Kritik und Krise erinnern, das griechische Krinein: Angesichts der als kritisch angesehenen Gegenwart wird auf die Unvermeidbarkeit und Notwendigkeit von Kritik verwiesen. «Was ist Kritik?», fragte eine Philosophenkonferenz im Februar dieses Jahres in Berlin. «Theater als Kritik» ist das Thema der Anfang November in Frankfurt und Gießen veranstalteten Konferenz der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Eine Konferenz zum gleichen Thema wird zeitgleich mit dem Kongress in Frankfurt auch in Montpellier stattfinden. Doch über der Konjunktur von Kritik kommt auch mit Heftigkeit deren radikale Infragestellung neuerlich zur Sprache. Kalauernd gesagt: Es steht kritisch um die Kritik.

Wozu noch Kritik, schreiben die Philosophen Rahel Jaeggi und Thilo Wesche in einem bei Suhrkamp erschienenen Sammelband mit dem Titel «Was ist Kritik?», «angesichts gesellschaftlicher Verhältnisse, die sich so darstellen, als gäbe es zu ihnen keine Alternative und in ihnen keine Entscheidungsspielräume?» Warum Kritik, fragt Richard Rorty, wenn angesichts der Ungewissheit, dass Kritik zu Besserem führe, es doch näher liege, eine problematische Praxis eben durch eine alternative Praxis zu



ersetzen. Das Argument gleicht jenem der Konservativen seit je, wonach ein Kritiker zuallererst beweisen müsse, dass er, was er kritisiert, besser könnte. Und die Antwort wäre entsprechend mit und ohne Lessing und Marx, dass ein anderes zunächst einmal in der Kritik des Alten zu finden sei, nicht bereits vorwegnehmend dogmatisch bestimmt werden muss. Gleichwohl behält Rortys Einwand vor dem Hintergrund einer nicht länger voraussetzbaren teleologischen Geschichte, derzufolge man davon ausgehen konnte, dass das, mit Brecht gesprochen, schlechte Neue allemal besser wäre als das gute Alte, eine gewisse Berechtigung. «Gegen Kritik» überschrieb Armen Avanesian vor einiger Zeit einen Vorabdruck seines Buch-Essays zur Ethik des Wissens und kritisierte dabei eine Kritik, die das Kritisierte wie den Kritisierenden legitimiere, wies auf die Verstrickung des Kritikers im Kritisierten hin wie auch auf das Festhalten der Kritik an starren Normen. Als Teil eines Zirkels bzw. eines geschlossenen Systems des Philosophierens erschien sie, zumindest in großen Teilen, beginnend mit Kant, Jean-Luc Nancy, der ihr die Notwendigkeit einer radikalen Auflösung des Zusammenhangs entgegensetzt.

So kommt man denn kaum umhin, zunächst einmal Kritik, ihre historischen Erscheinungsformen, in ihrer Eigenlogik vorzustellen: «Wir nähern uns dem Zustand der Krise und dem Jahrhundert der Revolutionen», formulierte Rousseau im ausgehenden 18. Jahrhundert. Er prägte damit den gleichermaßen diagnostischen wie prognostischen Begriff des Zeitalters der Aufklärung, das in Frankreich auch als *Siècle Critique*, das kritische Jahrhundert, bezeichnet wurde. «Unser Zeitalter», schreibt Kant, «ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muss. Religion durch ihre Heiligkeit und Gesetzgebung durch ihre Majestät wollen sich gemeinlich derselben entziehen. Aber alsdann erregen sie gerechten Verdacht wider sich.» Sein Kritik-Begriff ist der gegen die Schulmetaphysik gerichtete Gegenbegriff zur Dogmatik. Philosophie ist dogmatisch, wenn ihr nicht eine kritische Prüfung der Elemente und Grenzen der Funktionen a priori der Rationalität vorausgegangen ist. In ihrer Einleitung zum Sammelband geben Jaeggi und Wesche auf engem Raum einen systematischen Abriss dessen, was Kritik aus heutiger Sicht meint: Analyse, Beurteilung, Ablehnung, ein konstitutiver Bestandteil menschlicher Praxis, der sich aus Spielräumen, Deutungs- und Entscheidungsmöglichkeiten ergebe, die das menschliche Handeln der Kritik aussetzen. Infragestellung von gesellschaftlichen Werten, Praktiken und Institutionen, von den mit ihnen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen. In ihr sind Dissoziation und Assoziation immer verbunden, da auch die radikale Widerlegung eine Bezugnahme bleibt. Immer gehen mit ihr einher die grundlegenden Fragen nach den Maßstäben, dem Standpunkt, nach der kritischen Praxis selbst und nicht zuletzt nach deren Verhältnis zu den von ihr analysierten Akteuren oder Werken.

Während Jaeggi und Wesche aber, wenn sie von einem «Programm bildenden Schlüsselbegriff» sprechen, nach einem quasi-ontologischen

Begriff von Kritik zu suchen scheinen, letztlich nach Kritik als einem Fundament, hallt im Titel ihres Bandes zugleich das Echo einer «postfundamentalistischen Kritik» nach, die sich bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. Sie setzt die kritische Situation der Kritik voraus und ist nicht von ungefähr von Beginn an aufs Engste mit dem Theater verbunden.

Postfundamentalistische Kritik

Dass «Krise und Kritik» in einer Weise zusammenzudenken sind, die Kritik selbst nicht länger von der konstatierten Krise ausnimmt, kann als Quintessenz des 20. Jahrhunderts, als Erfahrung jener Weltkrisen bezeichnet werden, die mit dem Ersten Weltkrieg, der Inflation, den neuen Erfindungen und Entdeckungen in den Naturwissenschaften, den veränderten Produktionsweisen und den geschichtlichen Katastrophen einhergingen. Vor dem Hintergrund der fundamentalen Krisenerfahrungen ihrer Zeit, welche die Grundlagen der Gesellschaft, der Politik, vor allem aber die Wissenschaften und Künste selbst umfassten, arbeitete eine Gruppe von Intellektuellen, Künstlern und Wissenschaftlern um Bertolt Brecht und Walter Benjamin Anfang der 30er Jahre am Zeitschriftenprojekt «Krise und Kritik». Der gleichzeitigen Arbeit Brechts am Fragment gebliebenen «Fatzer» und dem Entwurf einer das Theater der radikalen Umwandlung aussetzenden «Großen Pädagogik» des Lehrstücks war es darin verwandt, dass die «kritische Grundsituation der heutigen Gesellschaft» ausdrücklich positiv gesehen wurde und mit der Prämisse beantwortet wurde, dass sich das Projekt «im Ganzen nicht auf Autoritäten stützen» könne. Beginnend spätestens mit dieser Diskussion der frühen 30er Jahre lässt sich, wenngleich ohne verbürgten kausalen Zusammenhang, die Entwicklung einer Kritik nachzeichnen, die in Absetzung von der durch ein Subjekt und (s)eine Geschichte verbürgten Kritik des 18. und 19. Jahrhunderts anders neu zu retten versucht, was es mit ihr auf sich hatte, ohne doch die mit ihrer aufklärerischen Tradition verbundenen Probleme zu vergessen. Zu nennen wäre hier zum einen die von Adorno/Horkheimer in der «Dialektik der Aufklärung» unternommene radikale Kritik der überkommenen marxistischen Ideologiekritik, wie sie später von Adorno in seinem vielzitierten Aufsatz «Kulturkritik und Gesellschaft» aufgegriffen wird. Zum zweiten wäre Roland Barthes' Aufsatz «Was ist Kritik?» zu erwähnen, der davon spricht, dass jede Kritik in ihrem Diskurs «eine impliziten Diskurs über sich selbst enthalten müsse» (vgl. 65). Vor allem aber wäre an Foucaults Genealogie der Kritik aus einer Haltung der «Entunterwerfung» im Verhältnis zu Formen der Menschenregierungskunst einerseits, seine Zurückweisung jeder fundamentalistischen Kritik andererseits zu erinnern. Alle drei fragten nach dem Grund, auf dem die Kritik ruht. Die Erschütterung der Fundamente, für die Kritische Theorie und Poststrukturalismus gleichermaßen stehen, betrifft nicht zuletzt alle überkommenen Formen einer selbst proto-totalitären Kritik.

Die vielleicht denkwürdigste Position in jüngerer Zeit aber hat mit Sicherheit die Philosophin und Literaturwissenschaftlerin Judith Butler entwickelt. Sie liest die von Foucault als «Entunterwerfung» beschriebene Haltung der Kritik bzw. den «Willen, nicht regiert zu werden, nicht dermaßen, nicht von denen da, nicht um diesen Preis» als «Fiktion» im Sinne Nietzsches. Es sei «ein Teil der Philosophie und gleichzeitig kein Teil der Philosophie, (...) etwas der historischen Praxis der Revolte Verwandtes». Foucaults Einsatz sieht sie darin, dass er zur Begründung der Möglichkeit von Kritik als einer «Praxis des Staunens, des Fragens» oder der «Kunst der freiwilligen Widersetzlichkeit» nicht weniger als sein ganzes Denken aufs Spiel setzt. Butler hebt an Foucaults Geste das Wagnis hervor, eine «ursprüngliche Freiheit» zu behaupten, die er «nicht begründen kann», seine «Setzung», die die vom «Macht-Wissen gezogenen Grenzen überschreitet» und «dem Subjekt die Perspektive für eine kritische Distanz

Infragestellung von gesellschaftlichen Werten, Praktiken und Institutionen, von den mit ihnen verbundenen Welt- und Selbstdeutungen.



Theater als Kritik begibt sich ins Jenseits aller Seinsbestimmungen und Versicherungen, dorthin, wo der Boden unter den Füßen zu wanken scheint.

zur etablierten Autorität zeigt». Die Kritik Foucaults, die «kritische Distanz», die er im Akt der «Entunterwerfung» dem Subjekt zuspricht, bezogen auf eine immer andere konkrete Unterwerfung, die das Subjekt konstituiert, als immer andere konkrete Widersetzlichkeit gegen diese, kann ausgesprochen werden, so schreibt sie, weil sie «mit List inszeniert wird».

Es ist kein Zufall, dass Butler in ihrer selbst kritischen Würdigung Foucaults an dessen Kritikbegriff die Inszenierung hervorhebt, das Als-ob, kurz gesagt: das Theater. Durch eine Inszenierung, durch Theater, wird kritische Distanz eröffnet. Theater ist diese kritische Distanz. Es erlaubt, die vermeintlich feste Bindung zwischen Wahrheit, Macht, Unterwerfung und Subjektivierung dadurch als nicht weiter begründbar zu erkennen, dass es sie in einem selbst nicht begründbaren Akt auflöst und verschiebt. Zu Recht hebt Butler die ethische und politische Dimension dieses Aktes hervor, zugleich seine Fiktionalität im Sinne Nietzsches, seine «Kunst». Der Akt der Begründung «ursprünglicher Freiheit» ist selbst, was er behauptet, eine nicht weiter begründbare Auflösung von Gründungen, eine anti-fundamentalistische Praxis, durch welche, noch einmal Butler, «das Selbst sich in der Entunterwerfung bildet, seine Deformation als Subjekt riskiert und jene ontologisch unsichere Position einnimmt, die von Neuem die Frage aufwirft: Wer wird hier Subjekt sein, und was wird als Leben zählen?»

Theater als Kritik

Wenn nun aber Butler und andere nahelegen, dass gewissermaßen jeder Kritik, die diesen Namen verdient, die Inszenierung, das Theater eigen ist – in Gestalt ihrer strategischen Übertretung, dort, wo sie so tut, als ob das, wofür es keinen Grund gibt, einen hätte – was ist dann das Spezifikum von Theater als Kritik? Platter gesagt: Wenn alle Kritik Theater ist, ist dann auch jedes Theater Kritik? Mitnichten. Vielmehr ist Theater kritisch nur dort, wo es, wie die Philosophie ihr Denken, die Philosophie selbst, das Theater aufs Spiel setzt. Wo es sich von jedem Grund, jeder Autorität, jeder Rückversicherung in Regeln, Normen, Institutionen, Konventionen, Handwerk und Technik löst und Spieler wie Zuschauer dergestalt im gleichen Maß an den Rand der eigenen Sicherheiten führt wie die philosophische Kritik. Kritisch ist Theater als jene temporäre Überschreitung der Normen, in der diese ausgesetzt und neu verhandelt werden.

Selten ist deshalb heute jenes Theater kritisch, das in die Tagespolitik oder das Soziale einwirken möchte, das sich als Fortsetzung politischer Interventionen geriert, sich Empowerment oder Emanzipation auf die Fahnen schreibt, Minderheiten integrieren oder Randgruppen zur Anerkennung verhelfen möchte. Mögen seine Absichten integer und sein Anliegen legitim und wichtig sein, so endet es in aller Regel überm schnell Begriffenen, Wohlbekannten nicht nur in schlechter Kunst, sondern auch in einer reaktionären Politik. Die unerträglichen Verhältnisse werden in-

strumentalisiert, um den des konventionellen Theaters überdrüssigen Zuschauer in moralische Geiselhaft zu nehmen. Wer dürfte es wagen, ein well-made Play zu kritisieren, das sich der Versöhnung zwischen Deutschen und Türken, der Kritik des Finanzmarkts, den xenophoben Umtrieben von Pegida und AfD oder den Nöten der Palästinenser widmet? Wer dürfte den Narzissmus von Performern kritisieren, die sich so wichtiger Themen wie Sterbehilfe, Abschiebungspraxis oder der Erinnerungspolitik widmen? Wer dürfte seine Langeweile äußern, wenn doch auf der Bühne gerade syrische Flüchtlinge, Rollstuhlfahrer oder Menschen mit abweichendem Chromosomensatz ins Spiel integriert werden?

Theater als Kritik begibt sich ins Jenseits aller Seinsbestimmungen und Versicherungen, dorthin, wo der Boden unter den Füßen zu wanken scheint, und nimmt sich dabei die selbst nicht weiter begründbare Freiheit, kein Theater mehr oder aber ein Theater jenseits allen bekannten Theaters zu gründen. Teils schon Legende und eine Epoche eröffnend, teils nur im Gedächtnis weniger Beteiligter und Zuschauer verankert, sind die Beispiele solcher Gründungen, die immer auch, zumindest für einen kritischen Moment, Aufkündigung des bekannten Theaters bis zur Möglichkeit der Aufkündigung jeden Theaters waren. Handkes «Publikumsbeschimpfung», Steins Bremer «Tasso» und die dortige «Frauenvollversammlung», Grübers «Winterreise», Robert Wilsons «Civil Wars», Ariane Mnouchkines «1789», Reza Abdohs «The Law of Remains», Frank Castorfs achtstündiger «Bau» in Karl-Marx-Stadt, Einar SchleeFs Frankfurter «Mütter», Xavier le Roys «Self unfinished», Josef Szeilers und Claudia Bosses 36-stündiges «Massakermykene», René Polleschs «Heidi Hoh»-Zyklus, Wanda Golonkas Performance-Serie «An Antigone» oder der zehnteilige Zyklus «Life and Times» des «Nature Theatre of Oklahoma» (zumindest in seinen vorliegenden Teilen), die Reihe wäre beinahe ad libitum fortzusetzen – gemeinsam ist ihnen, dass in ihrem Verlauf über die Kritik dessen, was an anderen Orten praktiziert wurde, hinaus zunächst einmal das Theater selbst, die eigenen Voraussetzungen und Bedingungen, kritisch untersucht und aufs Spiel gesetzt wurden. In Zweifel gezogen wurde es bis zum Punkt der Aufkündigung der es begründenden geschriebenen und ungeschriebenen Verträge zwischen Spielern und Zuschauern, Intendant und Ensemble, Regisseur und Schauspielern, Theater und Gesellschaft, und dies durch die Einnahme einer kritischen Distanz zum Vorausgehenden, durch eine Gründung ohne Grund und Boden.

Kritik, so lehrt allerdings auch der Blick auf diese kritischen Momente einer noch ungeschriebenen Geschichte des Theaters als Kritik, will permanent erneuert sein, sie schlägt in kürzester Zeit um in das, wogegen sie sich wendete. Nichts anderes formulierte Brecht im viel zitierten Satz: «Das Theater theatert alles ein.» Nicht zuletzt ist zu bedenken, ob nicht Bruno Latours Invektive gegen die Kritik darin recht zu geben ist, dass sich wie die Theorie auch das Theater in jeder geschichtlichen Situation fragen muss, ob die zu früheren Zeiten geschmiedeten Waffen seiner Kritik in der Gegenwart noch angemessen sind. Einer Philologie der Kritik, die eine selbst kritische Philologie des Theaters zu sein hätte, wächst hierbei nicht zuletzt die Aufgabe zu, sich von dem zu entfernen, was Heiner Müller als «deutsche Misere in der Philologie» bezeichnete, von ihrer Eigenschaft, «Sprengsätze in Teekannensprüche zu verwandeln». Sie hätte stattdessen, um im Bild zu bleiben, das kritische Potenzial in den Teekannensprüchen freizulegen, also an den kritischen Momenten festzuhalten und sie gegen das zu behaupten, wogegen sie sich richteten, wie auch gegen das, was aus ihnen später wurde. Und nicht zuletzt hätte sie sich die Freiheit der Entunterwerfung zu nehmen, das Recht, hier und jetzt die Begründung neuer Formen des Theaters als Kritik zu versuchen, auch wenn diese neue Begründung nicht anders möglich ist denn als Fiktion.

Vom 3.–6. November findet in Frankfurt/Main und Gießen der 13. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft zum Thema «Theater als Kritik» statt.



Dries Verhoeven **GUILTY LANDSCAPES**

★★★★☆ PERFORMANCE

19 MEI 2016 – SPRING PERFORMING ARTS FESTIVAL, GALERIJ SANAA, UTRECHT –
SPEELLIJST

VOORBIJGAAN AAN DE VLUCHTIGHEID

Door Sander Janssens gepubliceerd 20 mei 2016

Via onze vrijwel onbeperkte toegang tot internet en televisie, worden we voortdurend geconfronteerd met armoede, rampen en wanhoop. Nieuwsberichten druppelen bijna non-stop binnen; niet alleen tijdens het half uurje dat we bewust naar het journaal kijken, de dagelijkse nieuwsstroom via generlei kanalen is niet te stoppen. Met de video-installatieserie *Guilty Landscapes*, die aftrap op het SPRING Festival, speelt Dries Verhoeven met onze verhoudingen tot de slachtoffers die we zo breed uitgemeten in het nieuws tegenkomen.

Hangzhou, China. Een lange, rommelige gang van een grote weeffabriek, waar vrouwen voortdurend aan het werk zijn. In de eerste episode van *Guilty Landscapes* stap je in je eentje een lege, witte ruimte binnen – een compleet gestripte kunstgalerie tussen het Janskerkhof en Domplein – waarvan de achterwand een groot projectiescherm is, met daarop een weverij geprojecteerd. We kennen de beelden, ze zitten in ons collectief geheugen: hardwerkende vrouwen die voor een hongerloon lange dagen maken.

Verhoeven stelt de vraag wat dergelijke beelden nog voor effect hebben. In hoeverre verhouden we ons nog daadwerkelijk tot de dagelijkse portie ellende die we via de media over ons uitgesmeerd krijgen? Hoe gemakkelijk is het te vergeten dat die vrouwen – die van 's ochtends vroeg tot 's avonds laat in een weeffabriek werken – mensen van vlees en bloed zijn?

Totdat een van de vrouwen in het midden van de gang gaat staan en je recht aankijkt. Ineens ben je niet meer de veilige observator maar wordt er teruggekeken, en bovendien op ons gereageerd. De rollen omgekeerd. Met minimale middelen, puur door fysieke communicatie, ontstaat er een levensechte verbintenis. In een korte (bovendien virtuele) ontmoeting, misschien duurt het in totaal maar een minuut of vijf, wordt de hele nieuwsbeleving in een nieuw perspectief gezet.

Guilty Landscapes is een vierdelige serie video-installaties, waarvan het eerste deel nu te zien is op SPRING Performing Arts Festival in Utrecht. De andere drie delen zijn verderop in het jaar te zien in Berlijn (Foreign Affairs), Den Bosch (Theaterfestival Boulevard) en Eindhoven (Dutch Design Week). Deze eerste episode is een korte maar indrukwekkende ontmoeting, waarin Verhoeven tornt met de rol van de toeschouwer – niet alleen binnen de kaders van deze videoperformance, maar breder getrokken. Hij wijst ons op onze vluchtige betrokkenheid tot grootschalig leed en nodigt ons uit daaraan voorbij te gaan; en dat binnen het korte tijdsbestek van misschien een kwartiertje in totaal.

Het wordt bovendien interessant om te kijken in hoeverre de verschillende delen uit deze serie op elkaar gaan inwerken, en hoe hun individuele verhalen samen een collectief verhaal uitdragen. Dat is nog iets om op terug te komen.

Foto: Willem Popelier

ELDERS

NRC HANDELSBLAD

'Eerst valt het nauwelijks op. Maar die Chinese op het filmdoek, arbeidster in het helse kabaal van een katoenfabriek in Guangzhou, imiteert jou, de enige toeschouwer in het ruimte. Ze verplaatst haar gewicht als jij, houdt haar armen als jij, zet een stap opzij als jij dat doet. En dan komt ze naar je toe. Zo maakt theatermaker en beeldend kunstenaar Dries Verhoeven een filmpje met een digitale gimmick tot een intieme, tot nadenken stemmende ontmoeting en confronteert de toeschouwer met zichzelf in dit eerste van zijn *Guilty Landscapes* (de titel dankt hij uiteraard aan Armando). Verhoevens ontroerende filminstallatie is nog tot het einde van SPRING Utrecht te zien en zo kort als het duurt nu al een van de beste ervaringen van de vierde editie van het fusiefestival.'
Francine van der Wiel

SPEELLIJST

De eerstvolgende drie speelbeurten van deze voorstelling:

[Volledige speellijst](#)

VERWANTE ARTIKELEN

- [Ceci n'est pas...](#)
- [Homo Desperatus](#)
- [Wanna Play?](#)
- [Songs For Thomas Piketty](#)

TAGS

[Dries Verhoeven](#), [Guilty Landscapes](#), [SPRING Performing Arts Festival 2016](#)



Gespräch

Was macht das Theater, Dries Verhoeven?

von Dries Verhoeven und Anna Volkland

Herr Verhoeven, Sie sind als Szenograf ausgebildet, Räume zu inszenieren. Was bedeutet Theater für Sie?

Ich war Messdiener bis ich 14 wurde, und die Kirche war für mich ein Ort, an dem man jede Woche gemeinsam mit Menschen, die man nicht kannte, über das Leben reflektierte. Was da gesagt wurde, war manchmal totaler Quatsch, aber den Grundgedanken, dass man zusammenkommt und sagt: Lasst uns miteinander eine Erfahrung teilen und versuchen, die Zeit, in der wir leben, zu markieren, den finde ich noch immer wichtig. Und so verstehe ich auch in meiner Arbeit Theater nicht als Repräsentation von etwas, das draußen passiert, sondern ich entwickle Werkzeuge, um das Hier und Jetzt anders anschauen zu können, um gemeinsam zu reflektieren, was jetzt und hier passiert.

Als Bühnenbildner von Lotte van den Berg und Marcus Azzini war ich immer auf der Suche nach dem Verschwinden der Grenze zwischen Publikum und Bühne, und als wir dann so weit waren, dass es szenografisch keine Trennung mehr gab, also alle zusammen in einem Raum eine Erfahrung machten, habe ich die Regisseure gefragt, ob es jetzt nicht so weit sei, auch ohne Schauspieler zu arbeiten. Die beiden meinten: Das ist eine total gute Idee, wir verstehen das inhaltlich, aber mach das selbst. Seitdem mache ich eigene Arbeiten, in denen der Darsteller nur noch wichtig ist als jemand, der hinweist auf das Hier und Jetzt.

Sie arbeiten oft im öffentlichen Raum, wo die zufälligen Zuschauer nicht sofort wissen, dass sie einem Kunstprojekt gegenüberstehen. Für Ihr letztes Projekt „Wanna Play?“ haben Sie nun auch mit unwissenden Akteuren gespielt, nämlich den Grindr-Usern, die eigentlich online ein sexuelles Date suchten. Bricht das nicht die letzte Grundverabredung von Theater: Alle Beteiligten wissen, dass es sich um ein Spiel handelt?

Ja, das ist wahr. Obwohl ich mich frage, wieso Sie die Arbeit als Theater betrachten. Unser Chat wurde für das Publikum sichtbar als Readymade ausgestellt, und dabei versuchte ich, die Anonymität der Männer zu wahren. Ich habe im Chat angefangen, über meine Bedürfnisse zu sprechen, gefragt: Was sind deine Bedürfnisse? Können wir uns treffen? Und dann habe ich veröffentlicht, wo ich mich befand, in einem öffentlichen Kunstcontainer in Kreuzberg, und was da passiert, und sie eingeladen zu kommen, um z. B. mit mir Schach zu spielen oder Pfannkuchen zu backen.



Wie kam es dann, dass jemand am dritten Tag der Aktion bei Ihnen eintraf und derart die Fassung verlor, als er im Container sein (leicht verfremdetes) Profilbild und das Chatprotokoll öffentlich projiziert entdeckte?

Weil ich schlampig geworden war. Der Chat war so angenehm, wir haben so viele verschiedene Scherze gemacht ... Und dann habe ich ihm gesagt: Okay, meine Wohnsituation ist ein bisschen außergewöhnlich – soll ich es dir verraten oder soll es eine Überraschung sein? Und er antwortete: Ich liebe Geheimnisse! Das habe ich akzeptiert, und in dem Moment habe ich nicht meine Verantwortlichkeit als Künstler wahrgenommen. Jetzt verstehe ich, dass ich das nicht hätte machen sollen. Wie es im Internet oft passiert, habe ich die Person total falsch eingeschätzt. Deshalb fing ich danach den Chat immer direkt damit an zu sagen, dass ich Künstler bin und auf dem Heinrichplatz sitze ... Aber der Geist war schon aus der Flasche. Die Aggressivität, die mir entgegengebracht wurde, war sehr heftig. Das HAU und ich sahen ein, dass das Projekt unmöglich geworden war. Es gab unter den kritischen Stimmen übrigens auch ganz viele Männer, die sagten: Wir wollen überhaupt nicht, dass du veröffentlichst, dass es so eine Plattform wie Grindr gibt, wo wir uns online verabreden. Und das finde ich eigentlich krass: 30 Jahre nach den Kämpfen um Sichtbarkeit in der Schwulenwelt gibt es heute ein Bedürfnis nach Unsichtbarkeit. Und da, denke ich, befinden wir uns wieder in einer Zeit der neuen Prüderie des öffentlichen Raums.

Wie also weitermachen?

Wenn wir alle mehr und mehr Zeit im Internet verbringen, diesem neuen öffentlichen Raum: Was heißt das für die Kunst, die normalerweise im öffentlichen Raum funktioniert? Ich werde sicher nicht der letzte Künstler sein, der versucht, auch da zu kommunizieren, unerwartet, um die Leute, wie sagt man?, „to caught in the act“. Wie werden z. B. die Graffiti-Künstler der Zukunft aussehen? Mit „Wanna Play?“ ging es mir nicht darum zu zeigen, dass das Internet als intimer „Privatraum“ nicht existiert, ein Mythos ist. Vielmehr wollte ich herausfinden, wie der Mensch funktioniert, wenn er an diese Illusion glaubt. Was das mit unserer Selbstdarstellung und unserer Fähigkeit, Verletzlichkeit zu zeigen, macht. Und ganz ehrlich: Die These, dass das Internet nur da ist, um sich oberflächlich zu verbinden, hat das Projekt schon widerlegt. In vier Tagen haben mich 24 Chatpartner besucht, und einige Gespräche waren so berührend und intim, wie ich sie schon lange nicht mehr mit Unbekannten hatte. //

Theater der Zeit, November 2014



Die Rabtaldirndln DU GINGST FORT



Die Rabtaldirndln heften sich in „Du gingst fort“ an die Fersen von Landflüchtlingen. Bild: SPYSONNER/NEUMÜLLER

Den Dirndln entrinnt niemand

Die einen spielen körperbetont, die anderen kontern mit subversivem Spielwitz. Österreich und Island waren bei der Salzburger Sommerszene bei Begegnungen der anderen Art zu sehen.

CLEMENS PANAGL

SALZBURG. Manchmal sehnt sich Gertraud wieder nach einem Dirndl, wie sie es als Kind gehabt hat. Anziehen würde sie es freilich nur heimlich, in ihrer Wiener Wohnung. Ein „Landei“ wollte sie nie sein, sondern möglichst bald dem Dirndlzwang und dem Heimatkorsett entkommen. Aber holt die Tradition nicht jeden ein, irgendwann, irgendwie? Sogar Josef, der damals im Beat-Club die Unangepasstheit trainiert hat, sinniert als Wahlstädter manchmal wieder über den Wert des Althergebrachten. Und was wurde aus der freheitsliebenden Margarethe und der abenteuerlustigen Franziska?

Auf die Spuren dieser vier Landflüchtlinge heften sich die Rabtaldirndln in ihrer jüngsten Theaterproduktion, die am Samstagabend bei der Sommerszene ihre Salzburg-Premiere in der ARGEkultur hatte. Wie eine Folge von „Aktenzeichen XY“ beginnt die Spurensuche in den Gefühlswelten zwischen Stadt und Land. Wo finden sich Hinweise auf den Verbleib der

Gesuchten? Gab es frühe Verdachtsmomente? Gibt es Beweise für ihre Beweggründe? Mit Sherlock-Holmes-Pfeifen und Verhörampeln machen sich die vier Performerinnen des steirischen Kollektivs an die Detektivarbeit und weihen das Publikum nebenbei in essenzielle Disziplinen der Traditionspflege (Gstanzsingen, Paschen, Panieren) ein.

Freilich: Das Rabtal, aus dem die vier Dirndln angeblich kommen, gibt es gar nicht wirklich, es ist ein fiktiver Ort, in dem sie aber stets

Das Rabtal ist ein erfundener Ort

reale Gesellschaftsthemen ansiedeln. Auch die Zitate der gesuchten Personen sind echt, Basis für das aktuelle Stück waren Interviews mit Weggezogenen, die über die Realität und verklärte Landbilder sprachen. „Du bist bei uns geboren, du kummst von uns ned weg“, singen die Rabtaldirndln irgendwann treuherzig – und meinen damit nicht nur die anderen, sondern auch sich

selbst. Hierarchische Strukturen und kleine Machtkämpfe gibt es nicht nur im Dorfleben, sondern auch in einem Performerinnen-Kollektiv.

Dieses Pendeln zwischen Thema und Metaebene, zwischen TV-Show und Recherchepräsentation, zwischen Gegenwart und Vergangenheit führt auch zur einen oder anderen dramaturgischen Länge. Immer aber funktionieren der subversive Blick auf die Wirklichkeit und der hintergründige Spielwitz.

Parallelen zur Fußball-EM sind unterdessen zwar reiner Zufall, aber auch bei der Sommerszene stand am Samstag eine Entscheidung zwischen Österreich und Island an. Parallel zu „Du gingst fort“ war im republic die Produktion „Black Marrow“ der Iceland Dance Company auf dem Programm (Salzburg-Premiere war am Freitag). Choreografin Erna Ómarsdóttir und Damien Jalet bewegen sich mit dem Stück auf einem eher konventionellen Feld zeitgenössischen Tanztheaters – und sind damit im Programm des heurigen Festivals schon wieder eine Ausnahme.

Die Sommerszene verschreibt sich mit Performances im Museum und im öffentlichen Raum, mit Planspielen und Laientheater heuer anderen Perspektiven auf die Tanzkunst. Um einen apokalyptischen Blick auf die Welt als Heimat geht es in „Black Marrow“. Aus einem schwarz wogenden Plastikmeer tauchen Körper auf, die sich wie im Überlebenskampf miteinander winden und ineinander verbeßen. Manche Parabel auf die Menschen als Sklaven der Technik und der Selbstoptimierung mag etwas plakativ wirken, wenn etwa die Tänzerinnen und Tänzer der Kompanie euphorisch den Fitnessstudio-Schlachtruf „Pump It Up!“ wie ein Mantra wiederholen und wenig später wie Maschinen in einer Körperfabrik schufteln. Die Atmosphäre und die körperliche Leistung einer intensiven Choreografie bleiben aber sechzig Minuten lang eindrucksvoll.

Österreich hat unterdessen zumindest bei der Sommerszene Salzburg heuer einen festen Platz im Finale: Das Festival endet am 2. Juli mit Doris Uhlichs „Boom Bodies“.



Rabtaldirndln: Rustikale Gegenwelten



Die Rabtaldirndln locken und provozieren das Publikum mit schräger Performance. Zwei aus dem Quintett, Gudrun Maier und Rosi Degen, erzählen.

Nein! Rufen Rosi Degen und Gudrun Maier wie aus einem Mund, wenn man sie fragt, ob sie privat noch Dirndln tragen. Dirndln seien inzwischen so etwas wie eine konservative Ansage: „Da möchten wir uns nicht einreihen“, erklären die zwei. Degen, Maier, Barbara Carli, Bea Dermond und Gerda Strobl bilden seit 2003 das Rabtaldirndl-Quintett.

Weiberwirtschaft in der Schenke. Die fünf Frauen haben sich von den Männern emanzipiert, betreiben eine Schenke, eine Landwirtschaft und beschäftigen sich mit den schrägen Schattenseiten des Daseins abseits der Städte, aber nicht nur: Wie geht es wirklich zu beim zielsicheren „Einkochen“, beim „Berge versetzen“ und beim „Picknick mit Erscheinungen“? So heißen die heiteren satirischen Shows der Rabtaldirndln, die steirische Wurzeln haben. Das Rabtal gibt es übrigens nicht, sehr wohl aber das Raabtal in der Südoststeiermark. Und es gab auch Raabtaldirndln, eine Volksmusikgruppe, die sich aufgelöst hat, als sich die Rabtaldirndln mit einem a formiert haben. Zwei Shows haben die Rabtaldirndln derzeit im Programm, die auch in Wien zu sehen sein werden: „Dirndl sucht Bauer“ (eine Variation der TV-Doku-Soap „Bauer sucht Frau“) und „Female History“. Worum geht es? Gudrun Maier: „Bei ‚Dirndl sucht Bauer‘ geht es darum, dass die Rabtaldirndln einen Bauernhof geerbt haben, der leider nicht in einem florierenden Gebiet liegt, sondern in einem sterbenden Dorf, aus dem immer mehr Leute wegziehen. Die Rabtaldirndln fragen sich jetzt, was sie mit dem Anwesen machen sollen, und sie beschließen, Urlaub auf dem Bauernhof anzubieten. Sie sind selbst keine Bäuerinnen, daher suchen sie einen Mann, ein Mann ist immer gut für das Geschäft. Es werden also Bauern gecastet, drei kommen in die Endrunde, und einer bleibt über.“ Background der Geschichte ist, dass Maier selbst einen Bauernhof geerbt hat, das Anwesen ihrer Großeltern und Eltern in der Oststeiermark.



Dort, in Hainersdorf, wird „Dirndl sucht Bauer“ dieser Tage auch gespielt. Maier: „Es gibt 300 Quadratmeter Wiese und 1,4 Hektar Wald und das Haus mit 170 Quadratmetern Wohnfläche. Ich habe da auch schon investiert. Man hat eine starke emotionale Bindung an den Ort, wo man aufgewachsen ist. Ich bin ein Landkind, ich hab’ einen Hund, ich mache gern Gartenarbeit, und hin und wieder muss ein Baum umgeschnitten werden.“ Ist es nicht wunderbar, im eigenen Wald spazieren zu gehen? Maier: „Klar, aber man hat ständig Arbeit. Zum Beispiel mit Bäumen, auf denen sich Borkenkäfer breitmachen. Diese muss man dann umschneiden, und wenn mein Papa das einmal nimmer kann, dann weiß ich nicht, wie das gehen wird.“ Auch in Rosi Degens Familie gibt es Waldbesitz: „Das Landleben ist keineswegs gemächlich, sondern gnadenlos mit Terminen. Ich erinnere mich, dass ich mit meinem Vater am 24. Dezember nachmittags Holz geschnitten habe, weil das aus der Einfahrt wegmusste und das Wetter gerade gepasst hat. Auch in den Weihnachtsferien gab es mindestens eine Woche Waldarbeit. Ich war das jüngste von vier Kindern und musste den Meterprügel halten, damit alle Äste schön gleich lang geschnitten sind. Den Traktor und andere Maschinen hat man sich ausgeborgt, da war dann den ganzen Tag Hackeln angesagt, denn am nächsten hat die Maschinen schon wieder wer anderer gebraucht. Das Waldidyll sagt mir nichts, ich bin froh, dass ich keinen Wald besitzen muss.“ Mit ihren drei Kindern lebt Degen mittlerweile in Graz. „Es gibt immer diese Sehnsuchtsbilder vom Land, wo noch alles in Ordnung ist, die Nachbarn einander grüßen und sich mögen, und feste Werte gibt es auch. Wir glauben das nicht“, ergänzt Maier.

Vollwertkost und Mordschwestern. Aus vier Teilen besteht die zweite Produktion der Rabtaldirndln, „Female History“. Es geht um die Naturkostpionierin Hermine Klein, die Millionenaufgaben mit ihren Rezepten erzielt hat, um Edith Klinger, die Tierpatin, um die Lainzer Mordschwestern und um den Sennentuntschi, jenes sagenhafte Wesen, das sich einsame Senner gebaut haben, dann aber wurde die Puppe lebendig und hat Rache an ihren Schöpfern genommen. „Hermine Klein hat uns als erfolgreiches Start-up interessiert“, erläutert Gudrun Maier. „Bei Edith Klinger mit ihrer bedingungslosen Liebe zu Tieren ist der Kontrast zu ihrer Vergangenheit als Schauspielerin faszinierend, sie hat ja auch Aufklärungsfilme gedreht. Außerdem geht es in diesem Teil um den Stellenwert von Haustieren in der Gesellschaft. Die Mordschwestern verfolgen uns schon seit unserer Gründung, vier Frauen, die zusammenhalten, und keine lässt die andere auffliegen, jedenfalls zunächst. Hier geht es aber natürlich auch um Sterbehilfe.“

Unliebsames Aufsehen. Für die mit ihren skurrilen Storys an die Geschwister Pfister erinnernden Rabtaldirndln ist wichtig, dass sie nicht nur in der Stadt, sondern auch auf dem Land wahrgenommen werden. In der Stadt sind die Rabtaldirndl-Schmähs quasi aufgelegt: Städter amüsieren sich über die Landbevölkerung. Auf dem Land gibt es manchmal richtige Auseinandersetzungen um die Kreationen des Theaterkollektivs. Maier: „Nach einer unserer Aufführungen ist ein Mann zu mir gekommen, der mich gekannt hat, und war völlig vor den Kopf gestoßen. Er hat sich aufgeregt, dass wir in Unterwäsche auf der Bühne sind, unweiblich und unsexy und mit gespreizten Beinen, er hat mich richtig beschimpft.“ Aber es gebe auch sehr viele positive Rückmeldungen, Preise und Einladungen in das Ausland, in die Schweiz, nach Deutschland. Kommen die Schauspielerinnen manchmal mit ihren Kunstfiguren durcheinander? Maier: „Es ist eine Parallelwelt, eine Maske, die einmal mehr oder weniger stark ist. Auf der Bühne bin ich die Marianna, im Leben die Gudrun.“

Die Presse, 3. November 2016



vorschlag:hammer
DIE ERFINDUNG DER GERTRAUD STOCK

Theater-Kollektiv spielt Stück über die Vergänglichkeit

Margitta Ulbricht



Foto: Paula Reissig

Mit den brummenden Trockenhauben beginnt das Ensemble die Geschichte der Gertraud Stock.

vorschlag:hammer entwickelt seit 2009 als Kollektiv Theaterproduktionen.

Die Inszenierung *Vom Schlachten des gemästeten Lamms und vom Aufrüsten der Aufrechten* wurde 2010 mit den Jurypreisen des *Körper Studio Junge Regie* und des *100° Berlin* ausgezeichnet. *Tears in Heaven*, produziert am Ballhaus Ost, gewann 2013 den Jurypreis des *Best OFF – Festival Freier Theater Niedersachsen*.

In den Spielzeiten 2012/13 & 13/14 war vorschlag:hammer im Rahmen des *Fonds Doppelpass* der Kulturstiftung des Bundes Artist in Residence am Düsseldorfer Schauspielhaus. Die hier entstandene Arbeit *Mori no kokyu* wurde eingeladen zu *Favoriten 2014*. vorschlag:hammer kooperiert kontinuierlich mit dem Ringlokschuppen Ruhr als Produktionsbasis. Von 2015-2018 erhält vorschlag:hammer die Spitzenförderung des Landes NRW.

vorschlag:hammer studierte Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim, sowie Schauspiel in Bern und Zürich. Der sich stets ergänzende vorschlag:hammer Kern besteht aus Kristofer Gudmundsson, Gesine Hohmann und Stephan Stock. vorschlag:hammer ist Teil des Netzwerks *cobratheater.cobra*.



Das Kollektiv „Vorschlag:hammer“ zeigt ein berührendes Stück übers Älterwerden, über die Zeit und Vergänglichkeit. Premiere im Ringlokschuppen.

Mülheim. Was bleibt, wenn man die letzten Runden seines Lebens dreht? Wenn der aktive Radius kleiner wird, dann werden die inneren Räume größer. Da ist es an der Zeit, mit dem ganzen Schatz von Erfahrungen auf die Reise zu gehen, die kleinen, funkelnden Preziosen, die großen Pannen und die Zustände dazwischen auszuloten. Und spätestens, wenn die geheimnisvolle Naschi-Schublade aufgeht, das Piccolöchen prickelt zwischen Eichenfurnier, Fernseh-Sessel und Sofakissen mit Kniff, dann ist Nostalgie, gepaart mit einem guten Spitzer Melancholie im Ringlokschuppen angesagt.

Mit Kristofer Gudmundsson, Gesine Hohmann, Stephan Stock und Olivia Wenzel sind es gerade die jungen Leute vom Theaterkollektiv „Vorschlag:hammer“, die ihr Publikum in einem berührenden Kammerspiel charmant mit auf die Reise des Lebens nehmen. Elf Biografien älterer Menschen haben sie zu einem Abend über die erfundene Geschichte der 84-jährigen Gertraud Stock verwoben. Entstanden ist ein Stück über eine Frauen-Generation, wie wir sie vielleicht noch alle kennen. Alles beginnt mit den guten alten Trockenhauben, die sich brummend wie zu Jahrmarktluftballons aufpusten.

Es ist das ganz normale Leben der Gertraud Stock aus dem Schwarzwald, die mit 19 Jahren unter die Haube gebracht wurde und es schaffte, beim vierten Kind „erfolgreich eine schmerzfreie Geburt zu absolvieren“. Der es viel zu spät aufging, wichtige Entscheidung zu treffen, die den SA-Aufmarsch auf dem Weg ins Kino und die sexuelle Erfüllung ganz zufällig ohne Mann erlebte. Eingeflochten sind politische Ereignisse wie der Besuch des persischen Schahs 1967, die Studentenproteste, die aufkommende RAF. Gertrauds Leben verlief fast schablonenartig für die damalige Frauen-Rolle – ohne Stimme und Rechte.

Während sich viele Theaterstoffe mit den existenziellen Themen Zeit, Tod und Sterben beschäftigen, gibt's in diesem intensiven Stück keine Distanz bis zur ersten Zuschauer-Reihe. Auge in Auge, Blick um Blick sind die Spieler nah am Publikum dran, das direkt vor ihnen auf einer Art Podest sitzt. Für diesen intimen Abend wurde die Zuschauerzahl bewusst klein gehalten. Später wird das Publikum durch verschiedene Wahrnehmungs-Räume als Lebensstationen geführt. In kuscheliger Enge werden die Gefühlsnerven gut und gerne getriggert. Fantasievoll und kreativ sind die Bühnenbilder in den zeltartigen Stationen aufgebaut. Auf alt gemachte Familienfilme flimmern als Erinnerung an junge Gesichter und ausgelassene Tage im Strandbad, ans Planschen im Wannsee, gemeinsame Kuchenbacken und an das vergebliche Auspusten der Kerzen auf der Geburtstagstorte. Mit komischen Momenten wird dieses Theatererlebnis der anderen Art aufgelockert.

Ein bereichernder Abend, der noch lange nachwirkt, über Zeit und Vergänglichkeit – bis zum versöhnlichen bitter-süßen Ende inklusive Karamellbonbon in Goldfolie.

Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 3. Juni 2016



FUNDUS THEATER
DA GEFAHR!

Fundus-Theater: Wir wollen leben!

Hamburg (...) und sein bestes Kindertheater

Theater, vor allem die privaten, die einen Großteil ihrer Mittel selbst erwirtschaften müssen, neigen zum Populären. Mit Klassikern und Gassenhauern, so die Hoffnung, machen sie nichts falsch. Die Zuschauer kommen, weil sie genau wissen, was sie erwartet, und die Kasse stimmt auch.

Das gilt nicht nur im Erwachsenen-, sondern auch im Kindertheater.

Jim Knopf, Pippi Langstrumpf, das geht immer. Innovation? Müssen sich die privaten Theater teuer erkämpfen. Umso bemerkenswerter, dass sich in Hamburg mit seinem Kulturpublikum, dem nicht immer die Liebe für Experimentelles nachgesagt wird, eine Szene etabliert hat, die das Kindertheater in unsere Zeit verfrachtet, es mutig erdenkt – und seine Existenz immer wieder infrage gestellt sieht.

In dieser Woche findet im Fundus-Theater in Wandsbek das bundesweite Treffen der freien Kinder- und Jugendtheater statt, zum ersten Mal seit 22 Jahren. Mit dabei sind die im besten Sinne zeitgenössischen Produktionen der Republik: In *Jo im roten Kleid* spielt das Theater Triebwerk die Geschichte eines Jungen, der gerne Frauensachen trägt. Bei *Ernesto Hase hat ein Loch in der Tasche* des Stuttgarter Ensembles Materialtheater muss sich eine Hasenfamilie mit plötzlicher Armut auseinandersetzen. In der *Daniel Schneider Show* des Theater Mumpitz aus Nürnberg bricht der zwölfjährige Bruder eines in Afghanistan gefallenen deutschen Soldaten zu einer Reise nach Masar-i-Scharif auf. Und das Fundus-Theater selbst zeigt sein legendäres Projekt *Die Kinderbank*: Hier erfinden Kinder das Geld neu und damit auch das, was man damit machen kann. Wer die Inszenierung besucht, kann ein Starterset für die Gründung einer eigenen Kinderbankfiliale mitnehmen.

"Forschungstheater" nennt Sibylle Peters vom Fundus-Theater diesen neuen Ansatz, der von Hamburg aus in die Republik strahlt. Projekte wie die *Kinderbank* werden von anderen Theatern aufgegriffen und sind preisgekrönt. Zu Recht, denn hier liegt die Zukunft des Kindertheaters: In einer Welt, in der TV, Film und digitale Medien das Schauspiel und das Drama spektakelmäßig längst abgehängt haben, haben sich die Hamburger auf das besonnen, was Theater einzigartig macht: auf Experimentierlust im Live-Erlebnis.

Aufführungen werden – vor allem in der freien Szene – immer öfter zu Erkundungen oder kongressähnlichen Veranstaltungen. "Well Being: Das gute Leben mit Kindern messen" heißt ein Projekt, das in dieser Festivalwoche stattfindet und in dem Kinder, Künstler und Wissenschaftler Messverfahren für die Antwort auf die Frage "Geht's uns eigentlich gut?" entwickeln. Es sind diese Projekte, bei denen Publikum und Performer gemeinsam wetten, planen oder experimentieren, die das Fundus-Theater in der Republik bekannt machten. 2012 erhielt das "Forschungstheater" den Bundespreis für kulturelle Bildung. Die Konzepte werden nach Schweden, in die Schweiz und nach England exportiert, die Crew reist durchs Land, um andere Theater zu coachen.

(...)



Swoosh Lieu
WHO CARES?!

Ihr nennt es Liebe

Die Theatermaschinistinnen von Swoosh Lieu laden zu einer Vollversammlung der Sorgetragenden.

In seinen multimedialen Arbeiten zwischen Installation und Performance erschafft das Künstlerinnenkollektiv „Swoosh Lieu“ Theatermaschinen, die ihre Magie in Echtzeit entfalten und ihr Gemachtsein zugleich ausstellen. Ge-gründet wurde es 2009, seine Kernmit-glieder sind heute Johanna Castell, Katharina Kellermann und Rosa Wernecke, die mit verschiedenen Gästen arbeiten. Sie verstehen sich als Kollektiv aus Theatermaschinistinnen – und ihre Arbeitsweise, von der üblicherweise randständigen Technik ausgehend Theater zu denken, ist einmalig.

So kehrten sie in „Everything but Solo“ (2012) den üblichen Ver-lauf einer Tanzprodukti-on um, indem sie techni-sche Medien wie Ton und Licht als Anfangspunkt

der Inszenierung nahmen – während gemeinhin die bühnentechnischen Gewer-ke am Ende des Probenprozesses stehen. „The Factory – eine Besetzungsprobe“ griff 2013 die Geschichte der ehemaligen Fabrikhalle der Naxos-Union im Frank-furter Ostend auf, die im Jahr 2000 vom Theater Willy Praml besetzt wurde – und diskutierte, was Arbeit im künstleri-schen Kontext bedeutet und wie sich poli-tischer Wandel im urbanen Raum arti-kuliert. Dabei ist jede der Maschinistin-nen Expertin ihres Mediums, von Ton, Video, Raum und Licht. Jede bringt ihr

spezifisches Wissen in den kollektiven Prozess ein, in dem es letztlich auch da-rum geht, die eigene Expertise im Raum des Gemeinsamen zu überprüfen. Im tra-ditionell männlich besetzten Feld der Technik darf es als Akt der Aneignung gelten, wenn ein Frauenkollektiv die Ka-bel, Schalter und Akkuschauber in die Hand nimmt.

In den kommenden Jahren wird sich Swoosh Lieu in einer Trilogie mit den Auswirkungen der Finanzkrise von

2008 befassen. Der erste Teil „Who cares?! – Eine vielstimmige Personalversammlung der Sorgetragenden“, der im Mousonturm uraufge-führt wird, bringt Fra-uen auf die Bühne, die sich bezahlt oder unbe-zahlt um andere Men-schen kümmern – als

Swoosh Lieu
**WHO CARES?! –
EINE VIELSTIMMIGE
PERSONALVERSAMMLUNG
DER SORGETRAGENDEN**

13. 9. – 15. 9. 2016

Mousonturm

Pflegekraft, Kindergärtnerin, Kranken-schwester, Hausfrau und Mutter oder Sexarbeiterin. „Die Finanzkrise hat zu einer stärkeren Prekarisierung der pfle-genden und sorgenden Berufe geführt“, erzählt Katharina Kellermann, „sie wer-den in einem den 1950er-Jahren ähnli-chen Backlash in den häuslichen Be-reich zurückgedrängt.“ Swoosh Lieu hat Interviews mit Frauen aus diesen Ar-beitsbereichen geführt und verbindet sie auf der Bühne mit kulturell tradier-ten Frauenbildern aus Theaterliteratur und Kunstgeschichte. ESTHER BOLDT

Frankfurter Allgemeine Zeitung, Sonderbeilage, 27. August 2016



Ungeklärte Verhältnisse

Sorge und Utopie: Swoosh Lieu im Mousonturm

Die bezauberndsten Momente kommen am Schluss. Da liegt Rosemarie Heilig, die im Jahr 2016 Gesundheitsdezernentin der Stadt Frankfurt war, fidel in einem Krankenhausbett und redet von den grauen Vorzeiten und davon, dass heute Pflegepersonal selbstverständlich mindestens so gut entlohnt werde wie Lehrer. Eine modisch gekleidete junge Frau, Hessens Finanzministerin, erklärt, dass das bedingungslose Grundeinkommen, Teilzeitarbeit und gemeinschaftliches Sorgen der Wirtschaft mitnichten, wie man noch 2016 glaubte, geschadet hätten. Zwei junge Frauen stehen inmitten des zur Zentrale gemeinschaftlicher Wohnmodelle umgewandelten Europaviertels und fragen sich, ob das wirklich mal so gewesen sein könne: dass Leute sich hätten entscheiden müssen, ob sie Mann oder Frau seien – ja, dass dies sogar von anderen bestimmt wurde? Und wenn dieser ebenso utopische wie humorvolle Filmblick in die Frankfurter Zukunft zu Ende ist, gehen ganz weit die Bühnenausgänge des Frankfurter Mousonturms auf, und das Publikum, das sich durch beißende rote Rauchschwaden bewegt, erblickt an den Balkons des gegenüberliegenden Seniorenheims riesige Transparente mit den Parolen der Zukunft: Ein Hoch auf alle, die Sorge tragen!

Die gab es zu Beginn reichlich zu hören: Eine Krankenschwester, eine Lehrerin, eine alleinerziehende Mutter, eine Sexarbeiterin und einige sind unter den Stimmen, die über Kopfhörer zu jedem einzelnen Zuschauer dringen. Es geht um Arbeitsalltag und Strukturen, um die Sorgen derer, die ihr, meist sehr wenig, Geld, mit der Sorge um die menschlichen Bedürfnisse anderer verdienen. Es sind alles Frauen.

„Who cares? – Eine vielstimmige Personalversammlung der Sorgetragenden“ hat das Performerinnenkollektiv Swoosh Lieu alias Johanna Castell, Katharina Kellermann und Rosa Wernecke seine jüngste Arbeit genannt. Zusammen mit Katharina Speckmann und Lani Tran Duc stehen die drei jungen Frauen, die seit ihrem Studium der Angewandten Theaterwissenschaften in Gießen erfolgreich zusammenarbeiten, nun in den Kostümen weiblicher Rollen auf der Bühne: eine heilige Maria samt Baby-Bündel, eine Domina, eine Rokokodame, eine Frau in Hosenrolle, eine Hochschwangere. Klischees, ja, und gleichzeitig auch Theater-Rollen.

Denn nur um die Sorgearbeiterinnen allein geht es nicht in dieser „Personalversammlung“, die, im noch unbestuhlten großen Saal, als eine Art Hörspiel mit Lichtinstallation auf weißen Laken beginnt. Es sind gleich drei Wünsche auf einmal, die Swoosh Lieu mit „Who

cares?“ erfüllen will. Es geht auch, wie am Ende des Films, um Geschlechteridentitäten, queeres Bewusstsein, es geht um das Ende des Kapitalismus, die Kraft der Utopie und immer wieder, wie schon in „Stages of work“ vor zwei Jahren, um das Theater als Ort und Phänomen selbst. Theater spielt nicht nur eine Rolle, wenn schon zu Beginn für das Publikum die gesamte Technik offen zur Schau gestellt ist, in Vitrinen, die an Kunstausstellungen erinnern. Als weiterer Protagonist wird die Sitztribüne aus der Wand gefahren. Und dann, das Publikum sitzt längst klassisch auf seinen Plätzen, werden das Theater als Ort und Echoraum, das Publikum und klassische Frauenrollen großer Stücke immer wieder in die Zeugnisse der von Swoosh Lieu befragten Alltagsexpertinnen geschnitten: Auch Medea, Antigone oder Tschechows drei Schwestern sind also „Care-Arbeiterinnen“.

Die Bild- und Hörwelt, die Swoosh Lieu aufbauen, ist bemerkenswert präzise, sowohl live gesprochen als auch im arrangierten Hörbild, es ist ein großes Vergnügen, dieser so wohlgedachten und handwerklich so gut gearbeiteten Befüllung der Black Box zu lauschen und zuzusehen. Der heilige Ernst aber, der die meisten der hundert Minuten über regiert, und die schiere Masse der Themen, die da zusammengeführt werden, bilden bisweilen einen deutlichen Kontrast zu dem, was auf der technisch-bildnerischen Seite so klar erscheint. Umso besser, dass am Ende eine fröhliche Utopie wieder zum Ausgangspunkt hinführt.

EVA-MARIA MAGEL



Monster Truck & The Footprints
SORRY

Schokoorgie und Kolonialprobleme bei Tanzstück

Monster Truck zeigt eindrucksvolle Performance „Sorry“ in der Rampe - Begeistert-lebhafte, akrobatisch und poetisch gereifte Show

STUTTGART. Gern gesehener Gast in der Landeshauptstadt ist die in Gießen gegründete freie Theatergruppe Monster Truck. Auch zur Vorstellung ihrer neuen Arbeit ist sie in der Rampe zu Gast. „Sorry“ nennt sich das Stück. Entstanden ist es als Gemeinschaftswerk von Monster Truck und der nigerianischen Tanzgruppe „The Footprints“ des Choreographen Segun Adefila. Von den 40 jugendlichen Tänzern, meist aus den

Slums und Ghettos von Lagos stammend, sind fünf auf der Bühne. Zwischen Kind und fast schon erwachsen könnten sie für die Jugend Afrikas stehen, aber auch für den nach wie vor jungen Kontinent. Sie zeigen eine begeistert-lebhafte, akrobatisch und auch poetisch gereifte Show.

Die äußere Handlung ist knapp: Während die fünf Afrikaner auf der zunächst weiß bespannten Bühne dynamisches

Körpertheater zeigen, sitzt ein gut genährter westlich gekleideter Herr am Bühnenrand. Während die Tänzer manche kleine Geschichte tanzend erzählen, versucht sich der Mann dem Geschehen zu nähern. Er schenkt den Jungen Schokolade im Überfluss. Die ganze Bühne ist irgendwann damit überzogen, die Tänzer aalen und suhlen sich in der braunen Pampe und auch der edle Spender rutscht durchs Ka-

kaoinferno. Das Kommando will er trotzdem an sich reißen, wozu braucht er sonst ein Schlagzeug, auf dem er den Takt zu schlagen versucht. Eindrucksvolle Szenen reihen sich aneinander.

Eine Performance voller Widerhaken und Widersprüche zwischen dem Tun der Afrikaner und dem des Europäers. Unter der Oberfläche birgt sie sehr viel darstellerischen Subtext in sich. Jeder Zuschauer kann dabei die

Assoziationen tiefer oder weniger tiefschürfend wandern lassen. Denn in krassem Gegensatz zur Klarheit der Linien entsteht der Eindruck, dass in keinem Fall das Treiben, das Denken, die Motivation des Weißen mit der der Afrikaner kompatibel sei. Und wer nun darunter mehr leidet, ist eine der vielen Fragen, die man an das Stück stellen könnte, aber auch da lässt es sehr viel Raum für Interpretation. (aba)

Ludwigsburger Kreiszeitung, 30. Mai 2016

Monster Truck ist der Name für trashiges Bildtheater.

Die Gruppe hat eine radikal eigenständige Form gefunden, die Bühne zu erobern. Sie verbindet in ihren Arbeiten Showelemente, Stunts und Slapstick zum apokalyptischen Theaterereignis.

Die Performancegruppe wurde 2005 am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen gegründet.



Milo Rau | IIPM & CAMPO
FIVE EASY PIECES

Medienecho – eine Auswahl

"Five Easy Pieces sei "ein sehr komplexer Abend", schreibt Christine Wahl im *Tagesspiegel* (2.7.2016). "Sein produktives Verstörungspotenzial bezieht er daraus, auf der Folie der Dutroux-Thematik permanent die Bedingungen des Theaterspielens selbst auszuleuchten – Kategorien wie Einfühlung, Authentizität, Katharsis." "Ein höchst ambivalentes Zuschaugefühl" weckt in ihr vor allem Peter Seynaeve, der einzige erwachsene Darsteller auf der Bühne, weil dieser als "Projektionsfläche für Erwachsenen-Autorität schlechthin, mithin auch für ihre prinzipielle Missbrauchsmöglichkeit" fungiert. "Für die erwachsenen Zuschauer sind die Szenen, in denen etwa ein achtjähriges Mädchen den Brief eines entführten Kindes vorträgt – tatsächlich eine Kompilation aus Niederschriften verschiedener Entführungsoffer –, schwer zu ertragen" – für die Kinder hingegen sei laut Rau die größte Sorge gewesen: "Was mache ich, wenn ich auf der Bühne meinen Text vergesse?"

"Es wird einem schlecht, aber das Wunder, dass das Ganze nicht ins Makabre entgleitet, gelingt," schreibt Hannah Lühmann für *Die Welt* (3.7.2016). "Wie das geht? Man kann es wirklich schlecht erzählen." Für sie ist das ganze Stück "ein einziger Bruch", zusammengesetzt aus "Destillate(n) der tatsächlichen Vorstellungswelten der Kinderschauspieler". "Niedlich, ulkig, böseartig" findet Lühmann, "was Milo Rau in Zusammenarbeit mit dem Campo Arts Centre, das auf Theater von Kindern und Jugendlichen für erwachsene Zuschauer spezialisiert ist, da auf die Bühne gebracht hat." Milo Rau lässt "uns am Schrecken teilhaben, den man nicht spielen kann," schreibt Sieglinde Geisel für die *Neue Zürcher Zeitung* (5.7.2016). "Wir starren nur auf die Leinwand und versuchen zu verstehen, was für ein Spiel hier gespielt wird." "Was sehen wir in diesen fünf trügerisch «leichten» Stücken? Ein Spiegelkabinett unserer eigenen Gefühle, auf der leeren weißen Fläche, die Erik Saties Musik dazu in uns erzeugt."

"Five Easy Pieces" sei Milo Raus bisher beste Arbeit, schreibt Peter Laudenbach für die *Süddeutsche Zeitung* (5.7.2016). Rau habe "die Verbrechen des belgischen Kindervergewaltigers und Mörders Marc Dutroux zum Thema eines kaum erträglichen Theaterabends gemacht." "Kinder spielen Erwachsene, die Angst um ihr Kind haben, während die Theaterzuschauer in der Szene davor gesehen haben, was diesem und anderen Kindern in Dutroux Kellern geschehen ist," dies findet Laudenbach "gleichzeitig atemberaubend, analytisch klar und grauenvoll." Sein Fazit: "Die Inszenierung ist der seltene Fall eines Theaterabends, der auf angemessene Weise wehtut und dabei etwas leistet, was man früher Katharsis nannte: Trauerarbeit."

"Selten ist Theater derart vielschichtig, ohne belehrend zu werden," schreibt Dirk Pilz für die *Berliner Zeitung* (5.7.2016). "Es zeigt die Wirklichkeit wie sie ist – schroff, himmelhoch abgründig, aber nicht unbegreiflich. Das braucht es." Von den sieben Kinderdarstellern zeigt Pilz sich beeindruckt, "spielen das mit größter Genauigkeit, ohne jeden falschen Ton." Die Kunst dürfe alles, schreibt Pilz, um von der Wirklichkeit zu erzählen. "Wenn es gut geht, zeigt sie damit Wirklichkeiten, die sonst verdeckt bleiben, poröse Wahrheiten, die sich auf keinen Begriff bringen lassen." Dieser Inszenierung gelingt das "erschreckend gut", so Pilz.



Milo Raus "Five easy pieces": Kinder erzählen die Geschichte eines Kindermörders

Eberhard Spreng im Gespräch mit Britta Bürger



Der Schweizer Regisseur Milo Rau wagt ein Experiment: Er arbeitet mit acht- bis 13-jährigen Kindern und bringt mit ihnen in Brüssel das Leben des Kindermörders Marc Dutroux auf die Bühne. Kann das funktionieren?

Gerade hat der Schweizer Theatermacher Milo Rau den renommierten Preis des Internationalen Theaterinstituts bekommen, schon erfindet er sein Theater noch einmal neu: Bisher hat er vor allem mit der Methode des Reenactments gearbeitet, hat historische und aktuelle Gerichtsprozesse auf der Bühne nachgestellt. Diesmal lässt er in "Five Easy Pieces", einer Koproduktion des Internationalen Instituts für politische Mörder mit dem Art Center CAMPO, das Leben und Wirken des belgischen Kindermörders Marc Dutroux von Kindern darstellen.

Doch keiner will Marc Dutroux spielen. Keines der sieben Kinder jedenfalls, die um den einen Erwachsenen auf der Bühne versammelt sind. Sie wollen einen König spielen, oder vielleicht einen Polizisten, nicht aber die Figur des Kindermörders, dessen Foto auf einer Videoleinwand aufflammt wie ein unheilvolles Menetekel. In fünf kurzen Szenen schickt Milo Rau sein Kinderensemble in Kernszenen der Schreckensgeschichte. Wir sehen das Kinderensemble bei der Videoaufnahme. Der Blick der Zuschauer geht wieder einmal zwischen dem großen Gesicht auf der Leinwand und dem kleinen, aber physischen auf der Bühne hin und her.

Der Zuschauer soll schauen und sich seines Schauens gewiss werden, die Kinder betrachten und zugleich über sein Betrachten als einer erlernten Kulturpraxis nachdenken.

Milo Rau, sonst ein Meister strenger Konzentration, ist hier ein wenig fahrig im Umgang mit offensichtlich etwas zu vielen möglichen, aber nicht zwingenden Ideen. Auch weicht er einer zentralen Theater-Frage aus: Liegt in dem Blick der erwachsenen Zuschauer auf die Körper von Kindern etwas notorisch Herrschaftstüchtiges, das sich pervertiert in Pädophilie, dann Kinderpornographiekonsum und schließlich Folter und Mord steigern kann? Anders gefragt, ist etwas von Dutroux in uns allen?

Merkwürdigerweise ist man am Ende nicht einmal auf den erwachsenen Spielleiter Peter Seynaeve böse, der die Kinder mal gelangweilt, mal lakonisch, mal routiniert, mal heftig aufbrausend über die Bühne lenkt. Der Abend ist komplett pädagogisch durchmoderiert und das schützt alle Beteiligten vor bösen Entdeckungen. "Five Easy Pieces" setzt seinen Fuß in die Vorhölle, geht aber von da keinen Schritt weiter.

Deutschlandradio Kultur, 14. Mai 2016



She She Pop | internil | Gintersdorfer/Klaßen
DREI MONOLOGE

Das Internet als Monologmedium

Im Theaterdiscounter findet das Monologfestival statt, eine Auseinandersetzung mit Krisen

VON DORIS MEIERHENRICH

Die „Umordnung der Dinge“: Man nimmt so ein Festival-motto ja immer schnell als liches Zukunftsprojekt. Dabei stecken wir längst mittendrin, leider im Rückwärtsgang, Angst, Absicherung, Abgrenzung heißen die Leitsterne unserer Zeit – wir hören und lesen es täglich, wenn jede Herausforderung sofort eine „Krise“ ist: Menschen flüchten hierher, gleich gibt es eine „Flüchtlingskrise“, ein ökonomisch kleines Land wird zahlungsunfähig, gleich wird eine „Eurokrise“ daraus, die zur „Europa-“, schließlich zur „Demokratiekrise“ schwillt. Da heißt es: Schotten dicht, Gürtel eng und Reihen geschlossen.

Mag übertrieben klingen, ist aber bei Weitem nicht so krass, wie sich das in der Realität niederschlägt: zu sehen vergangenes Wochenende an der Wand des Theaterdiscounters, wohin der Multimediakünstler Arne Vogelgesang von der Truppe „inter-

nil“ Facebook-Postings und -Videos von Menschen projizierte, die sich als Weltretter, Warner, letzte Erleuchtete in diesem „untergehenden Land“ verstehen. „Aggroprolypse“ heißt das Internet-Reenactment, mit dem internil dem Monologfestival ihren Blick aus der Wirklichkeit aufdrückten. Und ja, man muss es „Wirklichkeit“ nennen, was sich hier in paranoid-politischen PC-Bekennnissen und Drohaufrufen zeigt, weil deren Autoren nicht einfach Freaks sind, sondern

dem Anschein nach die normalsten, nettesten Nachbarn von nebenan.

Vielleicht ist das Internet tatsächlich das Monologmedium schlechthin: außen der grenzenlose Raum der vielen, im Innern aber ein Angstraum. Rückzugsort und Lautsprecher für Fixierte, die durch die immer näher rückende Ferne darin den Halt verlieren und ihre rigid-

Neuordnungen aufziehen. Unser aller Ende sei Nahe, ruft „Bruder Michael“, die Invasion der Außerirdischen sei da, mahnt „Laetitia“. Ironisch gebrochen wird diese Phalanx der Besorgten nur durch deren minimalistische Nachstellung von der Schauspielerin Marina Miller Dessau auf der Bühne. Doch bleiben es Wahn-Monologe, die bedrücken.

„Unser aller
Ende ist
nah.“

„Bruder
Michael“,
besorgter
Internetnutzer

„Aggroprolypse“ gehört, auch wenn es künstlerisch noch vorläufig erschien, zu den aufwühlenden Momenten der ersten Festivaltage. Mehr noch als die Einzelbeiträge aber – und das ist echter Gewinn – wirkt das Festival selbst hier als wertschöpfender Generator. Denn dank der sorgfältigen Programmierung spannen sich Korrespondenzen zwischen den Nummern, die stärkend zurück wirken. Präsentierte der erste Tag mit inter-

nil und der „Glückstrainerin“ Dragana Bulut Monologe als Mimikrykunst aus einer sich einengenden Gegenwart, erlöste der zweite Tag ins Gegenteil. Dort wurde die Kunst der Aufspaltung zelebriert, indem sich jeder Monolog in Vielstimmigkeit zu verflüchtigen suchte, um sich Ordnungsmächten zu verweigern. Die Sprech-Klang-Installation der Lyrikerin Rike Scheffler demonstrierte das am ausgefeiltesten, indem sie Gegenstände zu Musikinstrumenten umfunktionierte und begleitend auch ihr Sprechen in semantischen Vielklang zu befreien suchte. Rhythmisch verwandelte sie zur Positivutopie, was der Tänzer Jorge Morro der Truppe MS Schrittmacher am folgenden Tag umkehrt noch als Formen vielfältigster Gewalt in seinem Körper vibrieren ließ. Mit erschütternder Ausdruckskraft zeigte er, was auf Menschen einhämmert, wenn es keine Verbindlichkeit gibt. Im Echoraum des Festivals hallt es weiter.

Berliner Zeitung, 28. Oktober 2016



PRESSEKONTAKTE

Impulse Theater Festival

Claudia Holthausen

Tel.: +49 (0)151 / 191 5555 0

presse@festivalimpulse.de

NRW KULTURsekretariat

Martin Maruschka

Tel.: +49 (0)202 / 698 27-211

maruschka@nrw-kultur.de

VERANSTALTER & FÖRDERER

Das Impulse Theater Festival 2017 wird veranstaltet vom NRW KULTURsekretariat in Kooperation mit der studiobühne köln, dem Ringlokschuppen Ruhr und dem FFT Düsseldorf, den Städten Köln, Mülheim an der Ruhr und Düsseldorf sowie in Verbindung mit dem Schauspiel Köln. Das Festival wird gefördert durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen, die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, die Kunststiftung NRW, die Sparkasse KölnBonn, das Goethe-Institut und das NATIONALE PERFORMANCE NETZ (NPN).

Stand 27. April 2017

Änderungen vorbehalten.