



PERFORMENSCH

ÜBER DIE ALLGEGENWÄRTIGKEIT DES BEGRIFFS PERFORMANCE

„Passion to perform“. Der schwungvolle Schriftzug blau auf weiß steht direkt unter dem Label nicht eines Theaterfestivals, sondern der deutschen Bank. „Anna trifft mit ihrer Performance direkt ins Herz von Heidi“, ist kein selbstreferentieller Schlusssatz einer Theaterkritik, sondern stammt aus einem Artikel über die Castingshow „Germanys Next Topmodel“. Mit „Low Performer“ ist auch kein entschleunigter Schauspieler gemeint, sondern im Businessjargon von Unternehmensführung ein unterdurchschnittlicher Mitarbeiter. Der Begriff der Performance scheint nicht mehr länger nur eine Kunstform der Avantgarde zu beschreiben, sondern winkt einem plötzlich aus Bereichen wie Popkultur, Wirtschaft, Politik und Sport entgegen.

Bedeutet das vielleicht, dass sich fast unbemerkt durchgesetzt hat, was sich die Avant-

gardekünstler als Ziel gesetzt hatten. Kunst sollte nicht länger nur der Elite vorbehalten sein, sondern runter vom Sockel. Und schwupps direkt in den Alltag als Lebenspraxis überführt werden. Jetzt lassen sich Kunstobjekte nur schwer täglich praktizieren. Deshalb brauchte es andere Formen, die mehr die Erfahrung der Kunst ins Zentrum rücken. Performance war als Form, die den Körper des Künstlers mit einbezieht und Zuschauer an dieser Erfahrung teilhaben lässt, eine der logischen Konsequenzen. Woran aber liegt es, dass uns die heutige Welt trotzdem nicht wie der avantgardistische Traum vorkommt. Liegt es vielleicht am Begriff der Performance selbst?

1961 schreibt der Sprachphilosoph John Langshaw Austin: „Es ist durchaus verzeihlich nicht zu wissen, was das Wort performativ bedeutet. Es ist ein neues und ein garstiges

Wort und vielleicht hat es auch keine sonderlich große Bedeutung.“ Austin hatte mit „performativ“ eine neue Wortschöpfung kreiert, weil er die Entdeckung gemacht hatte, dass es Sprechakte gibt, die Bedeutung erst durch die Sprechhandlung generieren. Wenn zum Beispiel ein Pfarrer sagt „Ich erkläre sie hiermit zu Mann und Frau“, dann stehen Braut und Bräutigam vor dem Satz wie nach dem Satz unverändert an derselben Stelle. Der Status ihrer Beziehung hat sich aber durch die Aussprache des Satzes verändert. Dasselbe passiert bei der Verurteilung eines Angeklagten durch den Satz des Richters „Ich erkläre sie für schuldig“.

„Performativ“ ist aber nicht auf Sprechakte begrenzt. Bedeutung kann auch durch Handlungen hergestellt werden wie bei einem Ritual. Bei einer Beerdigung oder einer Demons-

tration geschieht im Grunde dasselbe. Eine Demonstration ist eben kein zufälliger Massenspaziergang und eine Beerdigung etwas anderes als mal eben den Müll rausbringen. Wie solche Events stattfinden und welche Performances sich zu welcher Zeit wo durchsetzen, hängt vom kulturellen Kontext ab.

Doch egal ob Fußballspiel oder Gottesdienst, die Interaktion des Performers mit einer Gemeinschaft ist entscheidend für das Gelingen einer Performance. Obwohl es wenig Sinn macht vom Gelingen eines performativen Aktes zu sprechen. Auch eine Trauerzeremonie, auf der alle Teilnehmenden entgegen der Tradition ausgelassen feiern, erzählt sehr viel über die sozialen Strukturen einer Kultur – und zwar weil Performance die sozialen Strukturen selbst herstellt.

Performance ist die Aufführung des Sozialen und keine Aufführung über das Soziale.

Das unterscheidet sie von der textbasierten Theateraufführung und machte sie für Avantgardenkünstler so interessant, die Kunst für die Gemeinschaft öffnen wollten. Warum die deutsche Bank ihre Leidenschaft zum Performen sogar zum Slogan macht, hat dagegen andere Gründe und liegt unter anderem daran, dass ein performativer Akt nicht nur eine Gemeinschaft des Augenblicks herstellt. Im Begriff der Performance ist auch das Versprechen enthalten, sich andauernd neu zu erfinden. Eine Performance ist nie dieselbe, weil sie eben so abhängig von der Interaktion ihrer Rezipienten ist. Diese Rezipienten sind je nach Zeitalter und Ort andere, die Performance immer einzigartig und nicht wiederholbar.

Diese Kriterien sollten in den Augen der Avantgardenkünstler ein Werk garantieren, das flüchtig, immateriell und unverkäuflich wäre. Kunst wäre nicht länger Wertobjekt, sondern soziale Praxis.

Aber: Authentizität, Individualität und Flexibilität, alles performative Kriterien, sind zu den marktsteigernden Werten unserer Gegenwart geworden. Sich in Interaktion mit Gesellschaft andauernd neu zu erfinden, ist das paradoxe Begehren nach einer ultraflexiblen Authentizität, ist der Wunsch, sich immer überall abheben zu können. An dieser Stelle ist, was einst zum widerständigen Potential von Performancekunst gehören sollte, vom wirtschaftlichen Wettbewerb verdaut worden.

Die Performance als Kunstform, die soziale Strukturen herstellen und hinterfragen kann, ist trotzdem nicht tot. Vielleicht braucht sie nur weniger Menschen und mehr Zeit.

Judith Engel



INTEAM – VOL. 1

MARIE Wer fängt an?

CAMILLE Allez Marie! Los!

MARIE Was wollen wir? Einen Dialog?

CAMILLE Ja! Lass uns Theater machen.

MARIE Vorhang auf.

CAMILLE Ich fang mal an: Es ist zehn nach vier und ich stehe kurz davor, mich um meine zwölf Statisten zu kümmern. Es ist mein letzter Abend in einem Pariser Theater, seit Anfang März arbeite ich als Regieassistentin an einer Inszenierung von Woyzeck. Jetzt stehe ich kurz davor, auf die Bühne zu gehen. Ich hätte nie gedacht, dass ich Statistin sein würde. Davor war ich ja eher auf der anderen Seite. Stücke schauen, dann manchmal darüber schreiben. Für mich ist Theater eine Ernährung. Theater machen ist aber eigentlich problematisch. Man hat keine Zeit mehr, selbst ins Theater zu gehen. Aber in Karlsruhe werde ich viele Stücke sehen und dann auch noch darüber schreiben dürfen. Ich freue mich schon auf das Kritikschieben.

MARIE Ich bin gerade aufgewacht. Die Berliner Nacht war schon wieder lang. Ich habe viel zu spät gearbeitet. Am Boden liegt mein

Koffer. Ich muss dringend packen, dann weiter schreiben. Morgen fahre ich nach Karlsruhe, ich bin zum dritten Mal bei PREMIÈRES dabei. Ich kann mich noch daran erinnern, wie ich als Kulturjournalismusstudentin zum ersten Mal teilgenommen hatte. Mehrere Artikel am Tag schreiben, wenig schlafen: Ich nannte es Powerjournalismus. Während des Festivals hatte die Snowden-Affäre angefangen. Ich kann mich noch daran erinnern, wie ich damals dachte: „Keine Zeit für den Typ, mag schon wichtig sein, aber ich muss jetzt Artikel schreiben.“ Schlussendlich hat es mein Leben verändert, jetzt schreibe ich nur noch über Überwachungsthemen. Irgendwie ist das auch Powerjournalismus.

JUDITH Dann fang ich auch an. Ich bin in diesem Moment in Stuttgart, wo ich was studiert habe, was nix mit Theater zu tun hat. Eigentlich wäre ich vielleicht mal Kunst- und Englischlehrerin geworden, wenn ich nicht zufällig vor zwei Jahren über ein Theaterfestival irgendwie bei Theaterkritiken gelandet wäre. Gerade finde ich Theater immer spannender, werde auf gar keinen Fall Lehrerin, sondern irgendwas anderes,

was vorzugsweise mit Schreiben zu tun haben könnte. Ich freue mich auf PREMIÈRES, weil ich einen Knall kriege, wenn ich nur noch alleine an meinem, gefühlt mit mir verheirateten Computer, sitze und in schreiberischer Egosuppe versumpfe. Ich kenne bisher nur PREMIÈRES-Mythen.

MAXI Vorstellen ist nicht meine Stärke. Ich bin gerade in Gießen und werde zum zweiten Mal für PREMIÈRES schreiben.

MARIE Maxi, ist das alles, was du uns erzählen willst?

CAMILLE Ich möchte aber mehr über dich wissen.

MAXI Ich bin 1,81 m groß ...

MARIE Wie machen wir jetzt weiter?

Marie, Maxi, Camille und Judith
chatteten am 31.5.2015



⚡ FRANZÖSISCHE VERSION:
WWW.FESTIVALPREMIERES.EU

INDIGNEZ VOUS?

DU MALENTENDU À L'HOMME RÉVOLTÉ : REDÉCOUVRIR ALBERT CAMUS.

Quand on évoque les œuvres de grands penseurs du vingtième siècle tels que Sartre ou Camus, une question revient toujours. Leurs écrits et leurs pensées sont-ils encore actuels au début du vingt-et-unième siècle? Alors que les œuvres du premier, notamment théâtrales, semblent désormais être considérées comme dépassées, le second semble aujourd'hui revenir sur le devant de la scène. En témoigne, par exemple, le choix de Nikolaus Habjan, de mettre en scène l'une des grandes pièces de Camus, LE MALENTENDU.

LE MALENTENDU, c'est l'histoire d'un fils prodigue, Jan. Parti à l'étranger pour faire fortune, il revient parmi les siens sans les informer de son retour, et ce contre l'avis de sa compagne, qui désapprouve ce jeu. Un jeu dangereux, car les siens cachent eux aussi un lourd secret : tenancières d'une auberge, sa mère et sa soeur tuent dans leur sommeil les voyageurs qui séjournent chez elles. LE MALENTENDU est une tragédie moderne, intemporelle, qui questionne des thèmes universels tels que le meurtre, la solitude, le jeu, l'absurde, l'amour familial ou encore le voyage. De par son caractère intemporel, cette pièce est de ces œuvres dont la mise en scène peut présenter aujourd'hui encore un intérêt certain. Elle n'est pourtant pas actuelle dans le sens où elle serait pertinente dans le cadre de la société du début du vingt-et-unième siècle, posant des questions politiques, sociales ou encore philosophiques spécifiques à notre temps : LE MALENTENDU est une pièce universelle, à l'image des tragédies grecques ou de la Bible dont l'histoire du fils prodigue est inspirée.

Ce sont d'autres écrits de Camus, notamment ses essais, qui posent contrairement au MALENTENDU des questions particulièrement pertinentes pour la société du vingt-et-unième siècle. L'HOMME RÉVOLTÉ en est un excellent exemple. Camus est-il actuel sur le plan politique en ce début du vingt-et-unième siècle? L'HOMME RÉVOLTÉ, écrit sur fond de problématiques intimement liées au communisme, est-il intéressant sur le plan politique pour notre société?

Certes, de prime abord, le contexte et les idées elles-mêmes de L'HOMME RÉVOLTÉ sont loin d'encourager à de telles affirmations. L'HOMME RÉVOLTÉ est un essai qui, comme son nom l'indique, traite de l'idée de révolte : Camus y analyse diverses théories, telles que celles d'Épicure, Sade, Rousseau ou encore celle des surréalistes. Il va de soi que L'HOMME

RÉVOLTÉ ayant été publié en 1951, une analyse de l'idée de révolution marxiste est de mise – une idée dont Camus, opposé à l'idée de prises de pouvoir violentes et de surcroît peu convaincu par les régimes communistes, est loin de faire l'apologue. À la doctrine marxiste, Camus reproche notamment la déculpabilisation de l'homme quant à la violence révolutionnaire, dont le danger est de se faire, une fois le pouvoir renversé, violence légale.

Et c'est là que L'HOMME RÉVOLTÉ est plus actuel que jamais. Non pas dans les détails, dans les débats à propos des doctrines contemporaines à Camus, mais dans cette question centrale de la violence révolutionnaire. La violence est-elle, dans un contexte de révolte, justifiée? Et après la violence, que faire? Existe-t-il vraiment une chance qu'une révolution ne se termine pas dans la dictature, la contre-révolution ou encore le nihilisme?

Dans le contexte actuel, alors que l'ex-président égyptien Mohamed Morsi vient d'être condamné à mort, alors que l'été dernier, la révolte des parapluies grondait à Hong-Kong, alors qu'aujourd'hui, aux États-Unis, une partie de la population descend dans la rue en réaction aux actes racistes de la police, alors que la passivité règne dans de nombreux pays malgré un mécontentement certain par rapport à de nombreux régimes, mêmes démocratiques, la question mérite d'être posée, et examinée de plus près. Il ne s'agit pas de partager ou non les idées de Camus : il est peut-être temps de repenser la révolution.

Marie Gutbub



VORGESTELLT

HADER, FREIWILLIGER HELFER BEI PREMIÈRES

Aus dem Irak, über die Türkei nach Deutschland. Der siebzehnjährige Hader hat eine Odyssee hinter sich. Er musste fliehen, nachdem der Islamische Staat (IS) seine Heimatregion, das Sindschar-Gebirge, im Juli 2014 regelrecht überrannte. Seine Familie gehört der ethno-religiösen Minderheit der Jesiden an, deren Lage in den vom IS kontrollierten Gebieten besonders gefährlich ist. Die Eltern entschlossen sich, ihren ältesten Sohn zusammen mit seiner Tante auf die Flucht zu schicken. Nach einigen Monaten in der Türkei wurde er in einem LKW durch halb Europa geschleust. Wie die Route verlief, weiß er nicht.

Seit Anfang April lebt Hader nun in einem Karlsruher Flüchtlingsheim und hofft auf Asyl. Er hat einen Onkel, der bereits seit einigen Jahren in Stuttgart lebt. Dorthin werden er und seine Tante in den kommenden Wochen wohl auch verlegt. Seine Eltern und seine beiden jüngeren Geschwister sind noch immer im Irak. Es gab nicht genug Geld, um allen die Flucht zu ermöglichen. Per Telefon hält er Kontakt zu ihnen. Die Lage ist unklar.

Bevor er fliehen musste, studierte Hader Schauspiel mit Schwerpunkt Pantomime. Das ist für die irakische und speziell für die kurdische Kultur ungewöhnlich. In Karlsruhe kam Hader durch die Vermittlung einer Familie ans STAATSTHEATER, die sich in Flüchtlingsheimen engagiert. Ein paar Aufführungen hat er bereits gesehen und ist überrascht, dass das deutsche Theater so sprachlastig ist. Gefallen hat es ihm trotzdem.

Jetzt arbeitet er als freiwilliger Helfer für PREMIÈRES. Es ist eine willkommene Abwechslung. Im Flüchtlingsheim verbringt er oft ganze Tage damit, Musik zu hören. Kurz vor dem Festival gibt es immer mehr Arbeit. „Ich bin bereit alles zu tun, wenn es der Kunst hilft.“

Maxi Zahn

WIDERGÄNGER DER BILLIGFISCHSTÄBCHEN

DAS UNHEIMLICHE IN CAMUS' „DAS MISSVERSTÄNDNIS“, LOTZ' „DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS“ UND HALLUMS' „A THING OF BEAUTY“



Ulrich Rechenbach, Christian Erdt
DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS
Staatstheater Wiesbaden

© Lena Obst

Ihre Begleiter wollen sie zurückhalten und doch treibt eine gewisse Ahnung Ellen Ripley beinahe schlafwandlerisch in den düsteren Raum. Mit einem Zischen gleitet die Tür sanft auf, dahinter erwarten sie entstellte Fehlbildungen irgendwo zwischen Mensch und Monster, konserviert in Glaszylindern. Es ist der Ausschuss, der auf dem Weg zu ihr, dem geglückten Klon, entstanden ist. Langsam schreitet sie durch die Kammer des Schreckens. Plötzlich steht sie vor sich selbst. Vor ihr liegt eine groteske Verwachsung und nur ihr Gesicht lässt uns Ripley in diesem halbtoten Mensch-Alien-Fleisch-Bündel erkennen. Mit verzerrter Stimme fleht das Ding sie an, es zu töten.

Wie in Jean-Pierre Jeunets Film ALIEN: RESURRECTION, dem vierten Teil der von Ridley Scott begründeten Alien-Reihe, gibt es viele Motive und Szenen in der Kunst, die uns unheimlich erscheinen: Doppelgänger und Déjà-vus, eine böse Vorahnung, die sich bestätigt, ein abgetrenntes Gliedmaß, das lebt, Geister, Gespenster, Monster. Plötzlich sind wir, die rational aufgeklärten Menschen des 21. Jahrhunderts, nicht mehr sicher. Gibt es etwa doch höhere Mächte?

Nicht nur der Film sondern vor allem das Theater spielt mit diesem komischen Gefühl des Schauderns, wie in einigen der diesjährigen PREMIÈRES-Produktionen zu sehen ist. Albert Camus DAS MISSVERSTÄNDNIS zum Beispiel, das von Nikolaus Habjan mit Puppen umgesetzt wurde, bedrängt die Zuschauer-

Innen mit eben jener unheimlichen Vorahnung. Der Protagonist sucht nach vielen Jahren seine Heimat wieder auf und gibt sich weder seiner Schwester noch seiner Mutter zu erkennen. Dadurch wird er Opfer eines tödlichen Plans, dessen finale Umsetzung dem Zuschauer immer klarer wird, während die Figuren auf der Bühne unwissend ihrem tragischen Ende entgegen gehen.

1919 widmete sich Sigmund Freud in seinem Essay „Das Unheimliche“ diesem Gefühl. Unheimlich, das „ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut.“ Allerdings ist das Unheimliche, nicht bloß das Nicht-Vertraute. Diese beiden Aspekte enthüllen in ihrer Synthese das Unheimliche als das, was vertraut war, durch Verdrängung verborgen wurde und uns nun heimsucht wie das Ding, das vor Ellen Ripley liegt und dieses Vertraute personifiziert: einen entstellten Teil ihrer selbst. Während des Klonens vermischte sich Ellens DNS mit der des Aliens, das sie vernichten muss. Die Heldin und ihr Gegenspieler, das Monster, haben denselben Ursprung. Die „höheren Mächte“ entpuppen sich als Teil ihrer Selbst.

Das Theater als Spiegel der Gesellschaft ist ein Ort, an dem uns allzu Alltägliches in verzerrter und monströser Form wieder begegnet. So wird Deutschland in Wolfram Lotzs DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS von seinen in die dritte Welt verdrängten Problemen heimgesucht. Ein somalischer Fischer muss sich als Pirat vor einem deutschen Gericht verantworten, nach-

dem seine Fanggründe von reichen Nationen geplündert wurden: die Piraterie als unheimlicher Wiedergänger der Billigfischstäbchen.

Freud schildert einen Fall, der einen weiteren Aspekt des Unheimlichen hervorbringt. Er berichtet von einem neurotischen Patienten, der sich in einem Moment des Frusts wünscht, dass den Mann der Schlag treffe, der sein Lieblingszimmer in einer Heilanstalt besetzt. Tatsächlich erliegt dieser vierzehn Tage später einem Schlaganfall. Unheimlich an dieser Geschichte ist, dass sich ein geheimes Begehren realisiert. Unsere Phantasie wirkt in der Realität und hört auf Phantasie zu sein.

Mit welcher grausamen Konsequenzen das einhergehen kann, erzählt der junge norwegische Regisseur Øystein Johansen mit Malmfrid Hovsveen Hallums A THING OF BEAUTY. Es beruht auf der wahren Geschichte des Serienmörders Jeffrey Dahmer, der als Kind tote Tiere sammelte und dessen heimliches Begehren ein realer Albtraum wird. Als Erwachsener tötet er und seziiert die Leichen. Bis zu seiner Verhaftung 1992 soll er mindestens fünfzehn Männer getötet haben. Dahmers Phantasien sind ein Albtraum, weil sie keine Phantasien mehr sind. Wenn ein Mensch seine Phantasien verliert, muss er die Welt als das sehen, was sie ist: gewöhnlich, leer und bedeutungslos. Das Unheimlichste ist also vielleicht das Gewöhnliche: Eine Welt ohne Schrecken und Monster.

Maxi Zahn

VIelfALT UND WIDERSPRÜCHLICHKEIT

BARBARA ENGELHARDT HAT PREMIÈRES KURATIERT. WIR HABEN MIT IHR GESPROCHEN.

Zehn Jahre PREMIÈRES. Kann man anhand der Festivalauswahl sehen, wie sich das junge Theater entwickelt hat ?

Zehn Jahre ist eine lange Zeit, in der sich das Theater in Europa glücklicherweise seine Vielfalt bewahrt hat. Ich könnte nicht genau sagen, welche vor zehn Jahren festgestellte Tendenz sich klar zur dominanten Form eines europäischen, jungen Theaters entwickelt hätte. Formal hat sich das Theater in den letzten Jahren sehr viel mehr mit musikalischen Formen auseinandergesetzt und auf körperliche, choreographische Arbeit zurückbesonnen. Daraus sind starke hybride Formen entstanden.

Wie könnte man die diesjährige Auswahl in drei Wörtern zusammenfassen?

Ich glaube, es ist ganz schwierig, alle Gastspiele auf drei Wörter reduzieren zu wollen. Das wäre eine Frage an das Publikum, nachdem es diesen Festival-Marathon gemacht hat. Für mich ist es schwierig, weil ich viel stärker die Differenzen zwischen den Arbeiten sehe und auch schätze.

Gibt es Unterschiede zwischen institutionalisiertem Theater und der Theaterarbeit von jungen RegisseurInnen?

Es gibt markante Unterschiede in der Produktionsweise. Junge RegisseurInnen stehen zum Beispiel an einem Punkt, an dem sie nicht über enorme Budgets verfügen, nicht die Möglichkeiten einer Institution nutzen können und ihre Schauspieler, ihr Team selbst suchen müssen. Unterschiede entstehen auch, wenn junge Theatermacher mit Kollegen aus der gleichen Generation zusammen arbeiten und sich ganz konkret und sehr bewusst mit Fragen auseinandersetzen, die innerhalb der Gruppe ein gemeinsames Thema sind.

Das Festivalprogramm ist sehr offen gehalten. Machen Sie einen Unterschied zwischen Inszenierungen im klassischen Sinn und der Performance oder der Installation? Und wie definieren Sie überhaupt das Performative?

Ich denke, man kann das zeitgenössische Theater nur verstehen, wenn man alle Türen ganz weit aufmacht und alles hereinlässt, was bewusst mit Theatermitteln umgeht. Die Auseinandersetzung



Judith Engel, Barbara Engelhardt, Camille Chanel

mit Inhalten und Formen kann performativ sein oder auf klassische Schauspieltraditionen zurückgreifen. Arbeiten können mit Schauspielern oder von Performern entwickelt werden, man kann sich an Literatur, Textmaterial oder Dokumentarischem orientieren. Genau diese Art von Breite, die im Theater möglich ist, macht das Theater spannender. Sie zeigt, dass innerhalb Europas eine Vielfalt und Widersprüchlichkeit koexistiert, die einen möglichst weiten Blick auf das heutige Theater rechtfertigen.

Dokumentartheater ist gerade im Trend, warum taucht es nicht bei PREMIÈRES auf?

Dokumentarische Theatermittel gibt es in verschiedenen Arbeiten schon, vielleicht versteckter. Zum Beispiel beim georgischen Stück. Das kommt erstmal mit einem ganzen konventionellen Titel daher: DIE TROERINNEN, nach Euripides. Gleichzeitig wird aber Recherche-material eingebunden, das auf Interviews mit georgischen Kriegsüberlebenden basiert. Dieses Material wird so mit einem Klassiker kombiniert, dass eine sinnreiche Verbindung zwischen sehr unterschiedlichen Theaterwelten entsteht.

Was halten Sie von Authentizität im Theater?

Die Frage nach Authentizität im Theater ist stark von den Diskursen und Inhalten des

deutschen Theaters in den 1990er Jahre geprägt. Ich würde eher ein anderes Kriterium einbringen. Es geht auf europäischer Ebene viel mehr um eine Art von Glaubwürdigkeit, also um Authentizität in dem Sinn, dass viele junge RegisseurInnen bewusst oder unbewusst von eigenen Erfahrungsräumen ausgehen, die ihnen Glaubwürdigkeit verleihen. Wenn sie sich beispielsweise mit dem globalen und akuten Phänomen von Schulden beschäftigen, dann ist das bei TIMON / TITUS verstrickt mit einem familiären Kontext. Dieser Kontext bietet einen konkreten und innerhalb dieser Erfahrungsräume überschaubaren Zugriff. Er ist womöglich ein autobiographischer Ausgangspunkt, aber wird in eine Erzählung, in Fiktion und Rollenspiel oder eben in performative Prozesse überführt. Plötzlich ist da ein ausgeweiteter Blick auf gesamtgesellschaftliche Phänomene, die sich in Lebenswirklichkeiten widerspiegeln. Ich glaube, dadurch werden solche Arbeiten für das Publikum sehr viel zugänglicher. Sie ermöglichen eine Art von Glaubwürdigkeit, die nicht unbedingt etwas mit einem Postulat von Authentizität zu tun hat.

Das Gespräch führten Camille Chanel und Judith Engel

AUF JEDEN FALL UND: SELBSTVERSTÄNDLICH!



Felicitas Braun

Felicitas Brauns Inszenierung DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS des Autors Wolfram Lotz ist zum FESTIVAL PREMIÈRES eingeladen. Die Regisseurin beschäftigte sich mit einem Theater text, der auf den Spuren von Joseph Conrads HEART OF DARKNESS und Francis Ford Coppolas' APOKALYPSE NOW den postkolonial ignoranten Europäer in's Visier nimmt. Ein E-Mail-Interview über Lotz' Text, die Möglichkeiten von Theater und den Mut zum Ausschweiften.

Innerhalb des letzten Jahres wurde DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS in fünf verschiedenen Uraufführungen von fünf Regisseur*innen inszeniert, mit Preisen ausgezeichnet und auf diverse Festivals eingeladen. Das sind ungewöhnlich viele Nachinszenierungen für das Stück eines relativ jungen Autors. Können Sie sich erklären, warum DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS auf so viel Interesse stößt?

Ich empfinde den Text von Lotz als eine große Einladung, die eine Suche zulässt und gleichzeitig extrem viel anbietet, mir als Regisseurin wie auch den SpielerInnen. Es gibt wunderbare Szenen und doch bleiben Leerstellen, Unmöglichkeiten, mit denen offensiv umzuge-

hen ist. Das schafft einen spannenden Dialog in der Arbeit und auch am Abend selbst. Das heißt, im besten Fall wird letztendlich auch das Publikum Teil dieses Dialogs.

Das hört sich nach viel Auseinandersetzung und Nachdenken über den Text an. Warum ist ihnen dieser Dialog aller, die an einem Theaterabend beteiligt sind, bei ihrer Arbeit so wichtig?

Mich interessieren ja Menschen und deren Themen und Ideen. In diesem Sinne ist der Dialog natürlich wichtig. Theater ist für mich keine Nabelschau, auch keine Selbsttherapie, sondern es ist eine Möglichkeit, mit anderen Menschen zu leben und zu lernen.

Kann man, wenn das Publikum auch Teil des Dialogs wird, vielleicht sogar von partizipativem Theater sprechen, gerade weil die Partizipation im Denken der Zuschauenden stattfindet?

Ich würde das nicht so formulieren. Natürlich könnte man sagen: Im Grunde ist Theater immer partizipativ. Aber man wird dadurch schnell vereinfachend und missachtet andere Versuche und Formen der Partizipation, die deutlich weiter gehen.

Gibt es Ansatzpunkte oder Themen, mit denen Sie sich schon länger in ihrer Arbeit beschäftigen, so dass DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS auf ein Interesse ihrer Theaterarbeit stößt?

Auf jeden Fall, und: selbstverständlich! Nicht nur, dass Wolfram Lotz in seinen Stücken die Möglichkeiten des Theaters auf eine sehr kämpferische Art und Weise infrage stellt. Dabei geht es ihm meiner Meinung nach weniger um das Selbstreferentielle, also das in sich abgeschlossene, als vielmehr um spielerische, offene Versuche. Die sind ernsthaft, auch verzweifelt, aber immer Spiel, immer auf der Theaterbühne. Und dann wird in diesem Stück ja ganz spezifisch unser postkoloniales Denken und Handeln thematisiert, wie gesagt, immer auf der Bühne, immer im Theater, doch da sind wir ja nicht weniger Mensch. Die Themen fallen nicht weg, die uns umgeben, sie können meiner Meinung nach dort sogar oftmals schärfer verhandelt werden. Und weiter: wollen wir die Themen, die uns bewegen, denn zusammenfassen in wenige Sätze? Wollen wir verknappen oder müssen wir nicht ausschweiften, immer wieder neu formulieren, uns Szenen ausdenken, Themen verknüpfen, die im ersten Moment nicht zusammengehören? Dieses Ausufernde ist ja viel näher an unserer Erfahrung als die Zusammenfassung, die wir dann oft abliefern.

Wie suchen Sie als junge Regisseurin in ihrer Arbeit ganz konkret nach neuen Möglichkeiten des Theaters, oder anders gefragt: Wenn Sie sich für das Theater der Zukunft etwas wünschen könnten, was wäre das?

Ach, ich weiß nicht. Mein Ziel ist es ja nicht, die „alte Dame Theater“ wieder gesund zu machen. Ich forsche ja nicht „für“ das Theater, sondern einfach gerade mit den Mitteln des Theaters. Ich bin oft sehr glücklich an diesem Ort, nach wie vor. Aber ich verändere mich, wir als Gesellschaft verändern uns, und natürlich muss sich auch das Theater verändern. Unbedingt!

Das Gespräch führte
Judith Engel

EXPÉRIENCE EXCLUSIVE

AVEC RULE™, EMKE IDEMA PROPOSE UN JEU AUQUEL LE SPECTATEUR EST INVITÉ À PARTICIPER – SOUS PEINE D'ÊTRE DISQUALIFIÉ.

Dans les mises en scènes contemporaines, il est devenu presque commun de déroger aux règles du théâtre classique. La transgression la plus élémentaire et la plus courante est de faire exister le quatrième mur en l'écrasant, jouant pour ce faire avec le spectateur, soit en quittant la scène pour aller le rejoindre dans les gradins, soit en l'invitant sur scène au grand dam de l'heureux élu. Emke Idema va encore plus loin en invitant tous les spectateurs sur le plateau. Plutôt que de transgresser les règles classiques du théâtre, la jeune metteuse en scène néerlandaise adopte celles du théâtre participatif ou forum. Sa pièce RULE™ est un jeu dont les règles simples se définissent ainsi : une question est posée et le spectateur, devenu acteur, se place selon sa réponse – oui ou non – sur l'un des deux podiums présents sur scène. Il doit ensuite justifier sa réponse en s'adressant à tous dans un microphone. S'il refuse, il est disqualifié. Si les questions posées portent sur notre hospitalité et sur les limites de notre rapport à l'Étranger, par sa forme, ce jeu pousse le spectateur à s'interroger sur le poids des influences extérieures dans ses prises de décisions et lui fait ainsi ressentir les sentiments d'appartenance ou d'exclusion.

Pourquoi faire le choix du théâtre participatif et quel rôle reste-t-il au metteur en scène ?

RULE™ est une performance qui prend la forme d'un jeu auquel les spectateurs sont invités à jouer. Je ne veux pas limiter leur liberté de jeu en leur expliquant et leur imposant ma représentation d'une performance idéale.

Comment peut-on créer une pièce de théâtre participatif sans répéter ?

Mon but était de construire une structure de jeu autour des thèmes de la migration et de l'hospitalité. Le jeu devait être adapté pour un groupe et déclencher des réactions chez les joueurs. Sans comédien et donc sans public, je ne pouvais que m'imaginer la dramaturgie de la performance. Mon équipe artistique et moi avons donc imaginé des milliers de scénarios avec des réponses possibles. C'était abstrait, mathématique et logique.

La forme a-t-elle influencé le fond, ou le fond la forme ?

Les deux, je pense. J'ai ressenti un manque d'engagement pour les grands sujets poli-

tiques. Je voulais créer un espace dans lequel on peut jouer à savoir ce que c'est d'être politique. La forme et le fond ont donc évolué ensemble.

Quelle est la part d'inconnu dans la pièce et y a-t-il des phénomènes récurrents ?

La part d'inconnu est grande et chaque performance est différente. Et bien sûr, je vois apparaître des structures récurrentes.

Camille Chanel



⚡ DEUTSCHE VERSION:
WWW.FESTIVALPREMIERES.EU



© Thomas Lenden

42 ECHE DEUTSCHE

KARGIDA: EINE DEMONSTRATION VON BLÖDSINN

Ein Häuflein Leute versammelt sich in der Lammstraße. Sie halten Schilder mit Parolen, die nichts aussagen, einige sind zu betrunken zum Stehen, dazu ein Redner, der seine Zeilen vor lauter Zittern kaum entziffern kann. Er heißt Frank Längle, taucht immer wieder auf Pegida nahen Veranstaltungen auf und ist ein Goebbels für Arme. Seinem Vorbild besonders nahe kommt er, wenn er sein markantes R rollen lässt. Weil Asylbewerber selbst im Sommer bei offenem Fenster die Heizung aufdrehen, hat die Oma kein Geld zum Heizen im Winter, meint er. Dann krächzt Uwe Mindrupp ins Mikro und erstickt den letzten Funken Verstand im

Keim. Zuerst beschwört er pathetisch die Heimat, ruft dann „Nazis raus“ und nachdem er zuvor die Medien als „Lügenpresse“ diffamiert hat, bemüht er eine TV-Dokumentation für seine Argumentation. Irgendwann gehen ihm die Worte aus. Er verliert sich vollends im Dada-Nirwana und ruft den Gegendemonstranten Ätsch und Nanana zu. Da fällt sogar der Lautsprecher um. Es ist still und selbst die engagiertesten Kargida-Anhänger wissen nicht mehr, wie sie Stimmung erzeugen sollen. Den Ton geben die Gegendemonstranten und die protestierend läutenden Kirchenglocken an.

Es wirkt wie eine Farce, man könnte lachen. Tatsächlich aber ist es erschreckend zu sehen, wie Menschen der Vernunft endgültig Lebewohl sagen und nicht mehr mit sich diskutieren lassen. Sie können auch miteinander nicht mehr reden. Das führt zu Anhängerschwund und immer neuen Spaltungen der Anti-Islam-Bewegung. Inzwischen wurde Kargida sogar von der Dachorganisation Pegida „exkommuniziert“. Vielleicht kann ja beständiger Widerstand der an diesem Dienstag wesentlich zahlreicheren Gegendemonstranten das Gespenst endgültig vertreiben.

Maxi Zahn

CENTRE DE GRAVITATION

JOURNAL, PARTIE 1: ARRIVÉE

Gris était le ciel lorsque je suis sortie de la gare à Karlsruhe. Tristes les gouttes de pluie qui me tombaient sur la tête, hébétée celle qui écrit ces quelques lignes, ne sachant trop dans quelle direction aller, manquant à chaque pas de se faire renverser par un deux-roues non motorisé. Pourtant, à peine le Rhin traversé, les règles allemandes, telles de vieilles compagnes, me revinrent. Au rouge tu ne traverseras point, et ces fers intérieurs qui me clouent à l'asphalte contrastent avec le désordre apparent de la ville inconnue.

Il était quatorze heures le premier juin, en cette journée d'automne, et comme si le monde ne tournait plus rond, déjà si tôt, des hommes en bleu déambulaient dans les rues, une bouteille de bière à la main. C'est vrai, il y avait foot ce soir, Hambourg gagnera alors qu'elle devait perdre. Des trainées roses au sol me conduisirent à destination : le point culminant. Dans les années 70, une soucoupe volante grise semble s'être écrasée sur Karlsruhe, en plein centre-ville, ou ce qui du moins pour moi allait devenir mon centre de gravitation.

Une soucoupe volante donc, qui arrachait à Karlsruhe sa légère ressemblance avec Copenhague et ses bâtisses pastels. Cet étrange bâtiment, je l'appris le lendemain, était le centre névralgique de la ville, que dis-je, du Land de Bade : le théâtre. En attendant, et encore ignorante de cette information, je traversai la ville jusqu'au château et fis demi-tour. Il était en effet grand temps de rencontrer ou de revoir mes collègues autour d'une bière



pour discuter, disait-on, en réalité, et nous le savions tous, il s'agissait d'un prétexte pour regarder le foot.

Nous fîmes donc semblant de rigoler à nos blagues de théâtraux jusqu'à ce que le soleil,

se décidant à devenir festivalier, ne sorte de sa cachette pour nous ravir de ses rayons exquis. La terre entama sa deuxième rotation sur elle-même sans encombre : les hommes en bleu ne portaient plus de bleu mais étaient, déjà en matinée, fidèles à leur breuvage. Je mis enfin les pieds dans la soucoupe volante, ô splendide maison où nous nous répartîmes, sans dispute, le travail.

Puis nous assistâmes des premières loges à un spectacle en trois syllabes, KAR GI DA, beaucoup moins réjouissant : si seulement cela ne pouvait être que du théâtre. Mais il était de notre devoir, parce que nous ne sommes après tout que des touristes en voyage, de connaître le off de la ville. Glacée et horrifiée, je me réchauffai le cœur à une terrasse ensoleillée, quoiqu'une nouvelle de dernière minute allait bien vite assombrir ma soirée.

Joseph Blatter, metteur en scène avant-gardiste dont j'ignorais jusqu'à ce jour l'existence, décidait de quitter la direction de son théâtre zurichois en raison d'accusations mensongères. Ils sont pourtant peu nombreux ceux qui parviennent à remplir un théâtre aussi grand qu'un stade de foot, et il sera de notre devoir – voilà, j'ai trouvé ma vocation – de lui rendre hommage en écrivant une pièce dans laquelle il interprétera son propre rôle. Une reconversion pour lui, un grand pas dans l'histoire du théâtre pour nous, un théâtre populaire, un vrai !

Camille Chanel



FESTIVALPROGRAMM 4.6.

19.00 → 19.30	ERÖFFNUNG	FOYER
19.30 → 21.00	DAS MISSVERSTÄNDNIS	KLEINES HAUS
19.30 → 20.55	RULE™	HfG
21.30 → 23.00	DIE LÄCHERLICHE FINSTERNIS	STUDIO
ab 22.30	PARTY	OUTER SPACE

PARTIES

22h30	WARM-UP: DJ OOOHHH	mainly 50s & 60s
23h15	SEA TIME	Folk'n'Blues Band
0h	QUOTA	Alternative Rock Band
0h45	NEGRELLI VON LENTHE	Jazz, Pop, Hip-Hop DJ

IMPRESSUM

PRINT: Kritischer Journalismus – authentisch dokumentarisch formativ
HERAUSGEBER BADISCHES STAATSTHEATER KARLSRUHE **GENERALINTENDANT** Peter Spuhler **SCHAUSPIELDIREKTOR** Jan Linders **REDAKTION** Camille Chanel, Judith Engel, Marie Gutbub, Maxi Zahn **LEITUNG** Jürgen Berger (v.i.S.d.P.) **GESTALTUNG** Danica Schlosser **ASSISTENZ** Johannes Wiesel **FOTOGRAF** Alexandre Schlub **VERTRIEB** Sarah Mall, Roya Hauck, Laura Maghetti, Stella Lehmann, Maria Moritz, Maren Pfeiffer, Maria Varlamova, Angéline Deborde, Diana Matthes, Aline Villeneuve, Geoffrey Becker, Gabriel Meier **VORBEREITUNG** Haivu Doan, Valerie Dörner, Eric Nikodym, Catharina Waschke

 facebook.com/FestivalPremieres

 twitter.com/FestPremieres