

Theater Freiburg

DAS MAGAZIN NR. 10



DAS GROSSE WELTTHEATER IST ERÖFFNET

ERÖFFNUNG 11/12

Die Zauberflöte / Sieben Kinderleben / Die Ratten /
Eine Stille für Frau Schirakesch / Das große Welttheater

Magazin Nr. 10

LIEBES PUBLIKUM!

Das große Welttheater ist eröffnet! Wir laden Sie ein zu unserer 6. Spielzeit, in der Sie »großes« und »kleines« Welttheater sehen werden, Welttheater im Kinderzimmer und zwei Produktionen, in denen die Perspektive der Kinder als Gegenposition eine zentrale Rolle spielt: »Die Zauberflöte« und »Sieben Kinderleben«. In unserer Bildstrecke sehen Sie weltliche Ordnungsvertreter, Parlamentarier, die sich bühnenreife Kämpfe liefern. Tumultöse Verwerfungen in Parlamenten nehmen zu, ob sie in der Ukraine, in der Türkei, in Südkorea oder in Brüssel stattfinden. Neben Handgreiflichkeiten wurden auch schon mal Eier geworfen oder Rauchbomben gezündet. Wird 2011 ein kritischer Punkt im Prozess des Zerfalls der Welt- und öffentlichen Ordnung überschritten? Staatsbankrotte drohen, Währungskriege werden geführt. Jeder Staat auf der Weltbühne versucht, seine eigenen Interessen auf Kosten der anderen durchzusetzen. Wenn in komplexen Systemen kritische Punkte überschritten werden, kommt es zu sprunghaften, unvorhersehbaren Änderungen, die nicht mehr den bisher üblichen Gesetzmäßigkeiten gehorchen. Auch der Weltordnung stehen vermutlich solche Überraschungen bevor.

Mit Calderóns barockem Mysterienspiel »Das große Welttheater« fragen wir nach den Rollen, die uns zugeordnet wurden, ohne dass wir sie uns aussuchen konnten. Mit Hauptmanns »Ratten« schauen wir uns das ganz alltägliche Welttheater im Mietshaus zwischen polnischer Putzfrau und weltfremdem Theaterdirektor an. Die Kammerbühne wird mit Hilfe von Strickpüppchen, Matchboxautos und Aquarium zur Action-Kulisse für die Finanzpiraten des 21. Jahrhunderts. Und in Freiburg Haslach hat sich pvc Tanz angesiedelt, um dort Geschichten zu sammeln und eine ganz eigene Welt mit anderen Ordnungsprinzipien zu ertanzen. Von Kriegen bleibt unsere immer noch verhältnismäßig behütete Welt nicht unberührt, auch wenn die »Klimakriege« oder der Krieg in Afghanistan nicht wirklich greifbar sind. Davon erzählt die Uraufführung der Freiburger Autorin Theresia Walser »Eine Stille für Frau Schirakesch«. Und jetzt: Vorhang auf.



Wir fördern Kunst und Kultur
... denn sie prägen die Lebensqualität in unserer Regio.

 Sparkasse
Freiburg-Nördlicher Breisgau

Sparkassen. Gut für Deutschland – gut für die Regio. www.sparkasse-freiburg.de

3 »Die Zauberflöte«

Die Operndirektorin Dominica Volkert im Gespräch mit Tamino und Pamina.

5 »Die Ratten«

Von der Kunst zur Wirklichkeit – und wieder zurück. Der Regisseur Robert Schuster im Gespräch mit der Dramaturgin Heike Müller-Merten über seine erste Inszenierung in Freiburg.

8 »Remake: Fluch der Karibik Finanzpiraten des 21. Jahrhunderts«

Der Regisseur Klaus Gehrre und der Schauspieler André Benndorff über Welttheater im Kinderzimmer, Raubzüge an der eigenen Oma und pirateske Züge ihres Lebens.

10 »Das große Welttheater«

Der Dramaturg Josef Mackert schreibt einen Brief an den katalanischen Regisseur Calixto Bieto über ein Leben, auf das man nicht vorbereitet ist.

14 »Sieben Kinderleben«

Die Regisseurin Felicitas Brucker und die Dramaturgin Inga Schonlau über die Suche nach der verlorenen Unschuld in ihrem Abend für Tänzer und Schauspieler.

17 »Eine Stille für Frau Schirakesch«

Christa Karpenstein-Ebbach über unklare Frontverläufe sowie die Privatisierung des Krieges und die Autorin Theresia Walser über ihr neues Stück.

20 »Haslach – Deine Heimat«

pvc Tanz besiedelt eine alte Haslacher Kneipe, den »Finkenschlag«, und präsentiert ein umfangreiches Programm. Der armenische Tänzer Mihran Tomasyan wird als erster »Artist in Residence« dort wohnen.

22 »CAPITALISM NOW«

In der nächsten Spielzeit liegt der Schwerpunkt unserer Redereihe auf dem ökologischen Umbau des Wirtschaftssystems. Birger P. Priddat, einer unserer Referenten, über Klimawandel und das Ende der geo-topologischen Identität.

Herausgeber Theater Freiburg
Intendantin Barbara Mundel
Kaufm. Direktor Dr. Klaus Engert
Redaktion Viola Hasselberg, Gabriele Keienburg
Gestaltung Velvet, Luzern
Bildstrecke Velvet
Druck Freiburger Druck GmbH & Co. KG
Redaktionsschluss 20.9.2011
Copyright Theater Freiburg



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

Freiburg 
IM BREISGAU

Die Zauberflöte

WO WOLLEN WIR HIN? ODER BLEIBEN WIR LIEBER DA?

DIE ZAUBERFLÖTE
OPER VON
WOLFGANG AMADEUS MOZART

PREMIERE AM 8.10.2011
IM GROSSEN HAUS

MUSIKALISCHE LEITUNG

Fabrice Bollon

REGIE

Jarg Pataki

BÜHNE

Anna Börnsen

KOSTÜME

Margret Nisch

VIDEO

Philipp Hochleichter

CHOR

Bernhard Moncado

DRAMATURGIE

Dominica Volkert

MIT

Lini Gong, Jana Havranová,
Anja Jung, Susana Schnell, Sally Wilson,
Aleksandra Zamojska; Matthias Flohr,
Aaron Judisch, Alejandro Lárraga Schleske,
Jin Seok Lee, Fausto Reinhart,
Christian Voigt, Christoph Wattle /
Solisten der Knabenkantorei Luzern
und der Luzerner Sängerknaben

Lebenswege, Familiengeschichten und Zauberflöten-Phantasien.

Dominica Volkert im Gespräch mit Tamino und Pamina.

Treffen mit den zwei neuen Ensemblemitgliedern Fausto Reinhart und Aleksandra Zamojska, die zu den sommerlichen Vorproben bereits nach Freiburg gekommen sind, bevor sie mit Beginn der Spielzeit 2011/12 hier am Theater festen Posten beziehen: Zwei, die sich, wie sie sagen, auf Freiburg freuen, sich darauf freuen, nach sängerischen Wanderphasen zwischenzeitlich sesshaft zu werden, die sich nach Ensemble- und Repertoire-Geist sehnen. Mal wieder ankommen und dableiben nach dem kurzlebigen und kurzfristigen von Hier nach Dort im Opernbetrieb. Zwei, die in der ersten Opernpremiere der neuen Spielzeit – fast schon Ironie des Schicksals – gleich wieder auf die Reise geschickt werden, Stationen der Prüfungen durchlaufen müssen, um hoffentlich irgendwann geläutert ans Ziel zu kommen und dann vielleicht in Friede und Freude, Ruhe und Unaufgeregtheit leben zu dürfen. Raus

aus dem »Dunkel ewiger Nacht«, hin zu »den Strahlen der Sonne«, zu »Stärke, Schönheit und Weisheit«. Treffen also mit Fausto Reinhart und Aleksandra Zamojska, Tamino und Pamina in Jarg Patakis Neuinszenierung der »Zauberflöte«. Heiß, schwül ist es – zwischen den Proben nun in den Nachmittagsstunden auch noch ein Gespräch zu führen fürs Eröffnungsmagazin ist einigermaßen hart. Die Strahlen der Sonne sind heute unerbittlich, es müsste ja nicht gleich die Kühle der Nacht sein, aber ein lauschiger Platz im dunklen Schatten wäre schon ganz angenehm. Eis und kalte Getränke, am besten eigentlich Nichtstun, nicht geistvolles Debattieren. Mozarts »Zauberflöte«, dieses eigenwillige Konglomerat aus Ideendrama und Volksstück: Ist da nicht sowieso schon alles gesagt? Nein – würde Regisseur Jarg Pataki sofort sagen, allein die Ungenauigkeiten bei der Verortung Mozarts in den aufklärerischen Gedankenwelten der Freimaurer bedarf einer Präzisierung. Hier die Rosenkreuzer mit ihrer Mystik-Begeisterung, dort die Illuminaten mit ihren realpolitischen Forderungen mit durchaus gefürchteten und deshalb zensur-gefährdeten Reformideen. Die Sprengkraft der Idee für eine neue Welt, die aber mitunter ganz banal daran scheitert, dass sie nicht zu verwirklichen ist, weil sie droht, absolut realitätsfremd zu werden. Der Kampf des Geistes mit der konkreten Praxis: ein Paradestück über das verzweifte Ringen nach einer selbstverantworteten Zukunft zwischen ideologischen Höhenflügen und höchst realen menschlichen Bedürfnissen. Mit was wird in dieser Welt gehandelt, mit Vögeln? Mozart mit seiner immer erfrischenden Lust an Wort-Drastik fordert geradezu heraus, liebevoll ans Vögeln zu denken. Darüber ließe sich nun reden, aber Jarg Pataki sitzt nicht in dieser Runde, außerdem ist es noch nicht Zeit, endgültige Ziele für seine Interpretation festzuzurren – wir befinden uns mitten in der Vorprobenzeit, sind noch auf dem Weg, der Suche nach dem vielleicht zu findenden oder immer unbekannt bleibendem letzten Wort.

In dieser Hitze wollen wir es uns leichter machen: Beginnen wir bei den konkreten Personen, den Darstellern des jugendlichen Paares, das suchend sich durchs Stück bewegt. Fausto, Aleksandra – wo kommt ihr eigentlich her?

VON SINTIS UND ZIGEUNERKÖNIGEN

Fausto Reinhart ist in Stuttgart geboren – das denkt man nicht bei seiner südländischen Physiognomie. »Ich komme aus einer Zigeuner-Familie«, sagt er und verbittet sich erfrischend entwaffnend jegliche political pseudo-correctness. Die gitanos, gitans, zingari, zigans, Sinti sind es, die ursprünglich von Ägypten kommend im großen Bogen Europa von Südwesten her via Spanien erreichten – ihnen gehören die Reinharts an, warum sollte man da nicht

**Basiert die
Beziehung von
Tamino und
Pamina wirklich
auf Liebe?
Oder ist es ein
verordneter,
von den
Eltern geschickt
eingefädelter
Bund, der ein
Garant für
eine bessere
Zukunft sein
soll, die
sie, die Alten,
selbst nicht
haben
leben können?**

die etymologisch verbürgte Bezeichnung »Zigeuner« gebrauchen? Weil sie von anderen als Schimpfwort missbraucht worden ist? Grund genug, erst recht auf diesem ureigenen Namen zu bestehen. Stolztes Selbstbewusstsein um das Wissen der eigenen Wurzeln, der familiären Herkunft blitzt aus seinen Augen. Gibt es nicht sogar die Clan-Ältesten, die sich »Zigeunerkönige« nennen? Hier schaltet sich Aleksandra Zamojska ins Gespräch, die davon aus ihrer polnischen Heimat berichten kann. Sofort entspinnt sich eine intensive, von hier nach dort mäandernde Konversation über Kindheits-Erinnerungen einerseits, Berichten und Richtigstellungen andererseits. Die Zigeunerkönige sind eigentlich keine althergebrachte Tradition, erfahren wir, sondern eine eigene Zigeuner-Erfindung während des 19. Jahrhunderts, um den Anspruch auf Folklore und Tradition sichtbar zu machen. Eigentlich nichts anderes als die prinzipielle Trachten- und Folklore-Seligkeit, wo Bollenhut und Krachleder mehr über das vorletzte Jahrhundert und seine Historien-Sehnsucht als von tatsächlich ursprünglichen Gebräuchen erzählen. Von dort aus zementieren sich dann die Klischees, an denen wir uns heute noch abarbeiten oder auch naiv erfreuen können. Wie schade, dass die beiden noch nicht in Freiburg waren, um Calixto Bieitos panoramatischen Bilderbogen »Aus Deutschland« zu sehen. Die Meinung dieser beiden Europa-bummelnden und Deutschland-kennenden Künstler wäre zu interessant gewesen. Ein angeregtes und höchst angenehmes Gespräch, das sich seine eigenen Bahnen sucht und die vorüberlegten Fragen hinter sich gelassen hat. Es ist klar: Aleksandra und Fausto sind hier längstens angekommen, als würde man sich ewig kennen.

Aleksandra Zamojska ist in Freiburg tatsächlich keine ganz Unbekannte mehr. 2008/9 sang sie innerhalb der Mozartschen Herrscherdramen in »Lucio Silla« die Giunia, jene bedingungslos Liebende, die für die Treue zum Verlobten Herrscherhand und Thron ausschlägt. Ob das nach harten Prüfungen doch noch erreichte Happy-End dann tatsächlich in eine glückliche und lebenswerte Zukunft führt – diesen Beweis bleibt uns Mozart auch bei seinem Frühwerk schuldig. Die Giunia ist in ihrer standhaften Treue, die sie aber in der Ungewissheit des Wartens nicht vor leidvollen Gefühlsausbrüchen schützt, der Pamina nicht unähnlich. Beide tragen schwer an Selbstmordgedanken. Suchend, überlegend, nicht vorschnell, eher leise und nachdenklich ist Aleksandra auch als Gesprächspartnerin. Dabei ist ihr eine theatrale Extrovertiertheit im Erscheinungsbild nicht abzusprechen. Die Lieblingsfarben sind die des Regenbogens – bunt kommt sie im Alltag daher in Kleidung, Haartracht und Mak-up, lustig verspielt in erstaunlichen Kombinationen von rosa, lila, grün und gelb.

Scheinbar abwartend und doch höchst selbstbewusst und auf Individualität pochend – wie viel Aleksandra steckt in der Pamina? Forsch und direkt und doch wissendurftig nach den ursprünglichen Zusammenhängen fragend – wie viel Fausto steckt im Tamino? Im Tamino an sich oder in Jargs Tamino, wird sofort gekontert. Augenbrauen-Runzeln bei Aleksandra: Ist das denn zu trennen? Die Rolle ist immer die, an der man gemeinsam konkret arbeitet, alles andere ist nur papierne Theorie. Aleksandra outet sich, von vornherein eine Darstellerin für und mit dem Regisseur zu sein. Sie er-spielt sich ihre Figur. Fausto legt seinen Weg in die Gedankenwelt der Neuinterpretation dagegen offen dar, fragt intensiv nach, wundert sich, bringt Gegenargumente, vergleicht, vollzieht nach, akzeptiert oder überzeugt durch seine Ansicht. In der Direktheit bzw. der Nachdenklichkeit beim Arbeiten auf der Bühne sind die beiden also eher konträr zu ihrem sonstigen Auftreten.

AUF DEM WEG ZUR SELBSTBESTIMMUNG

Jetzt sind wir bei unserem heißen Sommertreffen doch mitten in der Sache, im Stück angekommen. Und es zeigt sich, dass wieder einmal oder wie immer nicht klare Erkenntnisse, sondern eine Vielzahl sich aufdrängender Fragen die Figuren so reichhaltig macht. Tamino und Pamina – Prinz und Königstochter: eines der besonders märchenhaft glücklichen Paare der Operngeschichte, das nach doppelter Prüfung letztendlich zueinander finden darf und mehrfach gestählt sicher in eine gemeinsame Zukunft zu schreiten scheint. Wenn sie nicht gestorben sind, so leben sie noch heute – meint man zumindest. Oder man hofft es, nicht ohne sich umgehend eingestehen zu müssen, dass dem wahrscheinlich mehr eigene harmonie-durchdrängte Phantasie innewohnt, als es die dargestellte Welt tatsächlich eindeutig belegen könnte. Wie schön wäre es, sich in eine wohlbestellte Zukunft gleiten lassen zu lassen,

in der man ungestört bis zum Ende leben könnte. Viel zu schön, um wirklich wahr zu sein. Basiert die Beziehung der beiden eigentlich wirklich auf Liebe, auf individuellen und unverwechselbaren Emotionen oder ist es ein verordneter, von den Eltern initiiertes oder geschickt eingefädelter Bund, der ein Garant für eine andere, für eine bessere Zukunft sein soll, die sie, die Alten, selbst nicht haben leben können? Wovor flieht Tamino eigentlich gleich zum Auftakt des Geschehens? Da begegnet uns kein strahlender Held, kein siegreicher Prinz ohne Fehl und Tadel, sondern ein höchst furchtsam zu Hilfe Rufender, der panisch wegläuft: Wohl aus dem väterlichen Machtbereich, vor Aufgaben, die ihm anscheinend auferlegt worden sind, die zu meiden ihm kein anderer Ausweg möglich scheint, als – kaum den ersten Schritt auf die Bühne gesetzt – gleich in Ohnmacht zu sinken. Bewusstlosigkeit, um bewusstes Handeln-Müssen zu unterbinden, ohne dafür sofort zur Verantwortung gezogen werden zu können: ein wahrer Anti-Held. Oder aber ein besonders subversiver Taktierer, der sich mit geschickten Mitteln den vorgegebenen Pflichten entzieht und dabei nicht einmal Rede und Antwort dafür stehen muss. Vielleicht ganz einfach ein trotziges Kind, das sich »tot« stellt, um nicht gehorchen zu müssen. Doch was ist dadurch gewonnen? Nicht wirklich große Eigenständigkeit, denn irgendwann ist jede Ohnmacht zu Ende. Und schon folgt ein mütterlicher Rat, nein: Befehl, sich ins Bildnis der Tochter zu verlieben, sich auf den Weg zu machen, die neue Angebetete zu finden, zu retten und zurückzuholen. Zurückzuholen woher? Aus einem unrechtmäßigen Eingriff einer väterlichen Figur Sarastro ins – wie die Königin meint – mütterliche Hoheitsgebiet. Hat Sarastro Pamina tatsächlich geraubt? Der Befehlsanspruch der Königin Tamino gegenüber scheint ja auch nicht von geringerer Überheblichkeit geprägt. Und von der Tochter verlangt sie bedingungslosen Gehorsam, ansonsten droht die Verstoßung.

Für uns als Ergebnis des Gespräches, als Zwischenbilanz des Vorprobenprozesses steht fest: Die »Zauberflöte« ist ein Stück über die Konflikte und Sehnsüchte der Eltern-Kinder-Generationen. Erwartungen, die zu Erwartungshaltungen gefrieren. Ringen um Eigenständigkeit, das auch zum Selbstläufer zu werden droht. Das Beste für Kinder und deren Zukunft wünschend und vielleicht doch nur von Egoismus getrieben sein. Eine Gratwanderung zwischen Ideal und Misserfolg. Aleksandra, als ganz reale Mutter von zwei Kindern, bestätigt: Kinder sind das Wichtigste, aber für sie alles richtig zu machen, ist das Schwierigste. Und Fausto stellt nun unumwunden fest: Wir sind mit unserer »Zauberflöte« buchstabengetreu am Werk.

Aufmerksam ist die Regiehospitantin dem Gespräch gefolgt. Was hält sie denn vom Fortgang der Probenzeit, den sie so gewissenhaft und intensiv bisher begleitet hat? Wohin es genau gehen wird, weiß sie noch nicht, das ist ihr noch nicht klar. Genau das trifft's ins Zentrum – denn die Zukunft ist und bleibt die große Unbekannte. Genau davon erzählt die »Zauberflöte«.



Die Ratten

VON DER KUNST ZUR WIRKLICHKEIT – UND WIEDER ZURÜCK

DIE RATTEN
TRAGIKOMÖDIE VON
GERHART HAUPTMANN

PREMIERE AM 6.10.2011
IM KLEINEN HAUS

REGIE
Robert Schuster
BÜHNE & KOSTÜME
Ariane Salzbrunn
MUSIK
Lukas Fröhlich
DRAMATURGIE
Heike Müller-Merten

MIT
Johanna Eiworth, Stephanie Schönfeld,
Vanessa Valk, Dolores Winkler;
André Benndorff, Matthias Breitenbach,
Hendrik Heutmann, Michael Lucke,
Andreas Helgi Schmid

Der Regisseur Robert Schuster im Gespräch mit der Dramaturgin Heike Müller-Merten über soziale und ästhetische Fragen und seine erste Inszenierung in Freiburg.

Robert Schuster, 1970 geboren in Meißen, studierte Theaterwissenschaft und Ästhetik an der Humboldt Universität Berlin, sammelte nach zwei Jahren um und absolvierte das vierjährige Studium der Schauspielregie an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« Berlin.

Zwischen 1994-1997 brachte er im Regie-Duo mit Tom Kühnel eine Reihe bemerkenswerter Inszenierungen heraus, u.a. am bat-Studiotheater in Berlin, am Maxim Gorki Theater Berlin, in Bremen und am

Schauspiel Frankfurt. Dabei spielte die Integration von Puppenspiel eine zentrale Rolle. 1999 wurde er künstlerischer Leiter des TAT (Theater am Turm, Frankfurt).

Seit 2004 ist er Professor für Regiemethodik an der Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch«. Robert Schuster inszenierte u.a. in Bremen, Düsseldorf, Leipzig und Frankfurt.

In seiner ersten Freiburger Inszenierung, Gerhart Hauptmanns »Die Ratten«, erhebt er die Möglichkeit der Abbildung von Lebensrealität auf der Bühne zur Gretchenfrage. Die mündet darin, ob und wie das Theater soziale Missstände wahr- oder aufnehmen kann, ohne Verantwortung zu übernehmen. Virtuos verschränkt Hauptmann zwei Handlungsebenen ineinander: Die reale Alltagswelt von sozial Deklassierten, deren Tragödien durchaus antikes Ausmaß haben können und die reflektierende Kunstwelt der Theaterleute, die der Autor nicht ohne ironische Distanz betrachtet. Während Hauptmann auf der Höhe seiner Zeit Theaterdirektor Hassenreuter, den konservativen Bewahrer idealischer Werte vom Wahren, Guten und Schönen, mit dem jungen Naturalisten streiten lässt, verläuft diese Debatte in der Freiburger Fassung entlang aktueller ästhetischer Frontlinien.

HEIKE MÜLLER-MERTEN Das Stück »Die Ratten« hat, von der Berliner Uraufführung ab gerechnet, genau hundert Jahre auf dem Buckel. Was macht es für Dich interessant?

ROBERT SCHUSTER Die drei Grundebenen des Stückes. Erstens das Leben der sozial Randständigen. Zwar hat sich der Rand im Verlauf der Geschichte mehrfach verschoben, aber das Thema ist immer noch existent. Die zweite Ebene beschreibt das traumatische Erlebnis einer Frau, die ein Kind verloren hat und ihren Kinderwunsch nun auf kriminelle Weise zu erfüllen versucht, indem sie das Neugeborene einer polnischen Putzfrau als ihres ausgibt. Der soziale und moralische Konflikt der Polin wiederum ist so groß, dass sie das Baby selbst nicht großziehen kann. Dieser menschliche und dramatische Konflikt existiert unabhängig von historischen Prozessen. Die dritte Ebene fragt, wie das Theater solche seelischen und sozialen Bruchstellen im Spiel zur Anschauung bringen und reflektieren kann. Hundert Jahre Zeitgeschichte haben diese nach wie vor zentralen Bedeutungsebenen nicht getilgt, und das Stück ist sehr zeitgemäß und komplex in seinen Beziehungsstrukturen.

HMM Wie nimmst Du die Situation der sozial Schwachen hier und heute in Deutschland wahr?

RS Selbst wenn in weiten Gebieten Zentraleuropas durch den Einbau diverser Sicherungssysteme soziale Härten und ökonomische Lasten für Einzelne ein bisschen abgefedert werden, bedeutet das nicht, dass diese Menschen an der Gesellschaft teilhaben. Im Gegenteil. Das Heer derer, die ob ihrer prekären Lage ausgeschlossen sind, wächst an. Sie verlieren den ökonomischen Anschluss, oft auch den kulturellen. Politisch sind sie schon aufgegeben. Sie bilden quasi eine zweite Gesellschaft, zu der wir zunehmend den Kontakt verlieren. Die Mehrheit in der Demokratie nimmt billigend in Kauf, dass ein sogenanntes Prekariat existiert, dessen Lebensverhältnisse unumkehrbar sind.

HMM Mit Unbehagen wird in der Öffentlichkeit registriert, dass diese Verlorenen, Abgehängten sich fortpflanzen und ihre Lebensverhältnisse über die nächsten Generationen fortschreiben. Und Angst verursacht, dass sich einige von ihnen radikalieren.

RS Es fällt auf, dass diese Randständigen nicht mal in die alten Begrifflichkeiten, z.B. Gerechtigkeit, eingeschlossen sind. Als in früheren Phasen des Kapitalismus noch vom Proletariat die Rede war, knüpften sich an die Ungerechtigkeitsdebatte ethische und politische Forderungen, weil der größere, schaffende Teil des Volkes, der die Werte schöpft, an der Ausschüttung des Mehrproduktes keinen Gewinn hatte. Heute braucht die Gesellschaft diese Menschen nicht, auch nicht zum Schaffen der Werte. Sie sind auf unterster Stufe materiell versorgt und abgeschnitten. Ein kalter Alimentierungsvorgang. Und der andere Teil, der an Arbeit noch teilhaben kann und sich in den Mittelstand rettet, empfindet seine Zugehörigkeit fast schon als Gnadenakt.

HMM Bei den »Ratten« kann man auch nicht gerade von einer Solidargemeinschaft der Benachteiligten sprechen. Derjenige, der überhaupt noch in Lohn und Brot steht, wie der redliche Maurer, wertet sich auf, indem er sich von der Unterschicht absetzt. Du bist »zu nicht nütze« attestiert Frau John ihrem kriminellen Bruder. Die Bewohner der Hauptmannschen Mietskaserne fechten im Keller noch Statuskämpfe aus ...

RS Das Mörderische und Selbsterfleischende an diesem System ist der verinnerlichte Selbstzwang. Dostojewski sagt, dass in einer Sklavenhaltergesellschaft die Sklaven unter sich das gleiche System noch einmal konstruieren werden. Solange die Gesellschaft ihnen keinen Wert beimisst, können sie den Eigenwert nur noch über Ausgrenzung der nächst Schwächeren erfahren und sich über Deklassierung Wert zuarbeiten.

HMM Im Gegenzug kann man beobachten, wie das voyeuristische Interesse der Bessergestellten an der Unterschicht wächst. Im Privatfernsehen, in authentischen Live-Acts, in Talkshows feiert der Exhibitionismus der einen und der Voyeurismus der anderen fröhliche Urstände. Und das Theater ist ja auch nicht erst seit heute auf die sogenannten Randgruppen aufmerksam geworden ...

RS ... weil sich dort interessante Studienobjekte finden lassen. Bei Hauptmann steigen zwei Theaterleute hinab in diese Welt und versuchen, Wirklichkeit zu beobachten und als Selbsterfahrung zu bunkern. Insofern ist es auch ein komisches Stück über Kunst.

HMM Du selbst bist Künstler, Regisseur und mit dieser Inszenierung ganz konkret gefordert, die Realität unterster Milieus auf dem Theater abzubilden und nach dem Zweck der Abbildung zu fragen. Insofern zwingt das Stück zum Bekenntnis. Wie sitzt es sich im Glashaus und in welche Richtung wirfst Du den Stein?

RS (lacht) Meistens sind diese Steine Gummibälle, die wieder zurückfliegen. Aber im Ernst, die Sehnsucht nach Wirklichkeit ist heute ein zentrales Thema in der Gesellschaft und damit in der Kunst und birgt höchstes Verunsicherungspotenzial. Alle Vektoren, die im gesellschaftlichen Leben wirken und wieder Ursache werden, sind für uns so unscharf, undurchschaubar in ihrer Komplexität. Wir leben im Zeitraffer der Globalisierung, machen Erfahrungen durch den Filter der Medien und leiden darunter, Wirklichkeit zu verbrauchen, ohne sie wirklich zu erleben. Deswegen versuchen wir auf dem Umweg über die Kunst, uns das Erlebnis von Wirklichkeit zu schaffen. Damit steht man schnell am Rande des Zynismus. Die Schichten, über die wir gerade gesprochen haben, erleben die Auswirkung gesellschaftlicher Entwicklung oft sehr elementar, die Künstler hingegen erfahren sie sublimiert. Sie versuchen, Wirklichkeit als Authentizität auf die Bühne zu transformieren. Das ist ein Paradox und gar nicht zu lösen. Denn Kunst ist ein kontemplativer Raum, aber sie wird das Erlebnis von Wirklichkeit nicht ersetzen können. Der Tod mag auf der Bühne aufscheinen, aber ich werde ihn dort nicht erleben können. Ich glaube hingegen, dass Kunst Empathiefähigkeit schulen kann. Das ist für mich nicht unbedingt

an ästhetische Richtungen gekoppelt, erfordert keine Parteinahme oder Lager-Zugehörigkeit. Es gilt, Wege zu suchen, das schwer Sehbare durch künstlerische Übersetzungs- und Formungsvorgänge sichtbar zu machen.

HMM *Hauptmann verteilt die Sympathien recht eindeutig: Es gibt den Strang der Tragödie, der den Kämpfen der sogenannten kleinen Leute verpflichtet ist, während die Komödie den »Theaterfrühen« gehört, die sich vergeblich abmühen, einen Wirklichkeitsbezug in der anderen Welt zu finden. Du gehörst zu der Gilde der Theatermacher - was gibt es für Dich auf dieser Ebene zu entdecken?*

RS Für mich gibt es zwei Perspektiven auf die Komödie: Da ist der entlarvende, mitleidlose Blick auf die Rechercheure der Kunst, die den Wesenskern der Sache übersehen. Andererseits leitet Hauptmann, und das ist seine Qualität, auch die Komödie aus der Not der Figur ab: Der Künstler möchte des Pudels Kern erhaschen und zur Darstellung bringen, doch er übersieht ihn. Schreiend komisch und lächerlich ist, wie er es versucht, aber nicht schafft. Wir alle, die wir -wie Du sagst- im Glashaus sitzen, sind von so einer Not getrieben.

HMM *Hauptmann lässt in den »Ratten« Hassenreuter als Verse skandierenden Theaterbuffo goethisch-weimaranischer Prägung auf den jungen Naturalisten und Weltverbesserer Spitta treffen. Wie würdest Du die Kontrahenten heute ansiedeln?*

RS Natürlich fallen mir da zuerst die großen Schlagwörter dramatisches und postdramatisches Theater ein. Lassen sich Fragen des menschlichen Zusammenlebens noch über die Nachahmung dramatischer Situationen in Handlung ausdrücken oder ist der Glaube an die Geschlossenheit einer Geschichte anachronistisch oder gar reaktionär? Müssen stattdessen Realitätspartikel in ihre Zeichen und Bestandteile zerlegt werden, weil sie unserer Erfahrung von Wirklichkeit mehr entsprechen? Problematisch finde ich, wenn sich manche dieser ästhetischen Verfahren – wenn überhaupt – nur Fachleuten und philosophisch hochgebildeten Menschen erschließen. Ein anderes Schlachtfeld ist der Kampf des neuen Stadttheaters um Selbstverortung und Daseinsrecht und dabei macht es Front gegen das alte Stadttheater. Ästhetische Debatten darüber werden in allen Medien geführt. Es ist viel in Bewegung.

HMM *Wie drückt sich die Not der Theaterleute, von der Du sprichst, bei Dir als Regisseur aus? Wo kommst Du an Deine Grenzen, wo wird Dein künstlerischer Ausdruckswille den Gegenständen nicht gerecht?*

RS Für mich hat das Theater immer was mit der Produktion von Empathie zu tun. Bei vielen dieser intellektuell kalkulierten Diskursvorgänge bleibt etwas für mich auf der Strecke. Ich bin mir darüber im Klaren, dass man in den letzten fünfzig Jahren der unkritischen Produktion von kollektiven Affekten und Empathien in Gemeinschaften mehr als misstrauisch gegenüberstand und das aus gutem Grunde. Aber für mich ist Empathie eine Brücke der Verständigung und Selbstvergewisserung eines Gemeinwesens. Um im Brecht'schen Sinne Genuss und Verstand miteinander ins Gespräch zu bringen. Da stellt sich die Frage nach den Techniken, die uns überhaupt noch zur Verfügung stehen, in einer sich rasant verändernden medialen Welt. Empathien überhaupt herzustellen, erfordert handwerkliches Können, das in den letzten zwanzig Jahren von etlichen Vertretern der Avantgardebewegung infrage gestellt wurde und mitunter nicht mehr abrufbar ist. Wir befinden uns und dem Medium Theater gegenüber in einer Glaubwürdigkeitskrise. Die Befürchtung, sich permanent dem Kitschvorwurf ausgesetzt zu sehen, kann zur Selbstzensur führen.

Und ein zweites Problem beschäftigt mich oft: Als Kind meiner Zeit muss ich mich selber fragen, inwieweit ich ehrlichen Herzens dem Maurer auf der Bühne Empathie entgegenbringen kann, ohne zu verschweigen, dass in der sozial und kulturell zerrissenen Gesellschaft der Maurer Lichtjahre von mir entfernt auf einem anderen Stern sitzt. Auf der einen Seite wünsche ich mir in der Gesellschaft menschliche Größe und Solidarität, die auf Mitgefühl basiert, und auf der anderen Seite bin ich auch ein Teil der Tangentialkräfte. Dieser Widerspruch steckt in mir als Künstler selbst drin. Das ist für mich ein Feld, an dem ich als Theatermann arbeite: politisches Theater eben nicht aus der kritischen Theorie heraus zu verstehen, wo ich sage, da ist die Gesellschaft und ich stoße von meinem Sonderplatz aus mit kritischen Instrumentarien darauf und bewerte sie. Sondern zu akzeptieren, dass man als Künstler Teil des Problems ist ein blinder Ödipus, der die Wahrheit sucht, sie aber selbst nicht sehen kann. Das würde ich gerne darstellen und komme dabei immer wieder an Grenzen.

HMM *Sind so umstrittene Begriffe, die etliche Postdramatiker in Bezug auf Theater für obsolet erklären, wie beispielsweise Figur, Rolle und Mimesis (nachahmendes Spiel), noch Kategorien in der Erarbeitung von Theater? Ist für Deine Theaterarbeit eine erzählbare Stückfabel noch relevant?*

RS Absolut. Wobei Mimesis im Sinne von Nachahmung für mich ein Mittel ist, nicht das Ziel oder der Sinn. Meine Haltung zum Begriff der Figur würde ich folgendermaßen beschreiben: Ich möchte dem Schauspieler beim Spielen in einer bestimmten Vorstellungswelt zuschauen, den Punkt erleben, wenn durch die Maske des Dionysos der Gott tritt. Scheint im Spiel plötzlich eine Figur auf, sehe ich auf einmal einen anderen in ihm handeln, da entsteht ein seltener magischer Moment. Der Ursprung des Theaters liegt im Totenkult. In dem Augenblick, wo der Mediziner den Schädel des Verstorbenen überzieht und sich bewegt, tritt durch ihn der Verstorbene wieder auf; es gibt eine Brücke in einen transzendentalen Raum und die Menschen sind verzaubert. Verzauberung ist mit Zerlegungsarbeiten, mit Dekonstruktionen nicht zu schaffen. Natürlich ist es legitim, Zeichen zu sampeln, die ein Kunstwerk darstellen, aber das ist ein anderer Weg. Ich habe kein gespaltenes Verhältnis zur Verzauberung und ich glaube an das Erzählen. Gerade in einer undurchschaubaren Welt kann es die Aufgabe des Künstlers sein, dem Chaos Sinn abzugewinnen durch Erzählung. Schon den Griechen war klar, dass Mannigfaltigkeit in Handlung verdichtet nicht 1:1 der Realität entspricht. Durch diese Verdichtungsvorgänge, das Übersetzen von Erinnerungen, gegenwärtigen

Wir machen Erfahrungen durch den Filter der Medien und leiden darunter, Wirklichkeit zu verbrauchen, ohne sie wirklich zu erleben. Deswegen versuchen wir auf dem Umweg über die Kunst, uns das Erlebnis von Wirklichkeit zu schaffen.

Konflikten oder Zukunftsprognosen in Erzählung, versuche ich Schlaglichter in das Dunkel der Existenz zu bringen. Hegel sagt: »Nichts schafft das absolut Böse so sehr, wie der Versuch des absolut Guten.« Ich respektiere andere Ansätze für Theater, aber ich persönlich glaube, wenn wir uns als handelnde Subjekte aus der Geschichte zurückziehen, verfallen wir kollektiv in Depression und überlassen die Macht den vitalen Interessen eines globalisierten Marktes.

HMM *Du hast schon am Beginn Deiner Theaterarbeit immer eine Affinität zum Puppenspiel gehabt, das Genre stark in Deine Inszenierungen integriert. Es war Dein Vorschlag, in den Freiburger »Ratten« zwei Figuren durch Puppen darzustellen. Worin liegt für Dich der Reiz des Puppenspiels?*

RS Puppenspiel verkörpert auf sehr sinnfällige Weise, was ich vorhin zum Figurenspiel gesagt habe: Etwas Totes wird im Spiel des Schauspielers lebendig, tritt in Erscheinung. Der Puppenspieler tritt mit dem Gegenstand in Verbindung. Ein Stück Holz oder Metall lebt und der Zauber beginnt, da verschiebt sich Realität. Das verunsichert, zieht an, beängstigt, ist lustvoll und lässt Gefühle aufbrechen ...

HMM *Im Kleist'schen Sinne dem Schwerpunkt nachspüren, ihn in die Puppe hineinverlagern.*

RS Sie fliegend machen.

HMM *Und bei den »Ratten«?*

RS Für die »Ratten« erhoffe ich mir über das Stilmittel der Puppe Entdeckungen im Hinblick auf die Darstellung der seelischen Tragödien. Was muss ich mobilisieren, damit in der Phantasie des Betrachters das sterbende Kind eine Realität bekommt? Natürlich kann ich auch eine Performance machen, ein sterbendes Kind aus dem Krankenhaus holen oder abfilmen. Aber vermutlich würde ich seinen Tod nicht

glauben, wenn er auf der Bühne stattfände. Ich brauche nicht die Authentizität des Sterbens eines Kindes, sondern die Vergegenwärtigung der Entseelung, auch in den Betroffenen. Da braucht es sehr viel komplexere Mittel als »Wirklichkeit zu rahmen«.

HMM *Und wie hältst Du's mit dem Dialekt? Ein Sachse inszeniert die Berliner Tragikomödie eines Schlesiens für ein badisches Publikum. Was kann dabei herauskommen?*

RS Keine Ahnung. Was mir daran wirklich Spaß macht, ist der Punkt, dass im Dialekt ein bestimmter Horizont aufscheint und zwar im doppelten Sinne. Zum einen ist Dialekt ein Mittel der Abgrenzung, der Feld- und Revierverteidigung, es steckt immer ein Horizont in diesen Sprachkugeln drin. Für den kosmopolitischen Ästheten ist der Dialekt zu vernachlässigen, er versteht sich sowieso als Weltbürger. Aber Weltbürger ist nur, wer einen Pass hat, ein Portemonnaie, den entsprechenden Dress Code ... Die anderen ziehen sich, wenn sie nicht völlig in die Einsamkeit fallen wollen, aufeinander zurück und produzieren ihre Communio über eine gemeinsame Sprache, für den Außenstehenden fremd. Von Hauptmann sind die verschiedenen Dialekte als Kunstsprache komponiert, die auch Abgrenzung ins Parkett schafft.

HMM *Und konsequenterweise stattet Hauptmann ja auch Hassenreuter und Spitta, die Theaterleute, mit einer Kunstsprache aus, in die nicht mal der Hausmeister, geschweige denn das polnische Dienstmädchen eindringen kann.*

RS Was sagt uns das? Ob wir Diskurse postdramatisch oder realistisch abwickeln babylonische Sprachverwirrung ist Bestandteil der Inszenierung. »Die Sprache ist das Haus des Seins«, sagt Heidegger.



Remake: Fluch der Karibik

WELTTHEATER IM KINDERZIMMER

Einige Einblicke in die Kombüsen-Philosophie der Karibik-Crew.

REMAKE:
FLUCH DER KARIBIK
FINANZPIRATEN
DES 21. JAHRHUNDERTS

PREMIERE AM 14.10.2011
IN DER KAMMERBÜHNE

TEXT/REGIE/BÜHNE/KAMERA

Klaus Gehre
SOUND/MUSIK
Michael Lohmann
DRAMATURGIE
Heike Müller-Merten

MIT
André Benndorff

Zwei Männer, der eine Schauspieler, der andere Regisseur und Filmer, haben ihr Herz an Jack Sparrow verloren. In einer Live-Film-Performance lassen sie den Traum von ihrem persönlichen »Welttheater« spielerisch lebendig werden. Das Set in der Kammerbühne erinnert an ein Kinderzimmer. Modellschiffe schweben von der Decke, ein Arbeitstisch trägt Miniaturbühnen – eine Puppenstube mit Interieur stellt das Zimmer von Elizabeth vor, ein Grillrost die Kerker von Port Royal, ein Aquarium das karibische Meer und eine

Fotoschale voll Sand die traumverlorenen und doch so umkämpften karibischen Strände. Die Mitstreiter oder Gegner von Schauspieler André Benndorff, der als Käpt'n die Oberhoheit in dem seichten Gewässer der Theaterbühne hat, sind: ein Dutzend Fingerpuppen, handgestrickt mit Liebe zum Detail, ein paar Pappkameraden für Schattenspiele, ein Nussknacker und eine Blondhaarpuppe, eine beachtliche Matchbox-Automobilflotte und schließlich die verschiedensten Teile des Benndorff'schen Schauspielerkörpers - von den nackten Füßen über die maskierten Hände bis zu einem durch Perücken und Brillen wandelbaren Gesicht.

Klaus Gehre, der Mann hinter dem Regietisch, steht hier hinter der Kamera. Er begleitet den Käpt'n nicht nur auf dessen geheimer Jagd nach dem Aztekengold, sondern lässt ihn durch die geschriebenen und ungeschriebenen Gesetze der Finanzwirtschaft navigieren. Mit dem Kameraauge als Fernrohr rückt er Momentaufnahmen der Abenteuerfahrt in den Blick des Betrachters.

Jerry Bruckheimers Piratenfilm »Der Fluch der Karibik« ist das Ausgangsmaterial für Klaus Gehre, einen an politischen und philosophischen Fragen interessierten Regisseur, der auch in geist- und humorvollen Debatten sattelfest ist. Nicht zufällig stellen sich daher über die Beschäftigung mit den Intentionen der fluchbeladenen Freibeuter Assoziationen ein: Bestätigt die weltweite Finanzkrise vor zwei Jahren nicht, was wir immer schon ahnten? Sind die Finanzmakler von Wall Street & Co die Piraten des 21. Jahrhunderts?

»Windig und hochmobil brechen sie in unser behagliches Leben ein, entern den sicheren Hafen der Güterwirtschaft und den Geldbeutel des braven Bausparers. Aber die Freiheit des Piraten hat ihren Preis. Wer im Glauben an absolute Beweglichkeit und Unabhängigkeit die Weltfinanzmeere durchquert, verliert sein menschliches Gefühl für die Dinge. Der Gierige kennt keinen Genuss. So geht es den Hollywood-Piraten um Käpt'n Barbossa. Und so geht es den Freibeutern der Finanzwelt, denen alles zum flüchtigen Spekulationswert verkommt«, findet Gehre. In Freiburg hat er sich André Benndorff als Spielkameraden gesucht, der mit ihm über den Traum von Freiheit jenseits finanzökonomischer Fallstricke schwadroniert.

HMM Pirat-Sein und Banker-Sein – so weit liegt das nicht auseinander. Das ist nämlich die gleiche Lebenshaltung! Deswegen werden ja die Jungs, die zum Fasching immer als Cowboy oder Pirat gehen, später in der Regel Banker.« (Stückzitat)

Als was seid Ihr zum Fasching gegangen? Ehrlich!

AB Als Pirat, aber meistens als Musketier!

HMM Und was ist aus Dir geworden?

AB Freibeuter im Auftrag der Stadt Freiburg.

KG Ich bin leider nie (!!!) als Pirat oder Cowboy gegangen. Ich bilde mir ein, dass ich es immer wollte, dann aber als Mädchen gehen musste, weil meine Mutter es so wollte, was sie natürlich bestreitet. Deswegen ist aus mir wahrscheinlich auch kein Banker geworden. Aber immerhin habe ich mir mit 19 meinen ersten Anzug gekauft.

HMM Pirat ist nicht gleich Pirat. Es gibt solche und solche. Was ist ein Pirat?

AB Hui, sicherlich kein Gutmensch und auch kein Robin Hood. Interessant aber ist, dass es an Bord von Piratenschiffen sehr demokratische Strukturen gab. Der Kapitän wurde aus den eigenen Reihen gewählt und konnte abgewählt werden. Es gab keine Rassentrennung, alle hatten gleiche Rechte und Pflichten. Das war in der damaligen Zeit sehr fortschrittlich. Trotzdem sind es extrem gewalttätige Verbrecher. Wie sie dazu wurden, ist eine andere Frage.

KG Pirat ist, wer nicht so sein will wie die anderen (aber von ganz ähnlichen Dingen träumt). Und der deshalb manchmal nach den Sternen greift. Auch wenn das nicht immer ganz rechtens ist.

»Wer nicht wagt, der nicht gewinnt. Aber: Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um.«

HMM Über den Piraten steht ein Fluch – wegen des mit Blut erkaufte Goldes. Und der Fluch macht aus Menschen Zombies, die nicht leben und nicht sterben können.

Wie definierst Du den Fluch der Finanzpiraterie des 21. Jahrhunderts?

KG Wenn die Finanzwelt die reale Warenökonomie aus den Augen verliert, der Handel mit Geld nur noch des Geldes wegen geschieht, immer auf der Suche nach der höchstmöglichen Rendite, dann wird's fatal. Merken tut man es leider immer erst am Ende, sprich: wenn man in den »Hafen« einlaufen und die abstrakten Zahlen abgleichen muss mit der realen Welt. Und dann droht, was früher der Galgen war: der Bankrott.

AB Der Fluch ist wahrscheinlich, dass es im Moment keine gesellschaftsfähige Alternative zum Kapitalismus gibt.

Wir hier leben ja auch ganz gut damit, leider auf Kosten und Leben anderer. Das halten wir aus, jeder auf seine Weise.

HMM Piraterie ist Aneignung fremden Guts. Warum ist ein Hollywood-Film Anlass, über die globalen Finanzmärkte zu sinnieren? Was fixt Euch an, den Stoff zu plündern?

AB Im Drehbuch stecken sehr archaische Themen drin. Wer bin ich, was will ich im Leben, Verantwortung für mein Handeln, wozu bin ich fähig. Von Finanzmärkten habe ich eigentlich gar keine Ahnung. Mein Papa schon, der war ein guter Kapitalist und hat in den Turbo-80ern viel Geld verdient. Mein erstes und einziges Aktienpaket ging Pleite. Pan Am. Das ganze Geld von meiner Oma – futsch! Aber zum Glück hab ich ja Papa gehabt. Interessanter ist, was macht der Markt mit mir? Und was hat er schon mit uns allen gemacht?

KG Hier wie dort steht die Karibik für das Versprechen größtmöglicher Freiheit (die ohne den Fluch nicht zu haben scheint). Und in der Tat: Sowohl die Wallstreet-Banker als auch die Hollywood-Piraten stehen vor dem gleichen Problem: Sie haben alles, aber sie verlieren darüber die einfachsten Dinge aus den Augen, z. B. den Geschmack des Apfels. Käpt'n Barbossa nicht! Und der verfluchte Wallstreet-Banker auch nicht, weil ihm der Apfel zum reinen Spekulationsobjekt verkommt.

HMM Käpt'n Jack Sparrows »Black Pearl« ist mehr als ein Schiff. Was ist Eure »Black Pearl«?

KG Photoshop, Uhu, Cutter, Papier, Word ...

AB Liebe ...

HMM »Wer nicht wagt, der nicht gewinnt. Aber: Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um«. (Stückzitat)

Welche der beiden Lebensweisen hat für Euch mehr Gültigkeit?

AB Definitiv die erste.

KG Mein erstes Fahrrad hab ich mit 6 bekommen. Ab 8 hab ich gnadenlos jedes Rad bis zur letzten Schraube auseinander genommen. Mit 10 gab es dann erstmals die reale Chance, sie auch wieder zusammenzukriegen.

HMM Liebst Du die Freiheit oder hast Du Angst vor ihr?

AB Freiheit ist eine ständige Herausforderung. Meine eigene und die der Menschen um mich herum. Inwieweit kann ich Freiheit denken, tolerieren, aushalten, zulassen? Freiheit braucht viel viel viel Verantwortungsbewusstsein. Ist schwer zu kontrollieren. Man braucht sie aber unbedingt. Sehr beängstigend, da kann viel schief gehen ...

KG Bevor ich in die Schule gekommen bin, bin ich eines Sonntagabends (nach dem Schuheputzen) in die große weite Welt gezogen (mit Rucksack,

Decke, Teddy, Apfel!). Gekommen bin ich bis zu einem Strauch - auf dem bekannten Weg zum Kindergarten.

HMM *Ihr nehmt Euch die Freiheit, nicht nur den opulenten Breitwandfilm, sondern die Welt in eine Kammer zu stecken. Eröffnet die Enge Freiheiten? Welche Freiheit eröffnet Theater?*

AB Theater eröffnet nicht mehr oder weniger Freiheiten als die in der Gesellschaft bereits vorhandenen. Die kann jeder für sich selber suchen und ausreizen ... Wir als Theaterschaffende denken vielleicht öfter darüber nach, einfach weil es unser Beruf ist. Ein bestimmtes Ergebnis stellen wir dann vor.

KG Sich eine Welt zu schaffen, in der ein paar Dinge anders laufen, anders denkbar, anders möglich sind als in unserer realen Welt - ohne diese aus den Augen zu verlieren.

AB Das Schöne am kleinen Raum ist, dass ich mir einbilden kann, das wären alles meine Freunde, die da schauen kommen. Das bietet gute Manipulationsmöglichkeiten :-). Mein ich aber ernst, trotz smily.

Aufgeschrieben von Heike Müller-Merten



Das große Welttheater

EIN SPIEL, AUF DAS DU NICHT VORBEREITET BIST

DAS GROSSE WELTTHEATER

MUSIKALISCHES SCHAUSPIEL
VON PEDRO CALDERON DE LA BARCA
UND CARLES SANTOS

PREMIERE AM 5.11.2011
IM GROSSEN HAUS

REGIE

Calixto Biato

MUSIK

Carles Santos

MUSIKALISCHE LEITUNG

Clemens Flick

BÜHNE

Rebecca Ringst

KOSTÜME

Ingo Krüglér

DRAMATURGIE

Marc Rosich, Josef Mackert

MIT

Lena Drieschner, Jana Havranová,

Iris Melamed, Leandra Overmann,

Nicole Reitzenstein;

Frank Albrecht, Victor Calero, Orhan Müstak,
Xavier Sabata, Martin Weigel und Mitgliedern des
Philharmonischen Orchesters Freiburg

Eine Koproduktion
von Theater Freiburg und
Barcelona Internacional Teatre (BIT)

Der Dramaturg Josef Mackert schreibt einen Brief an Calixto Biato, den katalanischen Regisseur von »Das große Welttheater«.

Lieber Calixto Biato,

nach unserem letzten Arbeitstreffen möchte ich im folgenden versuchen, einige Überlegungen zu Calderóns Stück »Das Große Welttheater« festzuhalten. Ich denke, es war gut, zunächst einmal die enorme Distanz auszuleuchten, die wir heute zu diesem Stück haben. Wir in Deutschland noch einmal auf eine andere Weise als Ihr in Spanien. Für Euch ist das Nationalkultur. Das Stück, seine Welt, seine Verssprache ist Euch ganz anders vertraut als uns. Ich muss Dir nur zuhören, wie Du die spanischen Verse sprichst, um zu wissen, dass das nur schwer in eine andere Kultur, in eine andere Sprache übertragbar ist. Und gleichzeitig waren wir uns von vornherein einig, dass dieses Stück so grundsätzlich über unser Leben als sterbliche Menschen auf dieser Welt erzählt, dass es überall und für alle unmittelbar verständlich ist. Es wurde in der Zeit von Calderón ja auch nicht vor einer gebildeten Elite in geschlossenen Sälen gespielt, sondern als ein sogenanntes »auto sacramental« auf hölzernen Karren, auf offenen Plätzen, am Tag der Fronleichnam-

prozession, wenn alle Bewohner auf den Beinen waren und sich am Nachmittag, nach der Messe und der großen Prozession, darauf freuten, ein Theaterstück als zugleich weltlichen wie religiösen Höhepunkt des Festtages zu sehen. Diesem Publikum muss es unmittelbar eingeleuchtet haben, dass am Anfang des Stückes Gott, der Schöpfer, auftritt und verkündet, dass das Fest, das er zu seiner Ehre zu veranstalten wünscht, notwendigerweise ein Theaterstück sein muss.

Denn das Stück beginnt ja tatsächlich mit der Erschaffung der Welt durch Gott, ihren Autor. Und die Welt bekommt als ihre vornehmste Aufgabe übertragen, die Sterblichen aufzurufen, damit diese im großen Theater der Welt als Akteure ihre Rollen im Spiel des Lebens spielen. Schon in dieser Eröffnung entfaltet Calderón den Grundgedanken des Barock: Die Bretter der Bühne können die Welt bedeuten, weil die ganze Welt eine Bühne ist. Gott ist ihr Autor und ihr erster Zuschauer. Zu seinem Vergnügen wird das Schauspiel Welt gegeben, in dem jeder seine besondere Rolle übertragen bekommt. So begründet es Gott gegenüber der Welt:

SPANISCH

y como siempre ha sido / lo que más me ha alegrado, y divertido, / la representación bien aplaudida, / y es representación la humana vida, / una Comedia sea/la que hoy el Cielo en tu Teatro vea; / si soy Autor, y si la fiesta es mía, / por fuerza la ha de hacer mi Compañía; / y pues que yo escogí de los primeros, / los Hombres, y ellos son mis compañeros, / ellos en el Teatro / del Mundo, que contiene partes cuatro, / con estilo oportuno, / han de representar; yo a cada uno / el papel le daré que le convenga.

DEUTSCH

Und da ja schon immer / das, was mich am meisten erfreut und zerstreut hat, / ein Schauspiel mit viel Beifall ergeben hat/und das menschliche Leben ein Schauspiel ist, / soll es ein Bühnenstück sein, / das heute der Himmel auf deinem Theater zu sehen bekommt. / Wenn ich der Schöpfer bin und es mein Fest ist, / muss es wohl zwangsläufig meine (Theater-)Truppe veranstalten./Deshalb habe ich aus ihr / die Menschen ausgewählt, sie sind meine Akteure, / sie sollen aus dem Welt- / theater, das aus vier Teilen besteht, / in angemessenem Stil / spielen. Ich gebe jedem / die Rolle, die ihm zukommt.

Was dann bei Calderón folgt, ist eine Erschaffung der Welt in Versen, ein ungeheurer Monolog der Welt, die mit Worten noch einmal nachvollzieht, wie sie aus dem Ur-Chaos des Universums sich zu der Gestalt durchgearbeitet hat, in der sie nun als Spiegel göttlicher Herrlichkeit erscheint, als Bühne, die den Glanz und die Allmacht Gottes repräsentiert. Dieser Moment wird in unserer Inszenierung ein musikalischer sein. Denn »Gott«, »die Welt« und das später auftretende »Gesetz der Gnade« sind bei uns mit Sängern besetzt, die Calderóns Verse in einer eigens dafür von dem katalanischen Künstler Carles Santos komponierten Musik singen werden. Der Heidelberger Romanist und Calderón-Übersetzer Gerhard Pop-

**Der Schöpfer:
»Mit jeder Rolle kann man gewinnen, weil das ganze menschliche Leben eine Vorstellung ist. Ist dann das Stück beendet, soll der an meiner Seite speisen, der seinen Part treffend, ohne einen Fehler begangen zu haben, gespielt hat; dort mache ich beide – König und Bettler – gleich.«**

penberg schrieb mir gerade, dass er diese Idee interessant findet, weil sie durchaus an die historische Aufführungspraxis erinnert: »Vor allem die späteren »autos sacramentales« waren zunehmend musikalisch unterfüttert und wohl auch auf dem Weg zur Oper«, wie er sagt.

Die Menschen, die dann die Bühne betreten, um mit einer Rolle in diesem Spiel betraut zu werden, sehen sehr schnell, dass sie vor einer schwierigen Aufgabe stehen. Wir haben ihn den »Parzival-Moment« genannt: Ohne Vorbereitung wirst du in ein Spiel geworfen, auf das du nicht vorbereitet bist, dessen Regeln du nicht kennst, aber spielen musst. Und zwar gut. Denn das ist die einzige Regianweisung, die alle erhalten: Obrar bien!/gut handeln! Aber was heißt das? Zumal, wenn keiner sich die Rolle aussuchen kann, die ihm zugewiesen wird. Denn keiner kann sich vor seiner Geburt aussuchen, ob er reich oder arm, schön oder hässlich, gesund oder krank, an einem guten oder an einem schlimmen Ort geboren wird. Doch für alle gilt gleichermaßen: gut handeln! Der wunderbare Theaterautor Werner Schwab hat in seiner Sprache dafür einmal die Formel geprägt: »Wir sind in die Welt gevögelt und können nicht fliegen«. So ratlos stehen sie da vor Gott und der Welt, die Menschen mit ihren Rollen: »Pues cómo sin ensayar / la Comedia se ha de hacer? / Aber wie soll ohne Probe / das Stück gespielt werden?« fragt zum Beispiel der Spieler, der die Rolle des Armen zugewiesen bekommt. Aber für das Spiel des Lebens gibt es keine Probe. Dafür ist die Bühne ganz einfach. Sie besteht aus zwei Türen: Die eine ist die Wiege, die andere das Grab. Und der Weg zwischen beiden ist kurz und in wenig Zeit abgeschritten.

So hart, so pur, so nackt, so existenziell wie in diesem Stück ist das menschliche Leben selten auf einer Bühne gezeichnet worden. Was uns heute fremd er-

scheint, ist nicht nur die Geschlossenheit des Weltbildes insgesamt, sondern auch die starre Unüberwindlichkeit der Grenzen einer jeden Rolle. Calderón bildet zwar interessanterweise alle Stände, vom Reichen über den Bauern bis zum Armen ab. Aber er lässt, was seiner Zeit entsprochen haben mag, nirgends zu, dass einer seine Rolle verlässt, auf oder absteigt. Aber stimmt diese Lesart überhaupt? Immerhin ist es interessant, dass die Menschen als solche betrachtet werden. Noch bevor einer Bettler oder König ist, ist er ein sterblicher Mensch und als solcher allen anderen gleich. Für andere Autoren dieser Zeit wäre es undenkbar, dass König und Bettler zugleich auf der Bühne stehen. Und noch etwas anderes könnte uns beschäftigen: Gewiss hatte das Stück damals unter anderem auch den Zweck, einem großen, nicht lesenden und nicht gebildeten Publikum zu erklären, warum, trotz allen Übels in der Welt, der Schöpfer dieser Welt ein guter Gott ist. Gespielte Theologie gewissermaßen, die die unzugängliche Lektüre ersetzt. Umso mehr stellte sich die Frage nach der Freiheit des Willens, die jedem Spieler eingeräumt wird. Denn wenn wir Spieler in einem Spiel sind, das Gott entworfen hat, und also schon im voraus kennt, welche Freiheit haben wir dann überhaupt, uns zu einem bestimmten Handeln zu entscheiden? Was hat es also für die Zeitgenossen Calderóns bedeutet, und was bedeutet es für uns heute, dass die Rolle der »Weisheit«, also die Instanz des eigenständig denkenden Menschen, in gewisser Weise das letzte Wort bekommt. Das Gebot lautet, gut zu handeln. Und am Ende werden wir danach beurteilt, ob uns das gelungen ist. Das ist aber sinnvollerweise nur möglich, wenn wir uns für oder gegen bestimmte Handlungsmöglichkeiten entscheiden können. Sonst wären wir ja nur Marionetten, die willenlos an Fäden zappeln, manipulierte Maschinen ohne jede Eigenverantwortung.

Gerade an dieser Stelle sehe ich dann doch überraschend aktuelle Bezüge aus der Perspektive einer gänzlich veränderten Welt. Denn heute sind wir Menschen dabei, uns selbst in die Rolle des Schöpfers zu versetzen, vom homo faber zum homo creator zu werden, der z.B. als synthetischer Biologe in die Schöpfung eingreift und neues Leben programmiert. Wie Wagner es in der Homunculus-Szene in Goethes Faust II schon vorherahnt: Wir wollen künftig des Zufalls lachen und das Leben selbst in der Retorte erzeugen. Mit unseren Kollegen vom Institut für Ethik und Geschichte der Medizin haben wir in den letzten Jahren hier in Freiburg im Theater untersucht, wie weit wir auf diesem Weg schon vorangeschritten sind. Wir haben die neuen Allianzen von Menschen und Maschinen analysiert, und dabei gesehen, wie sich die Frage nach der Freiheit des menschlichen Willens unversehens wieder neu stellt. Die Frage nach der »Geworfenheit« in die Welt, in eine Situation, die wir uns nicht aussuchen

konnten (eine Weltgegend, eine Gesellschaft, eine Familie), mit Gaben und Talenten, die wir uns nicht selbst verliehen haben, wird heute erweitert durch die Frage nach der biologisch-medizinischen Disposition unserer Existenz und unseren Möglichkeiten, sie zu verändern. In welchem Maße sind wir »programmiert«, z.B. durch unser genetisches Material? Inwiefern ist das heute neu programmierbar? Müssen wir uns an die biologisch vorgegebenen Grenzen und Beschränkungen halten oder können wir sie erweitern und umbauen? Und was heißt dann erneut »gut handeln«? Und warum sollen wir überhaupt »gut handeln«?

Insofern finde ich es reizvoll, in der Konfrontation mit dem Stück von Calderón die Distanz auszumessen, die uns vom Denken und Empfinden der Menschen vor etwa vierhundert Jahren trennt. Was heißt für uns heute »Schöpfung«? Wie bewerten wir heute Begabung, Talent, Handlungsspielräume? Wie stellt sich für uns das Problem der Willensfreiheit? Empfinden wir das Leben insgesamt noch als ein »Geschenk«, eine Gabe, die wir für eine kurze Zeit erhalten, um sie möglichst gut zu verwalten? Oder haben wir uns von solchem Denken insgeheim längst verabschiedet? Betrachten wir das Leben nicht länger als eine Frist, die uns gewährt wird, sondern als ein Projekt, das wir zu gestalten haben? Zu gestalten auch insofern, als dass wir daran arbeiten, sein Ende tendenziell abzuschaffen? Ray Kurzweil, einer der wichtigsten Anwälte der transhumanistischen Perspektive, reflektiert ja z.B. auch schon darüber, dass mit dem Ende des Todes auch unsere Art zu erzählen eine andere sein wird. Calderóns Stück lebt noch ganz und gar aus dem Wissen um die Unausweichlichkeit des Todes. Seine Schönheit, seine Kunst ist ohne diesen Bezug nicht denkbar. Es wird spannend sein herauszufinden, wie wir das heute auf dem Theater erzählen können. Ich freue mich sehr auf den Probenbeginn!

Herzliche Grüße
Josef Mackert







Sieben Kinderleben

AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEEN UNSCHULD

SIEBEN KINDERLEBEN
EIN ABEND MIT
TÄNZERN UND SCHAUSPIELERN

PREMIERE AM 7.10.2011
GROSSES HAUS, HINTERBÜHNE

REGIE
Felicitas Brucker

BÜHNE
Nadia Fistarol

KOSTÜME
Eva-Maria Lauterbach

MUSIK
Sven Hofmann

DRAMATURGIE
Inga Schonlau

MIT

Alice Gartenschläger, Su-Mi Jang,
Charlotte Müller; Gabriel von Berlepsch,
Konrad Singer, Graham Smith

Dramaturgin Inga Schonlau und Regisseurin Felicitas Brucker über den Motor Hoffnung: »unsere Kinder«.

Am Beginn der Produktion »Sieben Kinderleben« stand eine Beschäftigung mit dem Text »Alles« von Ingeborg Bachmann. In der kurzen Geschichte erzählt ein Mann, dessen Sohn bei einem Unfall gestorben ist, nicht nur von der Erschütterung über den Tod seines Kindes, nicht nur von der Sprachlosigkeit zwischen den Eltern. Der Mann reflektiert vor allem seine eigene enttäuschte Hoffnung, die mit dem Älterwerden des Kindes eingesetzt hatte. »Ich hatte erwartet, dass dieses Kind, weil es ein Kind war – ja, ich hatte erwartet, dass es die Welt erlöse.« Es folgt eine schonungslose Analyse der Unvollkommenheit seines Kindes und seines eigenen Idealismus. Das Kind sollte das Neue sein, nicht die ewige Wiederkehr des Gleichen. Der Vater wollte mit dem Kind die Welt mit

neuen Augen sehen, die Sprache neu entdecken. Aber das Kind wurde ein ganz normales Kind, es lernte keine ungewöhnlichen Wörter, es sprach keine andere Sprache, manchmal war es sogar böse gegen andere. »Er geriet uns nach ... Ich beobachtete diesen hoffnungslosen Fall Mensch.« Das Kind wurde nicht anders als die Welt, die es umgab.

MIT DEN KINDERN INS PARADIES

Die Vorstellung, Kinder seien ideale Wesen, das Schöne an der Menschheit, hat sich mit dem Bürgertum des 18. Jahrhunderts etabliert, in einer Zeit der großen sozialen Veränderungen und der aufkommenden Leistungsgesellschaft. Sie ist eine Reaktion auf die bedrückende Einsicht in die Widersprüche der Gesellschaft. Die Familie wurde zum »Ort der Privatheit, Menschlichkeit, Regeneration, Regression und Wiederherstellung von Ganzheit« (Meike-Sophia Baader). Unschuldig an den realen Verstrickungen der Eltern, stehen Kinder symbolisch für das zu erwartende Gute, für eine Zukunft, die die Erwachsenen sich ersehnen und in der Gegenwart nicht vermögen herzustellen – eine Denkfigur, ein Mythos von Kindheit, aus der sich bis in unsere Gegenwart Gesellschaftsentwürfe ableiten, die sich nicht selten auf das heute zunehmend in Frage stehende Verhältnis von Natur und Kultur richten. Schiller formulierte es so: »Die Kindheit ist die einzige unverstümmelte Natur, die wir in der kultivierten Menschheit noch antreffen.«

Um dies wörtlich zu nehmen: Kinder haben keine Naturzerstörung begangen. Sie haben noch nicht die Ressourcen der zukünftigen Generationen verschwendet. Sie haben kein Tschernobyl und kein Fukushima zu verantworten. Sie haben nicht im großen Stil betrogen und sie beuten keine Menschen aus.

DIE VERDAMMTEN

Werden »die Kinder« einerseits zur Projektionsfläche all dessen stilisiert, was potenziell im Menschen angelegt und mit gesellschaftsverändernder Kraft verbunden wird, sehen sie sich real häufig einem ganz anderen Extrem ausgesetzt: Sie werden zu Opfern sozialer, politischer und individueller Gewalt. Beide Extreme scheinen sich zumindest in einem Punkt nahe zu kommen: Sowohl die Idealisierung des Kindes wie das Kinderopfer erreichen den Charakter eines gesellschaftlichen Mythos und damit kathartische Dimensionen.

Und so folgt der Abend einem anderen großen Motiv: dem Kinderopfer. Seinen literaturgeschichtlich bis heute nachwirkenden Ausdruck findet das Kinderopfer bei Euripides' Iphigenie - der Tochter, die von ihrem Vater Agamemnon geopfert wird, damit die Götter wieder den Wind für seine Segel schicken, für die Schiffe, mit denen er die Schlacht um Troja gewinnen will. Iphigenie wird zu einer tragischen Heldin, zur Märtyrerin, die sich mit dem Selbst-Opfer abfindet. Ihr blieb auch keine andere Wahl.

Geschichten von Kindern, die in den Krieg geschickt werden, die 17 Jahre alt und Kriegsheimkehrer sind, finden sich auch in unserer Gegenwart, auch in Europa. Ebenso wie Kinder, die für Hungerlöhne arbeiten, die von ihren Eltern verkauft werden, die Opfer von Pädophilie sind oder die aufgrund der sozialen Situation ihrer Eltern Ausgeschlossene sind, die sich kein rosiges Bild von ihrer Zukunft machen können. Die Erschütterung über solche Kinderleben ist in unseren Breiten selbstverständlich groß und erreicht auch die, die selbst nicht betroffen sind

Wie wollen Eltern ihre Kinder auf eine Zukunft vorbereiten, die sie nicht mehr als Anfang einer Schöpfung glaubhaft machen können, sondern als deren Ende?

von derartigen Härten des Lebens. Es geht nicht darum, das Individualschicksal zu betrauern, sondern den gesellschaftlichen Kern von Kinderopfern zu ergründen. Auch die Eltern von Kindern, die auf der vermeintlich glücklichen Seite des Lebens groß werden, stellt dies vor die Frage, in welche Welt ihre Kinder hineingeboren werden. Ihnen bleibt ein diffuses Unbehagen, ein Gefühl von Verstrickung und Mitverantwortung. Wie wollen Eltern ihre Kinder auf eine Zukunft vorbereiten, die sie nicht mehr als Anfang einer Schöpfung glaubhaft machen können, sondern als deren Ende?

Was also sehen wir, wenn wir auf die Welt mit Kinderaugen blicken und was sehen wir, wenn wir auf die Kinder blicken? Was sehen wir über uns?

INGA SCHONLAU Welche Bedeutung hat die Kinderperspektive für diesen Abend? Was erzählen die Kinder über die Welt? In welche Welt werden die Kinder geboren?

FELICITAS BRUCKER Wir arbeiten mit Bildern und Situationen, die eine Welt beschreiben, die sich im Ausnahmezustand befindet und die sich wie in einer Zentrifuge in ihrer Selbsterstörung zunehmend beschleunigt und vernichtet. Die Kinderperspektive beinhaltet einen Countdown, an dessen Ende sich der Mensch selbst abgeschafft hat. Sloterdijk hat in einem Essay von dem Raumschiff Erde gesprochen, das keinen Notausgang besitzt und dessen Situation zur Wandlung und zum Selbsterhalt aufruft. Selbsterhalt bedeutet in diesem Kontext Zukunft zu schaffen. Ein Kind wirft uns auf die Frage zurück, was wir hinterlassen. In was für eine Welt wird ein Kind geworfen? Der weit verbreitete Utopieverlust bringt in diesem Zusammenhang einen Konflikt mit sich: Mit welchen Koordinaten, mit welchem gedanklichen Rüstzeug stattet man ein Kind aus, wenn der eigene Glaube an eine bessere Welt hinkt. Am Verhalten von Kindern spiegeln sich Hoffnung und Enttäuschung. Wenn Kinder in den Krieg geschickt werden für den Staat, wird aus dem erwarteten Märtyrertum ein Held stilisiert. Wenn wiederum Kinder einen Penner auf die Gleise werfen, fragt man nach den zivilisatorischen Einflüssen und danach, ob der Mensch an sich eine Chance hat, woher das Böse kommt, wer verantwortlich ist, wenn Kinder Kinder töten oder die Welt vernichten wollen, in die sie gesetzt wurden.

derperspektive beinhaltet einen Countdown, an dessen Ende sich der Mensch selbst abgeschafft hat. Sloterdijk hat in einem Essay von dem Raumschiff Erde gesprochen, das keinen Notausgang besitzt und dessen Situation zur Wandlung und zum Selbsterhalt aufruft. Selbsterhalt bedeutet in diesem Kontext Zukunft zu schaffen. Ein Kind wirft uns auf die Frage zurück, was wir hinterlassen. In was für eine Welt wird ein Kind geworfen? Der weit verbreitete Utopieverlust bringt in diesem Zusammenhang einen Konflikt mit sich: Mit welchen Koordinaten, mit welchem gedanklichen Rüstzeug stattet man ein Kind aus, wenn der eigene Glaube an eine bessere Welt hinkt. Am Verhalten von Kindern spiegeln sich Hoffnung und Enttäuschung. Wenn Kinder in den Krieg geschickt werden für den Staat, wird aus dem erwarteten Märtyrertum ein Held stilisiert. Wenn wiederum Kinder einen Penner auf die Gleise werfen, fragt man nach den zivilisatorischen Einflüssen und danach, ob der Mensch an sich eine Chance hat, woher das Böse kommt, wer verantwortlich ist, wenn Kinder Kinder töten oder die Welt vernichten wollen, in die sie gesetzt wurden.

IS Geht es Dir auch um konkrete Schicksale von Kindern oder verstehst Du die Auseinandersetzung mit »dem Kind« eher symbolisch?

FB Das Kind steht symbolisch für die Zukunft und symptomatisch für die Neurosen unserer Gesellschaft. Die Bedrohungen durch Wirtschaftskrisen, Klimakatastrophen und das Scheitern politischer Modelle hat zu einer Suche nach Sicherheit innerhalb der Familienstrukturen geführt und zum Wiederaufblühen bürgerlicher Lebensmodelle, in denen das Kind eine zentrale Rolle als Hoffnungsträger einnimmt und von Beginn an einem Leistungsdruck auf allen Ebenen ausgeliefert ist. Symbolisch und faktisch opfert die Gesellschaft permanent ihre Kinder. Der Urmythos der Opferung Iphigenies wirft die Frage auf: Warum opfert die Gesell-

schaft ihre Kinder? Er wirft das Kind aus seinem angeblichen Paradies in die Welt des Krieges, des Märtyrer- und Heldentums, eine Erwartungshaltung der Erwachsenen, die auf ihr eigenes politisches Scheitern, ihre Zweifel und ihre eigene globale Zukunftsangst hinweist. Diese Situation stellt das Ideal der Vater-Mutter-Kind-Beziehung in Frage. Die Ambivalenz besteht meiner Meinung nach darin, dass viele Eltern versuchen, eine Kind-Welt zu erschaffen, die das Kind wie in einem Kokon, in einer Zelle vor Realität schützt, sich aber gleichzeitig umso weniger aus dem Kreislauf der sich wiederholenden Geschichte befreien können. Innerhalb dieser Kreislauf- und Suchbewegung gibt es in unserer Arbeit Blitzlichter konkreter Kinderschicksale, welche die Erwachsenen überfordern und die nur die Spitze des Eisbergs andeuten. Dort kommen Kinder zur Sprache, die über unser europäisches durchschnittliches neubürgerliches Lebensmodell hinausgehen, Worte von »verlorenen, vergessenen, verratenen, verstoßenen, verwaisten, verkauften, verdreckten, verletzten, vergewaltigten Kindern, von Kindern mit angeschlagenen Seelen, Kindern, die allen Gewinne gebracht haben, außer sich selbst.«

IS *Zum Titel »Sieben Kinderleben«: Deutet der auf einen positiven Ausgang des Unternehmens hin? Im Sinne von immer wieder neuen Lebens-Möglichkeiten oder liegt bei Dir der Schwerpunkt auf dem Verflixten der Sieben?*

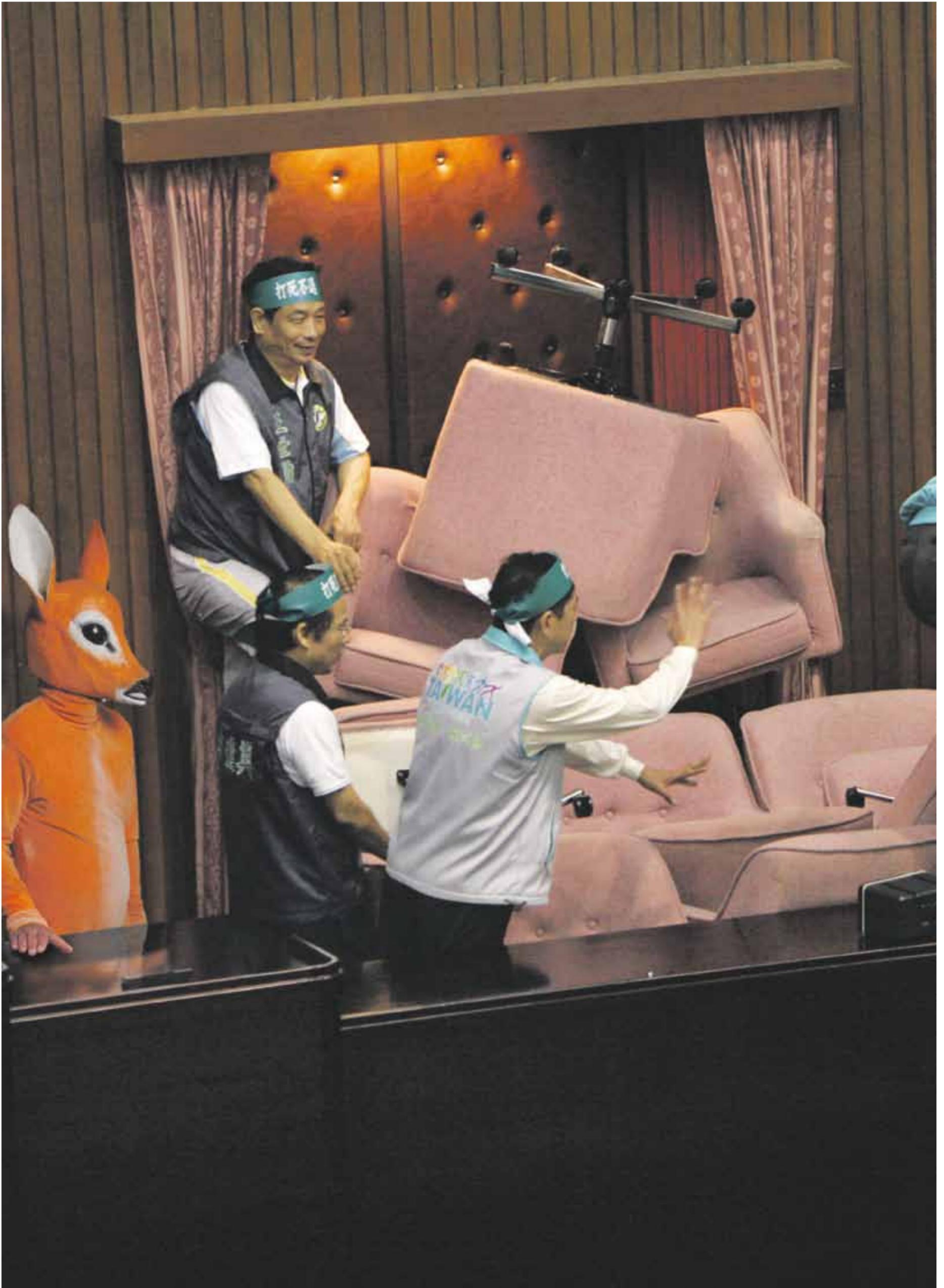
FB Man kann das Leben zwar nicht zurückspulen und Dinge revidieren, aber jedes Ende kann auch ein Anfang sein. Insofern spielt der Titel einerseits mit den Möglichkeiten, Varianten, Versuchen, Chancen. Aber manche Menschen und manche Kinder haben keine Chancen und ihnen wird nichts gegeben, auch keine Möglichkeiten, sie werden in schlechte Bedingungen geboren, für die sie nichts können, da wäre es zynisch, von der These auszugehen, dass jeder eine Chance hat, wenn er nur will. So ist das nicht. Manche sind verdammt. Und die brauchen die Hilfe der anderen, die es nicht sind. Und die wiederum können sich wandeln, am besten so oft, bis alles besser wird. Und falls alles immer gleich bleibt, wird die Zukunft unseres Planeten logischerweise die verflixte Sieben. Diese Schere beinhaltet der Titel.

IS *Wie gestaltet sich die Arbeit an dem Stück. Es sind Tänzer und Schauspieler gleichermaßen beteiligt? Wie geht das und warum interessiert Dich das?*

FB Wir versuchen, körperlich Situationen zu erfassen, in denen Sprache versagt. Archaische Motive wie Verlust, Trauer, aber auch Nähe, die als Gruppe gesucht und gemeinsam erlebt werden, als wären wir die letzten Menschen, die nichts mehr als selbstverständlich annehmen. Der Blick auf das Leiden anderer stellt die Frage nach unserer Haltung zum Leid. Körper ist auch Transformation. Wir arbeiten mit Verwandlungen auf

der Zeitachse ins Alter und in die Kindheit und auch mit Wandlungen in verschiedene Rollenmodelle zwischen Täter und Opfer, Kreatürlichkeit und bürgerlicher Zivilisiertheit. Wo Begründungen und Erklärungsmodelle zum Stadium unserer Zivilisiertheit scheitern, spricht der Körper. Degeneriertheit und Hochkultur gehören da zusammen. Die Sprache steht ihrerseits auch als Versuch, Dinge zu erfassen und zu beschreiben, die nicht mehr in ihrer Vollständigkeit oder Homogenität gesagt und gefasst werden. Diese zerfallende Welt verbindet den inneren, den privaten Krieg und den äußeren, realen Krieg. Das Private und das Politische sind nicht mehr trennbar. So löst die private Katastrophe, der Verlust eines Kindes, ein Hinterfragen des gesamten Weltbildes aus und in einer Welt der Katastrophen, des Terrors und der Kriege fragt man sich nach der Relevanz und Chance eines privaten Lebens und nach dem Sinn eines Kindes. Wir glauben, dass das Beschreiben eines Negativbildes unserer Welt nicht ein Abgesang bleibt, sondern den Abgleich mit dem Positivbild beinhaltet.





Eine Stille für Frau Schirakesch

NEUE KRIEGE. MEDIEN. THEATER

Christa Karpenstein-Ebbach, die 2011 ein Buch über die »neuen Kriege in der Literatur« geschrieben hat, über unklare Frontverläufe, die Privatisierung des Krieges und Theresia Walsers neues Stück.

Seit dem Ende der bipolaren Weltordnung mit ihrem Kalten Krieg wird die Welt Zeuge anderer, neuer Kriege, die weder kalt sind noch sich mit den großen Weltkriegen vergleichen lassen. Kriegstheoretiker diskutieren über den Charakter dieser neuen Kriege, Medien berichten über sie und Schriftsteller machen sie zum literarischen Thema. In der wissenschaftlichen Literatur werden diese Kriege – in Jugoslawien, im Nahen Osten, in Afghanistan oder Somalia – als kleine Kriege, als asymmetrische, neo-hobbessche, nicht-staatliche, innerstaatliche, wilde oder schlicht Bürgerkriege bezeichnet sowie mit dem Terrorismus in Zusammenhang gebracht. In ihnen sind die Frontverläufe so unklar wie die Verortung der Feinde oder Gegner, die sich nicht mehr in der raumzeitlichen Massierung von Gewalt in der Schlacht gegenüberstehen, sondern in einem Gelände operieren, in dem sich die Unterscheidung zwischen Front, Hinterland und Heimat auflöst, sodass potentiell kein Milieu oder Raum außerhalb kriegerischer Gewalt liegt. Dem Politologen Herfried Münkler zufolge hat sich die Erscheinungsform des Krieges grundsätzlich verändert, weil die kriegerische Gewalt mit ihren halb- oder nicht-staatlichen Akteuren aus ihrer alten staatlichen Hegung entbunden ist und zunehmend gewalttätige Räume erzeugt. Die »sukzessive Privatisierung des Krieges« macht, so Münkler, »den Krieg schließlich zur alles bestimmenden Lebensform«, verbunden mit der »Rückkehr zu archaischen Gewaltpraxen«. Der israelische Militärgeschichtler Martin van Crefeld notiert in seinem Buch »Die Zukunft des Krieges«: »Die gewöhnliche Clausewitzsche Denkweise ist nicht in der Lage, die in vieler Hinsicht wichtigste Form des Krieges zu erklären: nämlich den Existenzkampf«. Existenz ist nicht verhandelbar. So kann denn auch, ist der Krieg erst einmal als Existenzkampf verstanden, das Recht, ihn zu führen, jederzeit geltend gemacht werden und die Vorstellung vom gerechten Krieg am Anfang des 21. Jahrhunderts wiederkehren – sei es im Namen der Menschenrechte oder eines weltanschaulich-religiösen Fanatismus. Gegenüber einem solchen existenziellen Kriegesverständnis tritt die politische Reflexion des Krieges, wie sie noch im Denken von Clausewitz, Marx und Engels zu finden ist, weitgehend zurück.

Medien spielen für die neuen Kriege eine besondere, zweifache Rolle. Sie sind zum einen selbst waffentechnische Elemente im Zusammenhang telemedialer Aufrüstungen, Kampfmittel auf der Ebene der Wahrnehmung, Kommunikation und Datenverarbeitung. Sie dienen zum anderen der Berichterstattung und medialen Darstellung der Kriege. Die Bilder und Berichte vom Krieg sind allerdings nicht nur Informations- oder Dokumentationsmittel, sondern Mittel, die Öffentlichkeit selbst zu einem Teil des Schlachtfeldes zu machen. Die Berichterstattung über Kriege ist zugleich ein Werkzeug, sie zu führen, weshalb alle Bilder und Berichte unter den Verdacht der Manipulation, Propaganda und Realitätsverstellung geraten. Was können wir embedded journalists glauben? Was den Bildern, die uns aus Libyen erreichen? Alle Bilder und Berichte könnten die Öffentlichkeit ja gleichgültig machen, gäbe es nicht eine den Medien inhärente Logik, dem entgegenzuwirken. Zum Kampf um Aufmerksamkeit gehören der mediale Sensationismus, die Erregungsstrategien der Überbietung, das Reizmanagement der visuellen Steigerung und unmittelbaren Ereignishaftigkeit von Kriegsgewalt. So misstrauisch wir gegenüber Medien und ihren Bildern auch immer geworden sein mögen – sie erzeugen, freilich nur als Schein, eine Nähe, Präsenz und Authentizität in ihren Kriegsdarstellungen, die uns deshalb ergreifen, weil sie darauf hinauslaufen, Kriegsgewalt zu sensationieren.

Die Literatur steht – zumal wenn es um diese neuen Kriege geht – in einem beachtlichen Konkurrenzverhältnis zu Medien; kein Schriftsteller kommt an dieser Lage vorbei. Im Unterschied zu Medien spricht Literatur aus einer ästhetisch geformten Distanz heraus. Das hat nichts zu tun mit einer Ästhetisierung des Krieges und seiner Gewalt, wie sie insbesondere auch Bildern zu eigen sein kann, sondern damit, dass Literatur dem »Wie« des Sprechens über das »Was« besondere Beachtung schenkt.

So kann denn auch das ereignishafte Medien-Genre einer Talk-Show über den Krieg zum Gegenstand einer dramatischen Reflexion auf dem Theater und die Selbstverständlichkeit, mit der der Abschlagen von Positionen und Stellungnahmen medial in Szene gesetzt wird, qua Form distanziert werden. Wenn in Theresia Walsers neuem Stück »Eine Stille für Frau Schirakesch« die dramatis personae, die alle ihre Erfahrung im und mit dem Krieg gemacht haben, zu sprechen beginnen, so wird sehr schnell zu spüren sein, dass ihre Reden sich von den gewohnten Regeln, nach denen sie medial moduliert und moderiert werden sollen, entfernen. Die »Stille«, die der Titel fordert, wird laut, und es wird auf der Bühne vorgeführt, wie hier keine Stimme mit einer anderen zusammenstimmt, während die Kriegsgewalt immer näher kommt.

Vermutlich besitzen Drama und Theater besondere Möglichkeiten, Kriege und Kriegsgewalt darzustellen, denn das Drama weist eine ausgeprägte Affinität zu Konflikten auf, und das Theater setzt sie in seiner Öffentlichkeit in Szene, wobei zuweilen auch der Angriff auf das Publikum, implizit oder explizit, nicht fehlt. Zumindest dürfte sich jeder Theaterbesucher nach Theresia Walsers Stück fragen, ob er nicht vielleicht gern Zuschauer eben jener Talk-Show über Kriegserfahrungen sein würde, deren Vorlauf auf dem Theater zu sehen ist. Die ästhetische Formgestaltung von Drama und Theater setzt Konflikte in Szene, ohne sie zu lösen, und verhindert damit jeden vorschnellen ethischen Rigorismus des selbstgerechten Urteilens genauso wie den Verfall an medialen Sensationismus. Ein Kunstwerk hält mehr Konflikte und Widersprüche aus als Menschen oder Medien dies vermögen. Das wäre, zumal angesichts neuer Kriege, immer wieder zu lernen.

Christa Karpenstein-Ebbach lehrt am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Mannheim. 2011 erschien ihr Buch »Orte der Grausamkeit. Die neuen Kriege in der Literatur«, das sie am 9. November im Theater Freiburg vorstellen wird.

Eine Stille für Frau Schirakesch

WER MÖCHTE NICHT FRAU SCHIRAKESCH RETTEN?

EINE STILLE FÜR
FRAU SCHIRAKESCH
URAUFFÜHRUNG
KRIEGSGROTESKE VON
THERESIA WALSER

PREMIERE AM 21.10.2011
IM KLEINEN HAUS

REGIE
Annette Pullen
BÜHNE & KOSTÜME
Iris Kraft
DRAMATURGIE
Ruth Feindel

MIT
Franziska Arndt, Magdalena Helmig,
Jennifer Lorenz,
Claudia Wiedemer, Mathias Lodd,
Martin Schwartengraber

Theresia Walser über ihr Auftragsstück, eine
»Kriegsgroteske« für das Theater Freiburg.

RUTH FEINDEL *Es ist nicht leicht, in zwei Sätzen auf den Punkt zu bringen, um was es in »Eine Stille für Frau Schirakesch« eigentlich geht: Eine Moderatorin versammelt fünf Menschen auf einem Sofa. Was sie verbindet, ist eine mittelbare oder unmittelbare Kriegserfahrung, über die sie sich austauschen sollen.*

THERESIA WALSER Es ist ein Gespräch vor dem Gespräch. Diese Grundsituation gibt es auch schon in meinem Stück »Ein bisschen Ruhe vor dem Sturm«. Da kündigt sich die Ausgangssituation bereits im Titel an. Diesmal ist es eher andersherum. Es geht um den Krach vor der Stille. Warum führt man ein Gespräch vor dem Gespräch? Weil man Angst hat. Zeitgleich zu diesem Gespräch soll etwas Grauenhaftes stattfinden, nämlich die Steinigung einer Frau, Frau Schirakesch.

RF *In Deiner Arbeitsweise bist Du immer wieder konkret von realen Vorkommnissen inspiriert, diese Inspirationsquellen überführst Du aber sehr konsequent in Dein poetisches System. Es bleibt nichts Dokumentarisches übrig und dennoch verhandelt der Text diese gegenwärtigen Konfliktlagen.*

TW Natürlich können nur Realitätspartikel etwas anstoßen. Sie sind eine Art Flickenteppich, aus dem sich neue Zusammenhänge ergeben. Zum Beispiel rekurriert die Idee mit den zwei Schönheitsköniginnen auf der »Kriegscouch« in meinem Stück auf einen Vorfall in Nigeria. Die Wahl zur »Miss World« wurde dort ausgerichtet. Nur gab es in Nigeria große Widerstände gegen einen solchen Wettbewerb. Zeitgleich sollte dort eine Frau öffentlich gesteinigt werden. Auf einmal prallten zwei ganz unterschiedliche und doch miteinander zusammenhängende Ereignisse aufeinander: Schönheitswettbewerb und Steinigung. Einerseits der massive Protest islamischer Fanatiker gegen eine solche Art weiblicher Zurschaustellung, auf der anderen Seite eine Frau, die gesteinigt werden sollte, weil sie als verwitwete Frau wieder schwanger geworden war. Mich hat vor allem interessiert, wie sich die Schönheitsköniginnen dazu äußern. Die Frauen standen plötzlich in einem hochpolitischen Kontext und waren alle damit überfordert. Das Ganze hatte natürlich auch hilflose und groteske Züge. Eine der Schönheitsköniginnen ließ die Bemerkung fallen, Allah hätte sich sicherlich eine der Schönsten zur Frau genommen, was die Situation gänzlich zum Eskalieren brachte. Es kam zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen in Nigeria, mit mehreren hundert Toten.

RF *Entstehen heute Kriege erst über die Medien bzw. wie werden sie medial aufbereitet, propagiert, unterstützt, hinterfragt? In deinem Stück sind die Figuren dazu aufgefordert, öffentlich miteinander einen Kriegsdiskurs zu führen. Was bedeutet es, in einer Direktübertragung über das Phänomen »Krieg« zu sprechen?*

TW Ich würde statt von den Medien gerne von der Öffentlichkeit reden. Für mich sitzen diese Figuren zuerst einmal in einem Raum, in dem nachher Publikum anwesend ist. Dieses Forum ist für die Teilnehmer in diesem Moment die Welt. Das wäre mir lieber. Denn sonst landet man ganz schnell in den Klischees der landläufigen Medienkritik. Für alle Figuren in diesem Stück lässt sich Frau Schirakesch bestens instrumentalisieren. Dabei muss man sich fragen, geht es tatsächlich um Krieg? Jeder sucht doch in Frau Schirakesch eine Rechtfertigung. Das ist ja auch der Missbrauch. Dabei funktionieren wir ein Stück weit alle so. Wer möchte nicht Frau Schirakesch retten?

Herr Gert: Ich bin ein Mensch des Übermorgens. Im Krieg über den Krieg sprechen ist unmöglich. Man wird keinem Krieg gerecht, wenn man im Krieg über den Krieg spricht.

Ruth: Jetzt haben Sie es auch gesagt!

Herr Gert: Was?

Ruth: Krieg, Sie haben Krieg gesagt!

Herr Gert: Ich habe Krieg gesagt, ja und?

Ruth: Wir sollen nicht Krieg sagen.

Hilda: Wer sagt das?

Ruth: Er hat das gesagt.

Hilda: Das ist ja lächerlich.

Ruth: Haben Sie das gesagt oder haben Sie es nicht gesagt!?

Herr Fahnenberg: Jetzt wollen die uns auch noch den Krieg wegnehmen. Rose, hörst du das. Der Krieg sei kein Krieg!

Herr Gert: Ich habe gesagt, nicht jeder, nicht jeder darf über Krieg reden!

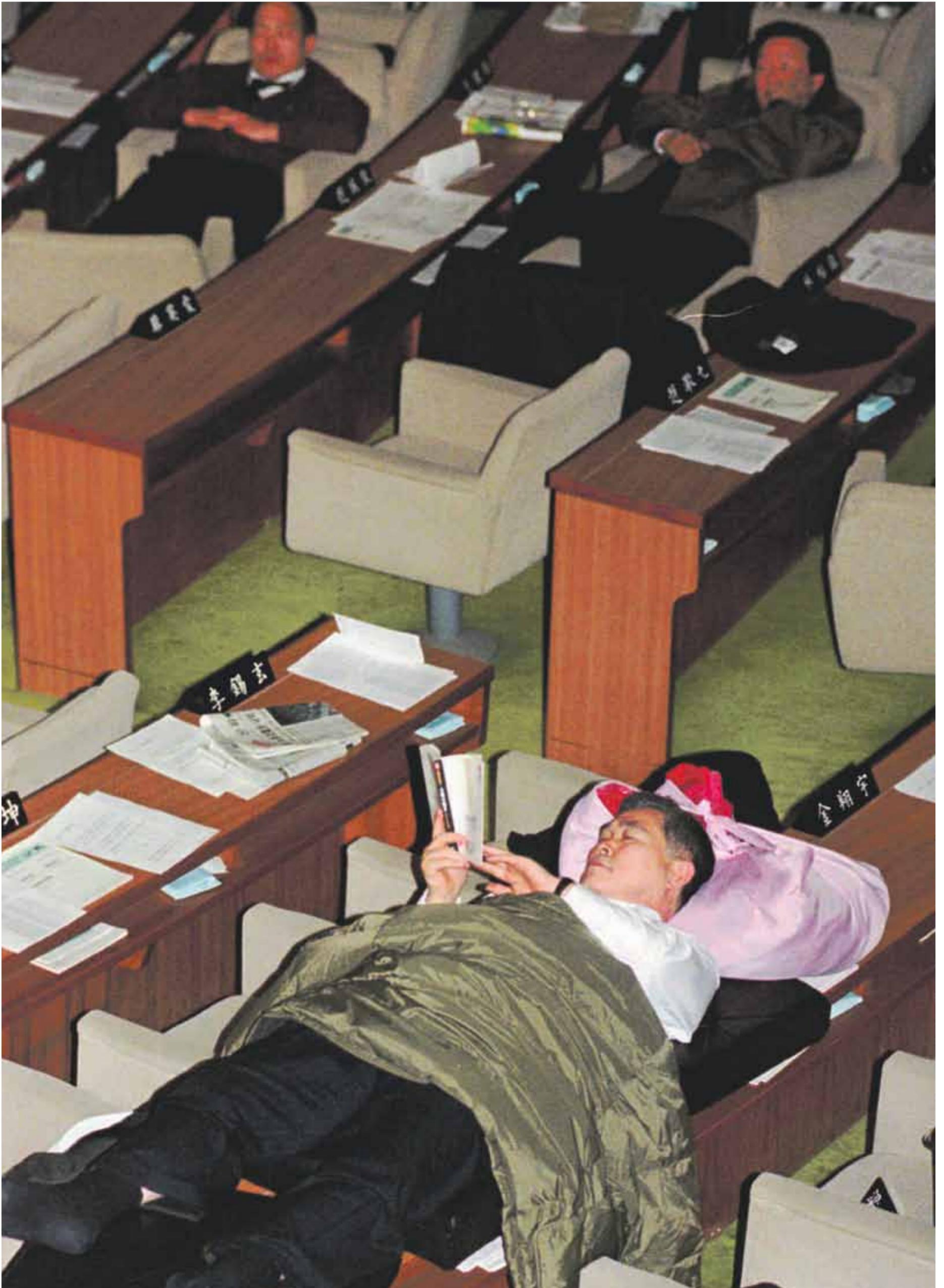
Herr Fahnenberg: Ich gebe Ihnen vollkommen Recht, Herr Gert, vollkommen. **Heidrun:** Ich werde wohl wissen, warum ich über Krieg rede, ich hab schließlich einen ausgelöst!

Hilda: Moment, Moment.

Ruth: Wir, Heidrun, wir haben einen Krieg ausgelöst. Wir haben einen Bürgerkrieg ...

Herr Fahnenberg: Und da sitzen sie jetzt hier. Trauen sich überhaupt noch in ein öffentliches Licht hinein?

Herr Gert: Das verdient doch den Namen Krieg nicht. Gemetzelchen wegen ein paar Schönheitstrotzeln. Das verdient den Namen Krieg nicht!



Haslach – Deine Heimat

DER »FINKENSCHLAG« BLÜHT AUF

PVC IM FINKENSCHLAG,
DAMASCHKESTRASSE 9,
FREIBURG HASLACH

AB 8.10.2011

INFORMATIONEN UNTER:
WWW.THEATER.FREIBURG.DE/BLOG

pvc Tanz sucht sich eine neue Heimat in Haslach und sammelt Geschichten.

Die Welt heute: so global, so fragmentiert, so dekonstruiert in ihrer Sprache, ohne Begriffe. Mit dem »Finkenschlag« will der Tanz am Theater Freiburg in einer alten, kleinen Kneipe mit Garten mitten in Haslach einen Anker werfen, der zunächst klein, lokal und überschaubar wirkt. Seit Juli 2011 gibt es öffentliches Programm im »Finkenschlag«. Das ist natürlich auch schon den Nachbarn und Anwohnern aufgefallen, aber der »Finkenschlag« ist vor allem ein guter Ort für Gäste.

Ziel ist es, ein Jahr lang »Realitätssplitter« und Geschichten in Haslach zu sammeln und diese mit den Mitteln des Tanzes und der Kunst zu überhöhen bzw. zu vertiefen. Im Rahmen einer großen Collage findet sich davon vielleicht Einiges in einem Tanztheaterabend im Herbst 2012 auf der Bühne des Großen Hauses im Theater Freiburg wieder. Der Arbeitstitel für diese Idee heißt »Balzac Stück«, in Anlehnung an den unvollendeten Romanzyklus »La Comédie humaine« (dt.: Die menschliche Komödie), dessen Romane und Erzählungen ein Gesamtbild der Gesellschaft im Frankreich seiner Zeit zu zeichnen versuchen. Natürlich könnte man auch Anregungen suchen bei den neuen narrativen Strategien amerikanischer Serien wie »The Wire« oder »Sopranos«. Aber wir fanden es inspirierender, an die historischen Debatten der Moderne anzuknüpfen, weil wir die Genauigkeit der Sprache und Gegenstände jener Zeit als schärfere Schablone empfinden.

Mit welchen künstlerischen Formen und Sprachen lässt sich das heutige Zeitalter adäquat darstellen? Welche Rolle spielt der Tanz, der Körper, die Bewegung? Geht es um Abbildung, soziologische Analyse oder die Darstellung von Konstruktionsweisen von Wirklichkeit? Oder sollen wir Kunst ganz einfach zum Bewegungsmotor von Weltveränderung machen?

pvc Tanz hat für den »Finkenschlag« eine vielfältige Gemeinschaft von Künstlern und Tänzern zusammengestellt, die entweder als »Artist in Residence« im »Finkenschlag« leben, forschen und produzieren oder als Kuratoren monatlicher Formate sich einem Medium oder Thema widmen werden.

DER »FINKENSCHLAG« IN REIHEN

PLAY & LISTEN, SESSION
MIT TOM SCHNEIDER UND GÄSTEN

HASLACH RECORDINGS

An sechs Abenden produzieren internationale und Haslacher Musiker gemeinsam den Sound des Ortes und der Zeit:
Classic Core & Romantic Polka.

GESPRÄCHE MIT GÄSTEN,
MUSIK, TANZ, MODERATION:
WOLFGANG KLÜPPEL

TALKSHOW HASLACH

Haslach trifft die Welt.
Monatliche Diskussionen mit Gästen im Fernsehformat.
Boulevard – Sport – Politik – Unterhaltung – Ausnahmezustand

HÖRSPIELREIHE VON UND
MIT DAVID LINDEMANN UND GÄSTEN
AUS DER NACHBARSCHAFT

BLAUES GRAS

Zusammen mit dem Ethnologen und FBI Special Agent Cooper aus der US-Serie Twin Peaks erfinden wir Haslach neu zum Anhören und fühlen uns da dann hoffentlich alle zuhause. Eine Hörspielreihe mit allen, die mitmachen wollen.

GESELLSCHAFTSTANZ
IM FINKENSCHLAG

TANZTEE MIT MR. SMITH

Idealerweise eine Tauschbörse für alle Tanzformen. Die Tänze werden gemeinsam einstudiert und getanzt.
Für alle Generationen.

STADTSPAZIERGÄNGE ZUR
WAHRNEHMUNGSSCHÄRFUNG MIT PFADFINDER
WOLFGANG KLÜPPEL UND GÄSTEN

HASLACH STREIFZÜGE

Einblicke in Haslacher Alltag, Architektur, Milieus, Orte. Monatlich ziehen wir durch den Raum Haslach, treffen spontan oder auch verabredet auf Menschen, nisten uns ein an kurzzeitig umdefinierten Orten.

STADTGESPRÄCHE MIT
EMIL GALLI, SOZIOLOGE, URBANIST
UND WEITEREN GÄSTEN

MEINE STADT – MEINE RÄUME

An sechs Abenden präsentiert Emil Galli seine Räume, seine Stadt und lädt andere künstlerisch im Stadtraum agierende Gäste zum Gespräch über Stadtraum, Partizipation, Solidarität ein.

WIE DIE STADT DEN
MENSCHEN VERÄNDERTE, KURATIERT
VON MICHAEL BERGER

ALLTAG DER STADT

Betrachtungsweisen von Alltag in Kunst, Literatur, Soziologie seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, mit Gästen und Beispielen aus Paris, Wien, Berlin, Prag, Moskau.

ABEND MIT AUTOR UND KOCH
PAUL BRODOWSKY

SALON: BADISCH SUSHI

Monatliche Erlebnis- und Diskussionsreihe über die Beschreibung von sinnlichen Ereignissen zwischen Kulinarik, Literatur, Film und Musik.

AUSSTELLUNGSREIHE, KURATIERT
VON EMIL GALLI

KUNST IM FINKENSCHLAG

Mit »Zwischenraum Heimat: Artur Stoll« beginnt im Oktober eine Ausstellungsreihe, den einführenden Vortrag hält Armin Morat. Im November folgt mit der Skulptur »Der Kubus« die Ausstellung einer 3x3 Meter großen, betretbaren Camera obscura, die zunächst am Scherrerplatz, anschließend am Finkenschlag aufgestellt ist.

Haslach – Deine Heimat

BEIRUT – ISTANBUL – HASLACH

„YOU ARE NOT A FISH
AFTER ALL“
SOLOPERFORMANCE VON
MIHRAN TOMASYAN
2.10.2011, KAMMERBÜHNE

„DRIFTING AWAY“
14. & 15.10.2011, FINKENSCHLAG

Mihran Tomasyan wird der erste »Artist in Residence« im »Finkenschlag«.

Mihran Tomasyan ist nicht nur ein unglaublich faszinierender Tänzer, der neben Engagements in den USA und Frankreich in Deutschland bereits in der Sascha-Waltz-Company getanzt hat, sondern ein Wanderer zwischen den Welten. Wenn man Mihran kennt, klingt das auf Anhieb ein bisschen zu romantisch, selbst wenn sich die Künstlergruppe, mit der er in Istanbul seit sechs Jahren Stücke produziert, »Ciplakayaklar« - auf Deutsch »Barfuß-Company« - nennt. Mihran Tomasyan hat Freiburg im letzten Jahr als Tänzer im deutsch-türkischen Theaterbasar »Cabinet« kennengelernt. Er hat hier recherchiert (über Alice Schwarzer!), getanzt und gelebt. Freiburg ist für einen von kreativer und körperlicher Energie überschäumenden Tänzer wie Mihran ein »paradiesischer Ort«, ein Ort des Friedens. »Wenn ich in Istanbul arbeite, befinde ich mich 24 Stunden im Modus des Kämpfens für mein künstlerisches und politisches Überleben. Ich sehne mich nach einem Ort, wo ich von dieser Rolle Urlaub machen kann.« Man muss wissen, dass Mihran Tomasyan Armenier ist, d.h. in der Türkei einer Minderheit angehört, die immer noch unter Repressionen zu leiden hat, obwohl sich die türkische Gesellschaft im Umbruch befindet. Die gewaltvolle Geschichte hat Auswirkungen auf die Gegenwart, und Künstler wie Mihran arbeiten an einem Gespräch zur Versöhnung und Liberalisierung, das in der Gesellschaft sonst offenbar schwer einen Ort findet.

Während des ersten Weltkriegs starben in einem der ersten systematischen Völkermorde des 20. Jahrhunderts nach türkischen Angaben 300.000, nach armenischen Schätzungen mehr als 1,5 Millionen Menschen. Die Wunde ist nicht verheilt. 2007 wurde auf offener Straße der sich für Frieden und Menschenrechte einsetzende Publizist Hrant Dink erschossen, nachdem er zuvor von der türkischen Justiz wegen »Beleidigung des Türkentums« verurteilt worden war. Hrant Dink war zufällig Mihran Tomasyans Patenonkel und Mihran hat ihm ein ganz besonderes Tanzsolo gewidmet, das sowohl auf der Straße wie auch in 800-Plätze-Theatern gespielt wurde und jetzt endlich in Freiburg zu sehen sein wird. In Istanbul gehört Mihran Tomasyan zu einer Szene junger, aber international bereits anerkannter Künstler, die zur Selbsthilfe greifen und in Istanbul Orte schaffen, um mit Hilfe von Kunst über brennende Themen kommunizieren zu können: Demokratie, Gewalt, Ausgrenzung und den ersehnten Platz zum Träumen. Die »Barfuß-Company« hat eine ehemalige Autowerkstatt in unmittelbarer Nachbarschaft eines Hamams und einer Moschee zu einem Spielort für Tanz, Musik und Theater umgebaut, in dem das Leben nur so brodelt. Dass das auch Konflikte produziert, war abzusehen. Aber die künstlerischen Vibrationen sind im Moment stärker als der Protest misstrauischer, ultrareligiöser Nachbarn und die Reglementierungswut einer repressiven Polizei.

In diesem Frühsommer hat Mihran Tomasyan auf eigene Initiative eine künstlerische Reise in den Nahen Osten angetreten. Ausgestattet lediglich mit einem Koffer, der sowohl private Kleidung als auch Requisiten für sein Stück »You are not a fish after all« enthält, hat er eineinhalb Monate in Beirut verbracht, um dort in Wohnungen, Universitäten und Hotellobbys zu tanzen und darüber Kontakt zu Menschen zu bekommen. In seinem Reisetagebuch schreibt er: »Ich reise mit 2 Hosen, Unterhosen, Socken, Handtuch, Badehose, 6 T-Shirts, und einem Trainingsanzug. Ich schwitze wie ein Esel, seit es wärmer ist hier, also verbrauche ich pro Tag 2 T-Shirts, das wird ein richtiges Problem. Normalerweise kaufe ich nie neue Sachen, sondern ich wasche immer meine Wäsche, hier wird ja alles in 2 Stunden trocken! So gut ausgebildet als Wäscher, wie ich jetzt bin, mache ich vielleicht in Istanbul doch eine Wäscherei auf!« Bevor Mihran dazu kommt, zieht er von September bis Oktober mit seinem kleinen Gepäck als »Artist in Residence« zuerst einmal im pvc-Spielort »Finkenschlag« in Haslach ein. Wer könnte prädestinierter dafür sein, Menschen über den Tanz miteinander ins Gespräch zu bringen und Welten zu verbinden? Istanbul, Beirut, Haslach! Dass er ausgerechnet in Haslach zum Gastgeber wird, hat Mihran besonders fasziniert und wird dafür sorgen, dass er aus seiner künstlerischen Familie auch noch andere Personen in Freiburg vorstellen wird, grandiose Musiker zum Beispiel. Zum Schluss noch ein Blick in Mihrans Reisetagebuch aus Beirut: »Ich habe Sako Arian, einen sehr bekannten armenisch schreibenden Dichter im Nahen Osten, kennengelernt. Nach der Aufführung erzählte mir dieser verrückte Mensch Dinge, die ich beim besten Willen nicht verstand. Am Morgen ging ich in seinen Laden und sprach mit ihm und seiner Familie, und inzwischen weiß ich, dass dieser wunderbare Dichter in einer ganz anderen Vorstellung der Welt zuhause ist. Viermal hat Saki mein Stück gesehen,

»Wenn ich
in Istanbul
arbeite,
befinde ich
mich 24
Stunden im
Modus
des Kämpfens
für mein
künstlerisches
und politisches
Überleben.
Ich sehne mich
nach einem
Ort, wo
ich von dieser
Rolle
Urlaub machen
kann.«

zum Schluss hat er mitgesungen und mir ein Gedicht gewidmet, über Fische und Herzen: »Wir sind alle Fische, Mihran. Verstehst Du? Wir sind alle blinde Fische in der Gebärmutter! Blinde, reisende Fische, verrückte Fische! Verwaiste, heimatlose, sterile Fische, wilde, müde, nervöse Fische, Mihran! Weine nicht!«

Capitalism Now

KLIMAWANDEL – DAS ENDE DER GEO-TOPOLOGISCHEN IDENTITÄT

CAPITALISM NOW
ERÖFFNUNGSVORTRAG VON
PROF. DR. KLAUS TÖPFER

AM 9.10.2011
IM GROSSEN HAUS

Die Vortragsreihe »Capitalism Now« setzen wir seit 2005 mit unterschiedlichen Themenschwerpunkten und hochrangigen internationalen Referenten fort. Nachdem wir uns unter anderem mit der Thematik des Grundeinkommens beschäftigt haben, liegt der Schwerpunkt in der nächsten Spielzeit auf dem ökologischen Umbau des Wirtschaftssystems. Am 9.10.2011 hält Prof. Dr. Klaus Töpfer den Eröffnungsvortrag. Ab Januar 2012 beginnt zudem unser Schwerpunkt »ÜberLebensKunst«, zu dem wir mehrere Theaterproduktionen und einen Kongress im Rahmens des Themas »Kunst und Ökologie« im Programm haben werden. An dieser Stelle drucken wir daher einen Auszug aus Birger P. Priddats Text »Klimawandel: Das Ende der geo-topologischen Identität« ab, der in dem Band »Klimakulturen. Soziale Wirklichkeit im Klimawandel«, herausgegeben von Harald Welzer u.a., im Jahr 2010 erschienen ist. Im Juni 2011 hielt Prof. Birger P. Priddat in Freiburg einen Vortrag über »Klimaflüchtlinge«. Er ist für einen weiteren Vortrag im Rahmen von »Capitalism Now« angefragt.

»Es geht heute bereits nicht mehr darum, ob man dem »Klimawandel« glauben soll, sondern, in Anerkennung seiner kommenden Faktizität, wann er wie eintreten wird. Hinzu kommen die Stimmen derer, die die positiven Wirkungen hervorheben; mental gibt es bereits die ersten Klimage-

Niemand ist ernsthaft in Europa oder den USA bereit, für das Klimathema seinen Wohlstand aufzugeben.

2 Grad zu begrenzen, zu erreichen (Jackson 2009). Ob diese Effizienzsteigerung um 130 Prozent erlangt werden wird, bleibt zweifelhaft. Andere Berechnungen sprechen bereits von einer Grenze bei 1,5 Grad. Wir werden mit den Folgen des Klimawandels umgehen müssen, weil wir ihn nicht mehr aufhalten. Der Klimawandel, der sich regional zu kleinen Katastrophen auszuweiten droht, weil wir die Erwärmungsdynamik nicht entscheidend aufhalten werden, ist ein Zeichen für etwas anderes, weit aus Neueres: Wir gehen in Phase zwei des »Endes der Geschichte«. Nachdem Fukuyama (1992) das Ende der politischen Emanzipationskulturgeschichte notiert hatte – es gibt keinen weiteren politischen Fortschritt über die Demokratien hinaus, die somit eine anhaltende Stagnation der kulturellen Entwicklung anzeigen –, werden wir jetzt mit einem anderen Ende konfrontiert: dem Ende der geo-topologischen Identität.



winner (der Mythos des aufgetauten sibirischen Permafrostbodens, Palmen in Schweden – übrigens bereits in dem Lied »Jag Ålskar Sverige« der Ärzte besungen – Weinbau in England und so weiter). Genauer betrachtet, geht es auch nicht um das Timing, sondern um den Aufschub, den man durch selektive Aufmerksamkeit meint herausholen zu können. So entsteht eine Dialektik von Relevanzrhetorik, Handlungsentlastung und faktischem *laissez faire*. Die heimliche Sorge, dass das Problem zu groß sein könnte, um es zu behandeln - complexity kills (activity) - intensiviert den Diskurs, um vor den sich offenbarenden Handlungsdimensionen in gelinde Starre zu treten.

Kopenhagen erbringt einen political consensus, aber keinen rechtsfähigen Vertrag. Das von Naturwissenschaftlern propagierte politische Ziel, bis 2050 nicht mehr als 2 Grad Temperaturanstieg zu erreichen, wird nicht realisierbar sein. China und Indien, wie andere auch, werden sich ihre Chance, über starkes Wachstum höhere Wohlfahrtsniveaus zu erreichen, nicht abhandeln lassen – nachdem die nordatlantischen Staaten ihr Erfolgsmodell so lange weltweit als nachahmenswert propagiert hatten. USA und Europa haben den größten CO₂-Ausstoß; von ihnen erwarten die Schwellenländer die höchsten Minderungen. Das aber kollidiert mit den Erwartungen hier, dass wir selber das Wachstum halten oder steigern. Niemand ist ernsthaft in Europa oder den USA bereit, für das Klimathema seinen Wohlstand aufzugeben. Aktuell werden 768 Gramm CO₂ je Dollar Produktionseinheit verbraucht, im Jahre 2050 dürften es nur noch 6 Gramm sein, um das Ziel, die Erderwärmung auf



Theater Freiburg

