MAGAZIN#1

HochX Theater und Live Art

MAGA
ZIN#1

Impressum

HochX Magazin #1
September 2018
1. Auflage: 10.000

Herausgeber
Theater und Live Art München e.V.
Entenbachstraße 37
81541 München

Redaktion/Texte
Ute Gröbel

Gestaltung/Layout
Ulrich Eisenhofer

Druck
DRUCK-Kultur GmbH München

Fotos/Copyright
Titelseite, Seiten 6, 8, 12, 13, 14, 17, 18,
23, 24, 28, 33, 34, 37 © Jean-Marc Turmes
Seite 11 © Franz Kimmel
Seite 16 © Katja Illner
Seite 21 oben © Mara Fischer
Seite 21 unten © Julian Baumann
Seite 26 © ICI Ensemble
Seiten 31, 32 © Matthias Kestel
Seite 36 © Ramona Reuter

Inhalt

Editorial *7*

Verena Regensburger/Veronika Wagner/Kassandra Wedel
Mit Händen und Füßen sprechen *8*

Taigué Ahmed
Alltägliche Gesten, besondere Geschichten *14*

Mona Vojacek Koper/Lulu Obermayer
Ich möchte die Zukunft sein *18*

ICI Ensemble
Wo die Ohren aufgehen *24*

Emre Akal
Die Grotte Mensch *28*

Alfredo Zinola
Kommunizierende Körper *34*

Benno **Heisel** Ute **Gröbel** Ulrich **Eisenhofer** Susanne **Weinzierl** Wolfi **Eibert**

Editorial

2 Jahre HochX!

Zwei Jahre voller Kunst: Theater, Tanz, Musik, Performance, Installationen und genreübergreifender Arbeiten. Es gab Vorstellungen für Jung und Nicht-Mehr-Jung, aus München und von allen Kontinenten (außer der Antarktis), Debüts, die Lust auf mehr machen, aber auch Werke, hinter denen Jahrzehnte von Erfahrung stehen. Insgesamt liegen über 350 Veranstaltungen hinter uns. Es war eine aufregende Zeit. Der beste Ausgangspunkt also, um einen Blick in die Zukunft zu werfen.

Dieses Magazin ist kein Spielzeitheft, sondern eines, das Schlaglichter auf einzelne Produktionen wirft, die in den kommenden Monaten im HochX stattfinden werden. Wir wollen Einblicke in Produktionsprozesse geben, Gedankenwelten hinter Stücken aufschließen und einzelne Künstler*innen zu ihren Plänen zu Wort kommen lassen. Das Ziel ist es, in der Fülle von Ankündigungstexten, Teasern und Facebook-Likes Zeit zu finden für tiefer gehende Beschäftigung mit künstlerischen Biographien und ästhetischen Ansätzen.

So arbeiten die ersten beiden vorgestellten Projekte an dem Ziel, Bewegung und Formen zu finden für Unsagbares, aber mit grundverschiedener Herangehensweise. *diedada. das öffnen und schließen des mundes.* von Verena Regensburger setzt an mit der Frage: Was passiert, wenn man eine gehörlose Tänzerin Lautgedichte interpretieren lässt? Wir haben die junge Regisseurin zusammen mit ihrer Dramaturgin Veronika Wagner und der Darstellerin Kassandra Wedel zum Gespräch getroffen. Taigue Ahmeds *je sors de nulle part, mais d'un trou obscure* hingegen untersucht, wo Bewegung unheimlich wird – insbesondere eine Bewegung am vermeintlich falschen Ort. Im Porträt erzählt der tschadische Tänzer und Choreograph von seiner Arbeit in Flüchtlingscamps und den Tanzstücken, die er aus alltäglichen Erfahrungen und Gesten entwickelt.

Ihre Projekte könnten unterschiedlicher nicht sein, und doch eint sie die Liebe zum Bühnen-Solo: Lulu Obermayer entwickelt mit *The Girl(s) of the Golden West* eine neue, medienintensive Performance auf Basis einer Puccini-Oper. Und Mona Vojacek Koper hat aus ihren Feldforschungen als Schauspielerin und Wiesnverkäuferin eine Stand-Up-Lecture destilliert: *SORRY NOT SORRY*. Im Interview sprechen sie zum ersten Mal über weibliche Autorinnenschaft und Frauen auf der Bühne: wie kann zeitgemäßes feministisches Theater heute aussehen?

Vom weiblichen Solo zum männlichen Kollektiv: das ICI Ensemble mischt seit 20 Jahren die internationale Avantgarde-Musikszene auf. Zum Geburtstag schenken sie sich eine Konzertreihe im HochX und wir ihnen ein Porträt in unserem Magazin: ein Rückblick auf die Anfänge in den 90ern, als München als Jazz-Provinz galt und ein Ausblick auf die Gegenwart, wo ihr musikalisches Experimentallabor nach wie vor auf Hochtouren läuft.

A propos München: in seiner Heimatstadt arbeitet Emre Akal immer noch am liebsten, wenn er nicht gerade in Istanbul, Wien oder Berlin seine Stücke auf die Bühne bringt. Wir haben ihn interviewt: über das Politische am Theatermachen, die Situation in der Türkei und die Kunst, mit dem Abstrakten das Konkrete zu erzählen. Auch der Choreograph Alfredo Zinola setzt auf starke Bilder und explizite Körperlichkeit. In seiner neuen Arbeit *FOCUS* hebt er die Grenze zwischen Kinder- und Erwachsenentheater auf. Denn ob alt oder jung: wir sind alle fasziniert vom Körper, seinen Formen, Falten und Geheimnissen. Das Porträt eines Künstlers ohne Berührungsängste.

Ob Dada-Gedichte, Girls im Goldenen Westen, dunkle Löcher oder Wiesn-Wahnsinn: das Programm des HochX im Herbst und Winter wird bunt. Und das ist lange noch nicht alles: für Festivals wie *RODEO*, das *Internationale Figurentheaterfestival*, die *IETM-Konferenz* der europäischen Theatermacher*innen und schließlich *Politik im Freien Theater* ist das HochX Spielort; außerdem gibt es ja noch weitere Lesungen, Konzerte, Diskussionen, Workshops, Kindertheater und und und. Und weil das alles so ein Magazin sprengen würde, gibt es unter www.hochx.de immer aktuelle Informationen zu allen Stücken und ihren Macher*innen.

Wir freuen uns auf euch und die kommende Spielzeit!

Euer HochX

VerenaRegensburgerKassa
ndraWedelVeronikaWagner

Mit Händen und Füßen sprechen

„Geradezu genial" fand die Abendzeitung ihre erste gemeinsame Arbeit* LUEGEN *(2017). Jetzt kommen die Regisseurin Verena Regensburger, die Tänzerin Kassandra Wedel und die Dramaturgin Veronika Wagner mit ihrem nächsten Stück* die dada. das öffnen und schließen des mundes. *ans HochX. Im Interview sprechen sie über Gehörlosigkeit, Dada und die sinnliche Lust am Un-Sinn.

Wie kam es zu eurer ersten Zusammenarbeit bei *LUEGEN*? Du, Verena, warst ja zu dieser Zeit Regieassistentin an den Münchner Kammerspielen.

Über Veronika. Ich habe mich künstlerisch sehr für Gebärdensprache interessiert und wollte ein Projekt mit einer gehörlosen Schauspielerin machen. Veronika und Kassandra kannten sich über das Theaterwissenschaftsstudium und so kam der Kontakt und letztlich auch das Projekt zustande.

Du hast auch Theaterwissenschaft studiert.

Ja, aber das war mir zu theoretisch, deshalb habe ich parallel viel am Theater hospitiert. Ursprünglich wollte ich auch Schauspielerin werden. Aber ein Freund der Familie meinte schon vorab, dass das nichts für mich wäre, weil ich eher sage, wie ich es haben möchte *(lacht)*. Über Hospitanzen während des Studiums wusste ich dann, dass ich assistieren möchte. Ich will mich aber nicht Regisseurin nennen – vielleicht Theatermacherin?

Und was interessiert dich am Medium Theater?

Dass es live ist. Dass es jedes Mal anders ist. Dass es nah ist. Dass man im Team zusammen etwas kreiert, an einer Idee arbeitet und das visualisiert. Und dass man aufeinander reagieren muss. Es interessiert mich dabei weniger, einen bestehenden Text umzusetzen. Sondern eher: Was kann die Person auf der Bühne erzählen? Welches Potenzial steckt in einem Menschen? Und wie kann ich dem Zuschauer eine Reibungsfläche bieten? Also hat es viel mehr mit Kommunikation zu tun, mit dem Reagieren aufeinander.

Wie habt ihr LUEGEN entwickelt?

Zuerst gab es eine groß angelegte Recherche zu den Themen Wahrheit, Lüge und Kommunikation. Es ging vor allem ums genaue Hinsehen, um Kommunikation, die über die Sprache hinausgeht. Was sagen uns Gestik, Mimik, der Körper? Was kann man davon ablesen und was läuft vielleicht dem entgegen, was man eigentlich meint? Dann haben wir mit Kassandra und Wiebke Puls Gespräche geführt und dann überlegt, wie man mit diesem Material szenisch umgehen kann. Der Stücktext ist dabei während der Proben aus dem Team heraus entstanden. Kassandras Gehörlosigkeit stand jedoch nicht im Zentrum. Wenn sie z.B. erzählt, dass sie früher häufiger vorgab, mit ihrem Hörgerät alles zu verstehen, aber eigentlich nichts verstanden hat – dann geht es darum, wie man sich gegenüber anderen verhält, oder was man sich selbst vormacht, nicht um die Gehörlosigkeit als solche.

Kassandra, wie tanzt man ohne Gehör?

Eigentlich wie mit Gehör *(lacht)*. Auch Hörende können, wenn sie in einen Club gehen, die Musik fühlen. Bei mir fällt einfach nur der akustische Teil weg, die Stimme, die Melodie. Aber ich denke, dass es beim Tanzen eigentlich keine Musik braucht. Keine äußere zumindest. Jeder kann seinem eigenen Rhythmus folgen, nach seinem eigenen Gefühl tanzen.

Und wie bist du zum Tanzen gekommen?

Ich glaube eher, das Tanzen hat mich ausgesucht. Ich bin mit drei ins Ballett gekommen. Mit vier habe ich bei einem Unfall mein Gehör verloren und trotzdem weitergetanzt. Die Tanzlehrerin konnte erst nicht glauben, dass ich nichts höre, weil ich ja gesprochen und so gut mitgemacht habe *(lacht)*. Mit 13 bin ich dann zum Hip-Hop gekommen, weil ich das Gefühl hatte, dort auch selbst etwas entwickeln zu können. Das war etwas Neues für mich, eine neue Herausforderung, eine neue Art der Bewegung. Und ein Ventil für die Wut, denn die Schule war aufgrund der sprachlichen

Paul Scheerbart:
Monolog des verrückten Mastodons (1902)

Zépke! Zépke!
Mekkimápsi – muschibróps.
Okosôni! Mamimûne .....
Epakróllu róndima sêka, inti .... windi .... nakki;
pakki salône hepperéppe – hepperéppe!!
Lakku – Zakku – Wakku – Quakku ––– muschibróps.
Mamimûne – lesebesebîmbera – roxróx – roxróx!!!
––––––––––––––––––––––––––
Quilliwaûke?
Lesebesebîmbera – surû – huhû

Barrieren sehr anstrengend für mich. Da war das Tanzen einfach ein Ort, wo ich hingehen und alles rauslassen konnte.

Du hast dann eine Tanzausbildung gemacht und auch Tanz unterrichtet.

Ja, ich habe Tanzkurse für Hörende und Gehörlose angeboten. Denn viele Gehörlose haben nicht den Mut, tanzen zu gehen. Es war schön, etwas weiterzugeben und zu sehen, wie andere aufblühen. Aber ich wusste, ich will nicht nur Tanzlehrerin sein, ich will auf die Bühne. Ich habe mit 19 eine Tanzgruppe mit Hörenden und Gehörlosen gegründet, die es bis heute gibt und mit der wir international touren. Außerdem bin ich beim Deutschen Gehörlosentheater, das ich 2012 kennengelernt habe, als ich meine theaterwissenschaftliche Abschlussarbeit darüber geschrieben habe. Das war noch in den Anfängen, noch nicht ganz professionell, aber ich mochte das. Es ist eben meine Sprache, die dort auf die Bühne gebracht wird.

Ist das Gehörlosentheater nur für Gehörlose oder versucht ihr auch, hörendes Publikum zu erreichen?

In den Anfängen richtete es sich nur an Gehörlose, weil das hörende Theater ja ausschließlich für Hörende war. Es war wichtig, dass es das gab: eigene Theaterwettbewerbe, eigene Festivals. Mein erstes Theater-Gebärdensprachenfestival war 2003, da war ich noch sehr jung. Da gab es so krasse Stücke mit Namen wie *Alle Hörenden müssen sterben*. Mein hörender Freund hat sich auch sehr unwillkommen gefühlt *(lacht)*. Aber das war ein passendes Stück für die damalige Zeit, für das Gefühl, von der Gesellschaft nicht gewollt zu werden. Mittlerweile hat sich das verändert, weil sich auch die Gesellschaft verändert hat. Man hat sich für Hörende geöffnet, alles wird gedolmetscht oder übertitelt. Nachdem die Leute vom Gehörlosentheater *LUEGEN* gesehen haben, planen sie nun auch ein Stück mit Hörenden und Gehörlosen auf der Bühne. Weil sie begriffen haben, dass sie sich öffnen müssen, um ein neues, gemischtes Publikum anzusprechen. Jetzt, wo sich beide Seiten aufeinander zubewegen, entsteht der Mut, auch mal etwas Neues zu versuchen, zu experimentieren. Und das freut mich sehr.

Und wie ist es für dich, auf der Bühne zu sprechen?

Bei *LUEGEN* auf der Bühne zu sprechen war schön für mich, aber auch ein Wagnis. Ich bin ja später ertaubt, daher ist die gesprochene Sprache meine Muttersprache. Zugleich ist es schwierig, wenn du als Gehörlose sprechen kannst und viele anderen nicht. Früher wurde das zur Norm erklärt: Alle müssen sprechen – aber das geht natürlich nicht. Da gab es viel Schmerz in der Gehörlosengeschichte, viel Scheitern. Und daher wusste ich nicht, wie die Gehörlosen im Publikum das aufnehmen werden. Aber es kam gut an.

Macht es für dich einen Unterschied, ob du dich in gesprochener Sprache ausdrückst oder in Gebärdensprache?

Es sind für mich zwei grundverschiedene Sprachen und jede hat ihre Schönheiten. Ich mag die Gebärdensprache, weil sie über ihre Visualität eine tolle Bühnensprache ist. Nicht nur für Gehörlose, jeder kann Gebärden lernen. Die gesprochene Sprache ist ebenfalls ein Teil von mir, auch wenn ich wegen der Gehörlosengeschichte manchmal Hemmungen habe, sie einzusetzen. Ob Fernsehen oder Theater: Ich muss jedes Mal aufs Neue entscheiden, ob das für mich gut ist, ob das für die anderen Gehörlosen gut ist. Auf der anderen Seite provoziere ich auch gerne. In der Gehörlosenszene ist es gerade in Mode zu sagen: Ich bin glücklich, gehörlos zu sein. Und in *LUEGEN* gibt es eine Szene, wo ich das hinterfrage: Ist das wirklich die Wahrheit? Ist man wirklich stolz darauf? Oder hilft es einem, damit es nicht so schmerzt? Es braucht Mut, darüber zu sprechen und dann auch noch auf einer Bühne. Ich wusste, die Hörenden werden kein Problem damit haben, aber Gehörlose, das ist eine Gratwanderung.

Was hat euch dazu bewegt, in eurem neuen Stück *die dada* das Hören bzw. die Wahrnehmung selbst zum Thema zu machen?

Verena: In *LUEGEN* gibt es eine Szene, wo es darum geht, dass sich Kassandra vorstellen kann, wie ein Wasserfall klingt, weil alles, was sich bewegt, für sie ein visueller Klang ist. Daran wollen wir bei unserem aktuellen Projekt ansetzen: Wie kann eine Bewegung ein visueller Klang sein? Sie liest ja auch von den Lippen ab. Wie kann man die

Bewegung des laut Aussprechens, diese Mundbewegung, vergrößern, sie in körperliche Bewegung oder Klang übersetzen?

Es geht euch also um Übersetzungsprozesse zwischen Sprache, Klang und Bewegung?

Unser Ausgangspunkt sind Klanggedichte, wo ja Laute in eine Schriftform überführt werden. Da gibt es einen Rhythmus, aber keinen semantischen Sinn – und diese Sinn-Losigkeit ist auch die Schwierigkeit, die man mit der Onomatopoesie hat. Im Prozess sieht das dann so aus, dass wir unser Team mit ausgewählten Lautgedichten konfrontieren werden. Den jeweiligen Umgang mit den Texten, die individuelle Interpretation, die jeder mit den ihm jeweils zur Verfügung stehenden Mitteln schafft, wollen wir genauer betrachten und zusammen weiterentwickeln. Und in Bezug auf Kassandra stellt sich eben die Frage: Wie nimmt man Lautgedichte wahr, wenn einem die Klanglichkeit, die zur Sinnerschließung notwendig scheint, fehlt? Und wie lässt sich das auf die Bühne übersetzen?

Kannst du mir ein Beispiel für eine solche Übersetzung nennen?

Gerade versuchen wir, Text in Musik zu übersetzen. D.h. wir haben Kassandra das Alphabet einsprechen lassen und jeder Buchstabe wird zu einem Geräusch verfremdet, bei dem der Buchstabe selber nicht mehr zu identifizieren ist. Aber man kann den Charakter des Buchstabens erkennen. So überführen wir Gedichte in Songs, die Kassandra abnehmen, die sie spüren kann. Und auf die sie dann wieder mit ihren Mitteln reagiert. Außerdem werden wir mit Video arbeiten und so die Musik in visuellen Klang und Rhythmus übersetzen.

Und welche Bedeutung hat Dada als Epoche für euer Projekt?

Veronika: Der Titel *die dada. das öffnen und schließen des mundes.* bezieht sich auf eine Vorlesungsreihe von Ernst Jandl, in der er über seine eigene Tätigkeit als Dichter reflektiert und sich auch

auf die Dadaisten bezieht. Die Lautpoesie war ab 1926 ein wichtiges Schaffensgebiet der Dadaisten, daher sind sie natürlich wichtig für uns; die Textauswahl wird sich aber nicht darauf beschränken. Vorläufer der Onomatopoesie gab es ja schon in der Antike, im Mittelalter und im Barock. Den Dadaisten ging es in ihrer Kunstproduktion speziell um Un-Sinn. Im Fall von Lautgedichten bedeutet das, dass die Sprache ihres Sinns entleert wird. Laute werden, statt mit Semantik aufgeladen, zu rhythmischen Klangbildern zusammengefügt. Wir wollen untersuchen, über welche sinnlichen Ebenen man sich dem „Sinn" von Lautgedichten – oder vielmehr dem Klangbild – nähern kann.

Verena: Das collagenhafte Zusammenführen, das auch die Dadaisten nutzten, das interessiert mich. Und die Freiheit, die man als Macher und als Zuschauer darin hat.

Veronika: Das ist ja ein generelles Problem am Theater: dass der Zuschauer nach dem Inhalt einer Inszenierung sucht und vermutet, dass er irgendwo versteckt liegt. Und das führt natürlich zu Frustrationen, wenn man manche Dinge nicht verstehen kann, wenn man den versteckten Sinn nicht entschlüsseln kann. Aber in Wirklichkeit ist es doch so, dass der Sinn erst vom Betrachter generiert wird. Deswegen versuchen wir gar nicht erst, „den" Inhalt zu erschaffen, weil es den sowieso nicht gibt. Das Ziel ist, den Blick des Zuschauers zu weiten, ihm andere Möglichkeiten zur Rezeption eröffnen. Wir wollen die synästhetische Wahrnehmung aktivieren und dem Zuschauer ermöglichen, sich einer sinnlichen Rezeptionsweise hinzugeben, die gerade hinsichtlich der „sinnlosen" Untersuchungsgegenstände als Mittler zwischen Medium und Deuter dienen könnten.

***die dada* hat ja am 28. September Premiere. Wie geht es danach weiter?**

Verena: Direkt im Anschluss mache ich eine Residency in Bangalore, Indien. Und dort werde ich an *die dada* anknüpfen und weiterführende Fragen verfolgen: Wie kann man mit Sprache arbeiten, wenn man sie nicht versteht? Gibt es Betonungen, Laute oder Gesten, die vielleicht international verständlich sind? Mir geht es darum, eine Form der Kommunikation zu untersuchen, wo Übersetzung auf einer anderen Ebene stattfindet. Sprechen mit Händen und Füßen sozusagen. ■

Verena Regensburger studierte Theaterwissenschaft und Sprache, Literatur und Kultur an der LMU München. Während des Studiums arbeitete sie als Casterin für Reenactment-Aufnahmen und hospitierte am Residenztheater München und den Münchner Kammerspielen im Bereich Video, Bühne und Regie. Bis zur Spielzeit 2016/17 war sie als Regieassistentin an den Münchner Kammerspielen tätig, wo sie u.a. mit Susanne Kennedy, Martin Kušej, Christoph Marthaler, Armin Petras, Stefan Pucher, Yael Ronen, She She Pop und Nicolas Stemann arbeitete. Dort realisierte sie auch ihre ersten eigenen Arbeiten, darunter *Peterchens Mondfahrt*, *Das Leben am Ende der Selfie-Stange* und *LUEGEN*. Derzeit arbeitet sie mit dem Schweizer Musiker Michael Flury an drei Produktionen: der wissenschaftsphilosophischen Klanginstallation *Chavín*, dem Popmusiktheater *Nuborns* und der Musik- und Gesprächsreihe *Voyager III*.

Veronika Wagner studierte Theaterwissenschaft und Iranistik an der LMU München. Während des Studiums wirkte sie an Publikationen des Deutschen Theatermuseums München mit und organisierte die Reihe *cinephil & philosoph*. Aktuell promoviert sie zum Thema Bildprojektion auf der Bühne an der Universität Hildesheim und lehrt am Institut für Theaterwissenschaft und der Iwanson International School of Contemporary Dance in München. Sie arbeitet zudem als freie Dramaturgin, Produktionsleiterin und Organisatorin des Popmusik-Festivals Agratamagatha.

Kassandra Wedel lebt als freischaffende Tänzerin, Choreografin und Schauspielerin in München. Bereits in ihrer frühen Kindheit tanzte sie Ballett, Hip-Hop und Contemporary, obgleich sie mit vier Jahren gehörlos wurde. Seit 2004 unterrichtet sie Tanzgruppen mit Gehörlosen und Hörenden und wirkte mehrfach in Musikvideos als Tänzerin mit. 2012 wurde sie zweifache Deutsche Hip-Hop-Meisterin und Weltmeisterin im Solo und Duo der inklusiven Hip-Hop-Meisterschaften. Im Jahr 2016 gewann sie bei dem Wettbewerb *Deutschland tanzt* des TV-Senders Pro 7 den ersten Platz. Von 2009 bis 2013 studierte Kassandra Wedel Theaterwissenschaft an der LMU München. Parallel dazu spielte und tanzte sie in diversen Projekten im Bereich des Sprech-, Tanz-, Musik-, und Gebärdensprachtheaters, darunter z.B. in *AscheMOND* oder *The Fairy Queen* an der Oper Wuppertal und *LUEGEN* an den Münchner Kammerspielen.

Taigué **Ahmed**

Alltägliche Gesten, besondere Geschichten

Wo kommst du her? In Zeiten von Flucht und Migration ist diese Frage allgegenwärtig. Der Tänzer und Choreograph Taigué Ahmed beschäftigt sich in seiner neuen Arbeit mit dem Fremdsein und Unterwegssein und der Angst, die Bewegung auslösen kann. Porträt eines Künstlers, der selbst immer in Bewegung ist.

Ob er denn auch mit dem Boot gekommen sei, wollte der Kellner im italienischen Restaurant von ihm wissen. Taigué Ahmed schmunzelt. Diese Frage begegnet dem aus dem Tschad stammenden Choreographen häufiger. Auch wenn er selbst kein Geflüchteter ist, hat er doch beruflich viel mit dem Thema zu tun: 2005 gründete er die Organisation Ndam Se Na, zu Deutsch „Gemeinsam tanzen", die in Flüchtlingscamps im Tschad Tanzworkshops anbietet. Das Konzept ist inzwischen so erfolgreich, dass es nun von NGOs auch in anderen Lagern erprobt wird. Der Tanz soll helfen, das Erlebte zu verarbeiten, Aggressionen abzubauen und Freude und Selbstvertrauen in den eigenen Körper zurückzugewinnen. Doch es geht auch um Aufklärung: über AIDS, Gewalt, Kinder- und Frauenrechte, Bildung. „Das Ziel ist, dass sich die Geflüchteten in ihren Körpern wiederfinden, dass sie wieder lächeln können. Und es geht um Verausgabung, damit die Menschen zur Ruhe kommen. Denn viele in den Camps können wegen ihrer Traumata nicht schlafen." Taigué Ahmed versteht den Tanz dabei als Mittel der Kommunikation – auch über seine eigenen Erlebnisse mit Krieg und Gewalt.

Die zentralafrikanische Republik Tschad wurde in den vergangenen Jahrzehnten von einer Reihe (Bürger-)Kriege erschüttert; das Land gehört zudem zu den ärmsten der Welt. Taigué, der als Kind die Grausamkeiten der Soldaten mitansehen musste, fing mit 13 Jahren zu tanzen an. Vom traditionellen Tanz kommend lernte er erst Ballett, dann zeitgenössischen Tanz an der École des Sables im Senegal und dem Centre National de la Danse in Paris. Dort entwickelte er auch sein erstes Solo *Crache mon histoire – Meine Geschichte ausspucken* – und tourte damit durch Europa, USA, Kanada und etliche afrikanische Länder. Die Resonanz war groß: Viele konnten sich in der Geschichte einer Kindheit im Krieg widerfinden, trotz (oder gerade wegen) der abstrakten Tanzsprache des Stückes. Für Taigué ist die künstlerische Bearbeitung der eigenen Verletzungen und der Dialog mit dem Publikum in Stücken wie *Crache mon histoire* oder dem Folgeprojekt *Abbanay, Abbanay* eine Form der Selbsttherapie und eine Möglichkeit, über die schwierige Situation in Afrika zu sprechen. „Gerade in den afrikanischen Ländern, in denen ich mein Solo gezeigt habe, konnten sich viele mit der Darstellung von Kriegserfahrungen identifizieren. Im Nachgespräch sprechen die Leute darüber und auch ich kann mir einiges von der Seele reden."

Die choreographische Arbeit auf der Bühne und die therapeutische Arbeit mit Geflüchteten bilden dabei keinen Gegensatz, sondern befruchten sich gegenseitig. Das zeigen auch die Tanzateliers für junge Geflüchtete, die er seit zwei Jahren in München leitet. Anders als in den Camps, wo die Bewohner meist dieselbe Herkunft und Kultur teilen, trifft er hier auf unterschiedlichste Nationen, Sprachen, Tänze und Lieder. Keine leichte Aufgabe, daraus etwas Gemeinsames zu entwickeln. Und so geht es hier erst einmal darum, dass die Jugendlichen aus Afghanistan, aus Syrien oder Ghana miteinander in Kontakt kommen und ihre Ängste abbauen. Die Arbeit mit dem kulturellen Wissen der Jungen und Mädchen hilft dabei. „Ich muss die Geflüchteten darin bestärken, Akteure ihrer eigenen Kultur, ihres eigenen Tanzes zu sein. Nur so gewinnen sie Vertrauen, in sich selbst und in andere." Aus der Zusammenarbeit mit Schüler*innen der Städtischen Berufsschule zur Berufsintegration entstand das Stück *Warten|Warten*, das 2017 im HochX uraufgeführt wurde. Bei diesem Projekt waren auch Künstler*innen beteiligt, mit denen Taigué inzwischen kontinuierlich zusammenarbeitet, darunter die Dramaturgin Sarah Israel, die Schauspielerin Angelika Krautzberger oder der Musiker Benno Heisel.

Dieser hat auch die Musik bei Taigués jüngstem Projekt *Waignedeh* entwickelt – ein Projekt, das beinahe an Visabestimmungen gescheitert wäre. Es

sollte um den Alltag in den afrikanischen Flüchtlingscamps gehen, um Leerlauf und Stillstand, getanzt von den Bewohnern selbst. Keine Chance, dafür die entsprechenden Einreisepapiere nach Deutschland zu bekommen. Taigué hat aus der Not eine Tugend gemacht und das Stück mit professionellen Tänzern aus N'Djamena erarbeitet. Gemeinsam mit der Dramaturgin Sarah Israel und den Tänzern waren sie eine Woche in den Camps, um dort mehr über die Lebensbedingungen und die interne Politik eines Flüchtlingscamps zu erfahren. Aus diesen Beobachtungen haben sie dann tänzerische Sequenzen entwickelt, die die Atmosphäre des Ortes und die Erfahrungen der Menschen dort aufgreifen. Nicht plump abbildend oder illustrierend, sondern ästhetisch überhöht und verdichtet. Wie objets trouvés werden alltägliche Gesten gesammelt, rekombiniert und rhythmisiert. Dabei bringen die Tänzer ganz unterschiedliche Stile mit, vom zeitgenössischer Tanz über traditionelle Formen bis hin zu Hip-Hop und Coupé-Decalé. Und auch in Ausstattung und Kostüm wird mit Vorgefundenem gearbeitet: Die Kostümbildnerin Veronika Schneider hat bei ihrem Aufenthalt im Tschad Materialien gesammelt, die die Darsteller stellenweise in retrofuturistische Wüstenkrieger à la *Star Wars* verwandelt. Die im Lager allgegenwärtigen Plastikplanen wechseln auf der Bühne ständig Funktion und Bedeutung: mal Zelt, mal Tonkrug, mal Haut einer überdimensionierten Raupe. „Der Gegenstand funktioniert mal symbolisch, mal metaphorisch. Im Entwicklungsprozess sage ich zum Beispiel: Behandle die Plane wie das Letzte, was du hast. Das verändert automatisch die Haltung des Tänzers zur Plane. Umgekehrt verändert sich das Objekt mit dem Körper, der damit umgeht. Es bleibt nie intakt, bleibt nie ‚nur' Objekt."

Waignedeh, was auf Kabalaye „Morgen" bedeutet, wurde von der Kritik gelobt: „atmosphärisch subtil und unaufdringlich überzeugend" sei das Stück, das nach seiner Uraufführung in Düsseldorf und München im Mai 2018 auch im Tschad gespielt wurde. Dabei findet Taigué interessant, wie verschieden die Zuschauer auf beiden Kontinenten auf seine Stücke reagieren. Das europäische Publikum ist natürlich vertrauter mit dem zeitgenössischen Tanz, zugleich bemerkt er in Afrika eine große Offenheit und Neugierde für die noch unbekannte Bild- und Bewegungssprache. Das Bedürfnis, sich im Anschluss über das Gesehene auszutauschen, ist riesig. Unabhängig von Kontext oder Herkunft gehe es aber darum, so Taigué, dass der Zuschauende das Gezeigte hinterfrage – und letztlich auch sich selbst und seine Sicht auf die Welt.

Um Wahrnehmungsfragen wird es auch in seinem neuen Projekt gehen, das im Februar im HochX Premiere feiern wird, Arbeitstitel: *Je sors de nulle part, mais d'un trou obscure*. Für Nicht-Frankofone heißt das so viel wie: Ich komme aus dem Nichts, aber aus einem dunklen Loch. Dieser bitter-ironische Satz spiegelt für ihn das wider, was viele in Europa in ihm und anderen sehen: obskure Gestalten, aus dem afrikanischen Herzen der Finsternis kommend. Dunkelhäutige Migrant*innen werden dabei zur Projektionsfläche für die kollektive Angst vor dem „Anderen". Begegnungen mit Fremden auf der Straße, am Bahnhof oder Flughafen waren es

auch, die ihn zu einem Nachdenken über Herkunft angeregt haben. Und natürlich auch die unglaublich vielen Geschichten, die er in den Camps im Tschad und den Unterkünften in Deutschland gehört hat: von der zurückgelassenen Heimat, der strapaziösen Flucht und dem schwierigen Ankommen. Mit der Videokünstlerin Janine Jembere wird er sich auf die Straßen Münchens begeben und dort Bewegungsrecherche betreiben. „Die Bewegung ist ja das, was den Leuten Angst macht. Das Nicht-Verstetigte, die Dynamik der Migration. Und da ist es natürlich naheliegend, auf den bewegten, tanzenden Körper im öffentlichen Raum zu schauen, auf die Irritationen, die er auslöst." Die Arbeit mit Video ist dabei Neuland für ihn. Analog zu seiner Arbeit mit gefundenen Gesten wird es darum gehen, mit gefundenen Bildern einen ähnlichen Grad der Abstraktion zu erreichen und Tanz und Bild auf der Bühne zu vereinen. Taigué ist zuversichtlich, dass das gelingen wird. Schließlich ist seine Kunst voller Dynamik und entwickelt sich kontinuierlich weiter. Und persönlich gibt es auch kein Stehenbleiben: Seine Vision ist es, eine Schule im Tschad zu gründen, die das Künstlerische und das Soziale, den Tanz und die Therapie vereint. Es scheint, als müsse er noch viel bewegen. ■

Dank an Sarah Israel für die Übersetzung unseres Gesprächs

Taigué Ahmed wurde im Tschad geboren und ist dort aufgewachsen. Mit 13 Jahren wurde er Mitglied des tschadischen Nationalballetts, wo er eine Ausbildung zum traditionellen Tänzer erhielt. Ab 2002 arbeitete er mit der Compagnie Jeune Trestle, ab 2003 nahm er an Workshops für zeitgenössischen Tanz der französischen Choreographin Julie Dossavie in N'Djamena teil. Außerdem besuchte er die Ecole des Sables im Senegal und wurde an das Centre National de la Danse (CND) in Paris empfohlen, bevor er selbst begann, junge Tänzer*innen in N'Djamena auszubilden.

Im Dezember 2009 präsentierte er das Solo *Crache mon histoire* am CND Paris. Im Juni 2011 erhielt er eine Einladung des Tanzhauses Station Zuid in Amsterdam, um eine Choreographie inspiriert durch das Gemälde *Der Garten der Lüste* zu erarbeiteten. 2014 zeigte er das Duo *Abbanay, Abbanay* (Mein Vater, mein Vater) im Rahmen des Africtions-Festival in Deutschland. Im April 2015 präsentierte er zusammen mit Sarah Israel die Performance *Laissez-moi… Eine Blickstörung* in München. 2016 entwickelte er zusammen mit Tobias Ginsburg und Matthias Renger das Kinderstück *Du und ich und das Meer dazwischen*. 2018 wurde sein Stück *Waignedeh* am Tanzhaus NRW in Düsseldorf und den Münchner Kammerspielen uraufgeführt.

2005 gründete Taigué zusammen mit anderen Tänzern die Organisation Ndam Se Na in N'Djamena, deren Leiter er heute ist. Neben Tanzworkshops in Flüchtlingscamps fördert Ndam Se Na auch die Ausbildung von Tänzer*innen und den Austausch von Tanzproduktionen, u.a. durch ein 2007 gegründetes Tanzfestival. Seit 2013 leitet er Workshops und Projekte mit Kindern, Jugendlichen und Geflüchteten in Frankreich, Kanada und Deutschland.

Mona Vojacek Ko per Lulu Obermayer

Ich möchte die Zukunft sein

Beide eint der Mut zum Bühnen-Solo: Mona Vojacek Koper denkt in ihrer Stand-Up-Lecture* SORRY NOT SORRY *über den Objektstatus des weiblichen Körpers nach, während Lulu Obermayer in ihren Performances Tosca, Manon & Co. neues (Opern-) Leben einhaucht. Ihr aktuelles Stück* The Girl(s) of the Golden West *wird im September im HochX Premiere feiern. Wir haben mit beiden über ihre Solo-Projekte, Frauen auf der Bühne und das Theater als utopischen Ort gesprochen.

Mona, du hast ja gerade dein Schauspiel-Studium an der Otto-Falckenberg-Schule beendet. Wie bist du denn dazu gekommen, eigene Projekte zu machen?

An der Schauspielschule gab es neben der klassischen Rollenarbeit wenig Spielraum für selbst entwickelte Projekte. Ich durfte dann aber mit meiner Kommilitonin, Henrike Commichau, eine eigene Arbeit machen. Dort hatte ich das erste Mal das Gefühl, ich erfülle jetzt nicht ein Bild von außen, sondern mache das, worauf ich Lust habe. Auch die Arbeitsweise war eine völlig andere, nämlich gleichberechtigt.

Und welche Projekte waren das?

Wie später bei *SORRY NOT SORRY* gab es schon hier den Aspekt des Dokumentarischen, des Selbstversuchs. Wir haben zum Beispiel vor dem Apple Store in der Fußgängerzone campiert, ohne dass es dort aktuell ein neues Produkt zu kaufen gab. Das hat natürlich für Verwirrung gesorgt. Zugleich wussten wir nicht, dass in drei Wochen das neue iPad erscheinen sollte. Die Apple-Mitarbeiter dachten dann schließlich, wir sind deswegen schon da *(lacht)*. Diese doppelte Irritation, das fanden wir spannend. Mit einem Realitätsmoment zu spielen und zu sehen, was daraus entsteht, was sich in der Begegnung mit Menschen erzeugen lässt. Bei einem anderen Projekt ging es um Selbstdarstellung – Selfies, Instagram usw. Und da haben wir Tiere im Zoo interviewt, um herauszufinden, ob Tiere auch ein Bedürfnis nach Selbstdarstellung haben. Das haben wir dann neben anderem auch als Material für die Bühnenshow verwendet. Die Tiere waren auf jeden Fall sehr interessiert *(lacht)*.

***SORRY NOT SORRY* ist ja dein Debüt als Theatermacherin und deine erste Soloarbeit.**

Ja, ich habe in der Schauspielschule viele Monologe gearbeitet, aber das ist natürlich etwas vollkommen anderes. *SORRY NOT SORRY* ist von der Form her Stand Up Comedy, somit ist das zuerst eine große Schreibarbeit für mich. Wie schreibt man überhaupt auf Pointe? Ich merke, ich bin in meiner Soloarbeit auf mein Team angewiesen und auch auf Publikumsversuche, um herauszufinden, wie Stand Up auf der Bühne funktioniert.

Lulu, du hast einen interessanten Werdegang: Du hast Schauspiel gelernt, Performance, Tanz und Dramaturgie studiert. Wie kam es dazu?

Ich wollte schon immer auf die Bühne und bin mit 16 nach New York, um dort u.a. am Lee Strasberg Institute Schauspiel zu lernen. Ich denke auch gerade viel darüber nach, in welcher Form die dort gelehrte Schauspielmethode des Method Acting, also das Eintauchen in Rollen, meine Arbeit bis heute beeinflusst, auch wenn ich jetzt nicht mehr „nur“ Schauspielerin bin. Ich habe auch an Schauspielschulen in Deutschland vorgesprochen, dort aber nie wirklich reingepasst. Schon zu diesem Zeitpunkt wusste ich, dass die Schauspielerei eine interessante Komponente ist, mein künstlerisches Schaffen aber nicht komplett umfasst. Ich hatte kein Interesse daran, meinen Kopf an der Garderobe abzugeben und nur

ausführendes Material zu sein. Und seitdem, seit 2010, mache ich Soloperformances. Wichtig ist dabei für mich auch die Verbindung von Theorie und Praxis, deswegen habe ich in Schottland Performance und in Leipzig Dramaturgie studiert. Nach meinem Abschluss 2014 habe ich dann noch einen Master in „Solo Dance and Authorship" am Hochschulübergreifenden Zentrum für Tanz in Berlin gemacht. „Dance" steht hier für körperbasierte Performance und es geht darum, von der Idee bis zur Ausführung eines Projekts mit dem Körper zu arbeiten. Und das ist mir sehr wichtig.

Und warum Soloperformances?

Ich finde es wahnsinnig spannend, alleine zu arbeiten, ohne großes Team und viele Darsteller auf der Bühne. Sich alleine diesen Raum anzueignen, sich darin zu behaupten – für eine Stunde oder fünf Stunden. Mich interessiert der Live-Moment und die Überlappung verschiedener Genres darin. Wie wird der Live-Moment von verschiedenen Genres definiert, welche Dynamiken ergeben sich aus ihrem Zusammenwirken, wie funktioniert der ganze Apparat? Ich arbeite mit Theater, mit Performance, mit Tanz, aber auch Film spielt eine große Rolle. Und natürlich die Oper.

Mona, Ausgangspunkt für deine Arbeit *SORRY NOT SORRY* waren deine Erfahrungen auf dem Oktoberfest. Wie bist du darauf gekommen, dort als Promilletest-Verkäuferin zu arbeiten?

Über meine Erfahrungen als Schauspielerin. Am Ende meiner Ausbildung war ich wie nie zuvor damit konfrontiert, ein zu verkaufendes Objekt zu sein. Da kommen die Intendanten und machen Fleischbeschau. Die Wahrnehmung der Frau als Objekt – das hat mich interessiert, sowohl im Beruflichen als auch im Privaten. Und da habe ich nach einem Bereich gesucht, in dem das sehr deutlich zutage tritt, um dort eine Feldstudie zu unternehmen. Die Wiesn ist für mich Faszinations- und Hassobjekt zugleich. Ich kann da nicht entspannt hingehen, nicht mal, wenn ich besoffen bin, weil ich nicht ausblenden kann, was dort mit den Frauen passiert. Da habe ich gemerkt, ich muss was damit machen. Die Arbeit als Promilletest-Verkäuferin war dahingehend sehr aufschlussreich, auch wenn sich meine Erfahrungen sicherlich nicht groß unterscheiden von denen anderer Frauen, die auf der Wiesn arbeiten. Von Sprüchen aller Art bis hin zu Übergriffen war alles dabei. Wichtig war, dass ich dort nicht als Gast unterwegs war, sondern als professionell Arbeitende, die Parallelen zieht zu ihrem Schauspielerberuf. Interessant ist ja die Normalität, die dem Ganzen beigemessen wird: Auf der Wiesn ist das halt so. Daher finde ich gerade die Begriffe „Ausnahmezustand" und „Freiwild" spannend. Und natürlich die Doppelmoral in dem Ganzen. Auf muenchen.de gibt es einen Wiesn-Dresscode: Du sollst dir einen Wiesn-BH kaufen, damit das Dekolleté hervorsticht, aber die Röcke müssen mindestens knielang sein. Also schon sexy sein, aber bitte keine Schlampe.

Und wie gehst du auf der Bühne damit um?

Ich habe gerade noch eine zweite Feldstudie am Laufen, da geht es auch um den Körper als Ware. Die Frage ist: Was kann man im Bühnenkontext mit einem weiblichen Körper machen? Welche Konventionen gelten da? Wie freiwillig oder unfreiwillig ist das, was ich da tue? Ich stelle die Behauptung auf, dass ich auf der Bühne zum Objekt werde, wenn ich für andere spiele. Bei einer Soloperformance wird das auch auf die Spitze getrieben. Und um das zum Thema machen zu können, brauche ich die Parallele zu dem, was ich im Feld erlebt habe.

Welche Rolle spielt der Stand Up in diesem Zusammenhang? Geht es dir auch um die Frage nach Frauen und Komik?

Es ist ja ein weit verbreiteter Gedanke, dass es schwieriger ist für Frauen, lustig zu sein. Das liegt daran, dass der weibliche Körper immer sexualisiert wird, d.h. es gibt eine zweite Bewertungsebene, die immer mitspielt. Du wirst immer auch als Sexobjekt betrachtet und dein Wort kann nicht einfach nur gelten. Das hat z.B. bei amerikanischen Komikerinnen zur Folge, dass sie ihren Körper immer zum Thema machen – und das meistens negativ in Form von Selbstkritik. Oder dass die deutsche Komikerin Carolin Kebekus ihr Genre als „hübsch und trotzdem lustig" bezeichnet. Einen weiteren Widerspruch in der weiblichen Sozialisation greife ich auch im Titel auf: Wenn ich einen derben Witz mache, jemanden beleidige, entschuldige ich mich immer gleich: Sorry! Ich bin ja das nette, wohlerzogene Mädchen. Daher: SORRY NOT SORRY.

Lulu, du beschäftigst dich intensiv mit den weiblichen Opernfiguren, die im klassischen Kanon häufig als passiv leidende Opfergestalten in Erscheinung treten. Warum dieses Thema?

Es ist ganz einfach: Ich heiße Lulu und bin tatsächlich nach der Oper bzw. dem Theaterstück benannt. Somit wurde mir das in die Wiege gelegt. Zunächst einmal finde ich Oper spannend, weil sie so

widerständig ist, sperrig und gleichzeitig so verstörend sein kann. Mich interessiert es, an den Konventionen der Oper zu arbeiten. Es gibt klare Vorstellungen, wie Oper zu sein hat, und da will ich reingrätschen. Ich mache mich aber nicht lustig über die Oper – Manon Lescaut, Tosca und Minnie sind für mich gute Freundinnen. Es geht darum, Seilschaften zu entwickeln zwischen diesen fiktiven Figuren. Der Kanon an Frauenfiguren im Theater ist hart, aber die Oper ist nochmal ein besonderes Kaliber: Da werden Frauen noch grausamer hingerichtet, noch härter für Überschreitungen bestraft und verfügen über noch weniger Handlungsmacht. Mich interessiert eine langsame Einschreibung, eine Gegenbewegung dazu. Die Puccini-Oper *La Fanciulla del West*, auf der mein nächstes Stück basiert, wird ja im März 2019 auch an der Bayerischen Staatsoper aufgeführt. Und so haben beide Arbeiten die Möglichkeit, miteinander zu sprechen, in Beziehung zu treten wie bei einem chemischen Prozess. Von Adaption zu Adaption, von Interpretation zu Interpretation ergeben sich Funken, die sich übertragen.

Geht es dir darum, der gängigen Lesart etwas entgegenzusetzen, eine feministische Gegenlektüre anzubieten?

Lulu: Es ist wichtig, sich mit dem Kanon auseinanderzusetzen und zu sehen: Was gibt es da und wie kann ich das umschreiben. Ich bin interessiert an einem tieferen Hören. An so einem tieferen Reingehen, an einem Abstrahieren, am Schichten-Abtragen. Das kann manchmal nur ein Satz sein, eine Szene, bei der ich dann in die Tiefe gehe. Es geht darum, nach dem subversiven Potenzial einer Rolle zu fragen, das so in gängigen Inszenierungen nie vorkommt. Da gehen kleine Momente unter im Zuge der Handlung – ich kann hingegen auf Pause drücken und nochmal zurückspulen und so einen anderen Blick auf diese Momente eröffnen.

Mona: Zum Thema Kanon: Ich war lange Zeit der Meinung, dass nur neue Geschichten die Lösung sein können. Ich will nicht noch eine Uminterpretation, noch einen *Faust* sehen, wo das Gretchen doch irgendwie stark ist. Es wird so krankhaft versucht, diese Geschichten neu zu erzählen, so dass die Frau selbstermächtigt erscheint. Mir wurde ja auch immer gesagt, ich soll die Griechinnen spielen, Rollenfach „starke Frau“. Aber letztlich sind Helena oder Medea auch nur Sklavinnen, Tauschobjekte. Lange habe ich gesagt, ich will diese Rollen nicht, aber das hat sich inzwischen wieder geändert.

Mich interessieren auch diese Frauen. Wie du so schön gesagt hast: Das sind meine Freundinnen. Und es kann spannend sein, da rein zu gehen, in den Konflikt. Aber immer mit dem Bewusstsein dafür, warum die Geschichte so ist wie sie ist.

Zum Thema Geschichten: Die Story von *La Fanciulla del West* ist ja ziemlich untypisch, weil die Protagonistin am Ende überlebt. Was reizt dich an dem Stoff?

Lulu: Mich reizt, dass die Oper während des amerikanischen Goldrausches spielt. Und ich finde es spannend, dass eine Frau 1849 so einen Saloon betreibt. Sie ist umgeben von Männern, aber keiner kommt ihr nahe – bis dann dieser eine Outlaw auftaucht. Und sie schafft es, diese Beziehung einzufordern und ihn vor dem Tod zu bewahren. Beides – das Westernthema und die Tatsache, dass die Frau nicht stirbt – ist außergewöhnlich und das reizt mich. Außerdem geht der Stoff durch alle Genres: Die Oper basiert auf einem Theaterstück, das auch zu einem Roman umgearbeitet und mehrfach verfilmt wurde. Und ich finde es interessant, herauszufinden, welche Regeln jede Gattung so besitzt und was passiert, wenn man sie zusammenbringt. Was fällt raus, was tritt in Erscheinung? Bei meinen Solos geht es ja auch darum, den Raum anzureichern. Theater ist ein ewiger Ort mit vielen Schwingungen. Wenn ich auf die Bühne gehe, klinke ich mich da ein – das ist ein spiritueller Akt. Die Geister sind im Theater sehr präsent. Und ich finde es schön, wenn das im Material auch passiert. Ich beschäftige mich gerade mit historischen Aufnahmen, von 1948, von 1962. Da höre ich den Raum und das berührt mich. Etwas Anderes teilt sich mit in dem Medium. Und genauso im Film, im Roman. Diese Spuren interessieren mich.

Ist die eigene Autorschaft, die Solo-Arbeit auf der Bühne auch ein Akt der Emanzipation, der Selbstermächtigung?

Mona: Ja, definitiv. Allein vom Verantwortungsgefühl her. Im klassischen Schauspielbereich hat man es ja meistens mit männlichen Intendanten und Regisseuren zu tun, die die Entscheidungen treffen und du selbst bist nur ausführendes Organ.

Lulu: Wir beide hatten ja ähnliche Erfahrungen mit dem Typecasting, der Festlegung auf ein Rollenfach. Ich sollte immer die Intellektuelle spielen oder die beste Freundin. Und ich habe mich gefragt: Warum kann ich nicht alles spielen? Warum werde ich so festgelegt? Und ich dachte auch immer, dass das Theater der tolle Ort ist, wo alle auf die Bühne gehen können. Aber das ist natürlich nicht so. Es sind viele Menschen abwesend im Theater.

Hat sich denn in euren Augen schon etwas geändert für Frauen am Theater?

Lulu: Es ist ja inzwischen großes Thema in der Theater-, Kunst- und Filmwelt – nicht nur für Frauen. Die Theatergeschichte ist so wahnsinnig alt und Frauen stehen erst seit ein paar Jahrhunderten auf der Bühne. Da ist klar, dass sich da noch viel tun muss. Es gibt ja so Hochrechnungen, die besagen, dass Frauen erst in 100 Jahren wirklich gleichberechtigt sein werden.

Mona: Ich finde das Argument der Dauer schwierig. Wenn man bedenkt, in welch kurzer Zeit das Smartphone unser Leben verändert hat, sieht man, wie schnell sich ein Wandel vollziehen kann. Es kann natürlich auch Rückschritte geben. Ich beschäftige mich gerade viel mit meiner eigenen Biographie, meiner Sozialisation mit Disney-Filmen und Romantic Comedies und den konservativen Geschlechter- und Wertvorstellungen, die mir dort vermittelt wurden. Ich habe das Gefühl, dass meine Mutter und Großmutter in ihrer Emanzipation schon viel weiter waren als ich. Ich träume ja von der Hochzeit in Weiß *(lacht)*.

Lulu: Ich würde mich gerne mal mit etwas anderem beschäftigen. Männer dürfen sich ja den Universalthemen widmen und uns bleiben die Frauenthemen. Das nervt total. Man könnte ja einfach behaupten – obwohl das natürlich nicht funktioniert – dass der Bühnenraum der Ort ist, wo alle Utopien schon realisiert sind. Und dann hat man am Abend diese ein, zwei Stunden, die in die Zukunft vorgreifen. Ich habe zwei Freundinnen, die behaupten, sie kommen aus der Vergangenheit und sind eigentlich 5000 Jahre alt. Wenn dem so ist, dann möchte ich aus der Zukunft sein. Wo es diese ganzen Probleme nicht gibt. Oder wo es andere Lösungsvorschläge gibt. Und dann komme ich von der Zukunft hier zurück in die Gegenwart. Die Sprache bietet das ja auch an: Wir haben das Futur II. Und man kann in der Gegenwart schon in der Vergangenheit der Zukunft gewesen sein. ■

Mona Vojacek Koper wurde 1992 in Los Angeles geboren. Im Alter von 12 Jahren zog sie mit ihrer Familie nach Bremen. 2013-2017 studierte sie an der Otto Falckenberg Schule in München Schauspiel. Schon während des Studiums entwickelte sie mehrere freie, performative Projekte mit Studienkollegin Henrike Commichau unter dem Künstlerkollektiv-Namen #monike. Zudem wirkte sie an Produktionen der Münchner Kammerspiele mit, unter anderem bei *Rocco und seine Brüder, Don't Worry Be Yoncé* und *Saal 600*. Ihr Projekt *SORRY NOT SORRY* erhielt die Debütförderung der Stadt München und wurde am 25. Juli 2018 im HochX uraufgeführt.

Lulu Obermayer wurde am Lee Strasberg Institute und Stella Adler Studio in New York zur Schauspielerin ausgebildet. Im Februar 2017 absolvierte sie den Master Solo Dance and Authorship am Hochschulübergreifenden Zentrum für Tanz in Berlin. Von 2010 bis 2014 studierte sie im BA hons Contemporary Performance Practice am Royal Conservatoire of Scotland und Dramaturgie an der Hochschule für Musik und Theater in Leipzig. Ihre Performances wurden u.a an den Münchner Kammerspielen, der Beursschouwburg in Brüssel, am Highways Performance Space in Los Angeles, beim Trente Trente Festival in Bordeaux und am HAU in Berlin gezeigt.

ICI Ensemble

Wo die Ohren aufgehen

Zuhause sind sie im Jazz ebenso wie in der Neuen Musik und der Klassik, ihr Herz aber gehört der improvisierten Musik: Das ICI Ensemble feiert dieses Jahr seinen 20. Geburtstag mit einer Konzertreihe im HochX. Wir haben mit dem Posaunisten Christofer Varner über die Anfänge des ICI, die Freude am Experiment und Biertrinken beim* Parsifal *gesprochen.

Ein weißer Fleck auf der Landkarte des zeitgenössischen Jazz: das war München Ende der 90er Jahre. Sehnsüchtig blickte man nach Berlin oder New York, wo man mehr Mut zum Experiment, mehr Innovationskraft vermutete. Noch konnte man nicht ahnen, dass ein neues Ensemble diesen Ruf fast im Alleingang ändern sollte: das „International Composers & Improvisers Ensemble Munich", kurz: ICI.

Initialzündung für dessen Gründung war ein Festival im Einstein Kulturzentrum. Auf Initiative des Kulturreferats kamen Münchner Musiker*innen zusammen, um Stücke des Komponisten Vinko Globokar zu spielen und gemeinsam zu improvisieren. Das klappte so gut, dass das Projekt fortgesetzt wurde: Größen der internationalen Musikszene wie Olga Neuwirth, Barry Guy, Giancarlo Schiaffini und George Lewis wurden eingeladen, um mit dem Ensemble zusammenzuarbeiten. Doch letztlich wollte man sich von den Komponist*innen (und auch dem Kulturreferat) emanzipieren und künstlerisch „sein eigenes Ding" machen, so der Posaunist Christofer Varner: „Die Zusammenarbeit mit Leuten wie George Lewis war natürlich toll, aber irgendwann haben wir gesagt: Das lassen wir jetzt mal, dass die uns sagen, was wir spielen sollen. Wir machen das jetzt selber. Auch hat uns diese Projektlastigkeit gestört: Wir wollten nicht immer die Besetzung wechseln, wenn ein Gast es so wollte. Wir sind jetzt eine Band."

Seit 15 Jahren spielt das ICI nun in fester Besetzung; neben Varner sind das aktuell der Holzbläser Roger Jannotta, die Saxofonisten David Jäger und Markus Heinze, der Pianist Martin Wolfrum, der Kontrabassist Georg Janker, der Schlagzeuger Sunk Pöschl und Gunnar Geisse an der Laptop-Gitarre. Die Qualität und der Einfallsreichtum ihrer Musik speist sich dabei aus den unterschiedlichen Perspektiven und Backgrounds der Mitglieder, die mal aus dem Jazz, mal aus der Klassik und der Neuen Musik kommen und allesamt auch Erfahrungen mit Theatermusik mitbringen. Hinzu kommen solide Kenntnisse der Musikgeschichte und eine große Sensibilität für die anderen Spieler – eine wichtige

Voraussetzung, wenn man zu acht improvisiert. Auch und gerade im Experimentellen braucht es das Wissen um Tonsatz und Rhythmus, braucht es ein aktives Mithören und Mitdenken auf der Bühne. „Bei guter improvisierter Musik kann es im Ensemble keine Energielöcher geben", so Varner. „Das ist anders als in der Staatsoper, wo der Orchestermusiker während des *Parsifal* auf ein Bier in die Kantine gehen kann. Das würde bei uns nicht funktionieren. Bei uns übernimmt jeder Verantwortung für das Ganze, da geht es um Respekt und Zusammenhalt. Letztlich sind es also soziale Prozesse, die in die Kommunikationsform Musik übertragen werden." Bei ihren Konzerten überträgt sich diese Konzentration auch aufs Publikum, das mit geschärften Sinnen den mal subtilen, mal schrägen Klängen lauscht. Die Musik des ICI lebt nämlich von den Kontrasten: Zartes und Ephemeres wird von opulentem Orchestersound durchkreuzt; Strukturen, die man meint ausgemacht zu haben, zerstreuen sich urplötzlich; und manchmal blitzen sogar Zitate von Swing und Hip-Hop auf. Diese Unvorhersehbarkeit ist reizvoll, aber natürlich auch herausfordernd: Easy Listening ist nicht ihre Sache. Umso beglückender, wenn der Funke zwischen Improvisierenden und Zuhörenden überspringt:

„Es freut uns, wenn jemand einsteigt, sich vom Kreativbazillus infizieren lässt, wenn die Ohren in einem vollkommen neuen Bereich aufgehen. Wenn ein Austausch stattfindet, ist das natürlich das Schönste."

Vor ihrem Kreativbazillus ist dabei nichts sicher – nicht einmal die Clubmusik. Angestoßen von Gunnar Geisse, dem Spezialisten für Elektronisches, zeigt das Ensemble seine Version der *Electrobeats*. Techno, House und Drum`n`Bass treffen auf Freejazz und Improvisationsmusik, Computerklänge auf analoge Klangerzeugung mittels Klavier, Saxophon oder Posaune. Dogmen des Clubbings wie extreme Lautstärke und rhythmische Gleichförmigkeit werden dabei elegant unterlaufen; als Hörer*in entdeckt man in diesem Sound plötzlich eine Dimension, die über Party und Promille hinausgeht. Neben Zeitgenössischem findet man beim ICI aber auch ein großes Interesse an historischem Material. Roger Janotta, Markus Heinze, Sunk Pöschl und Christofer Varner haben Schellackplatten der 1910er und 20er-Jahre ausgegraben und sich mit dem Jazz von Louie Armstrong, Bessie Smith & Co. auseinandergesetzt. Die Neugierde kennt dabei keine Grenzen: „Ob das jetzt alte Kultur aus Europa, Afrika oder Asien ist oder zeitgenössischer Pop aus Japan – das ist völlig egal. Wir nehmen uns die Freiheit, damit zu arbeiten, was uns interessiert." Mit ihrem Willen zu Zitat und Crossover treffen sie dabei durchaus auch den Zeitgeist.

Christofer Varner ist daher verhalten optimistisch, wenn er nach der Zukunft des Avantgarde-Jazz gefragt wird. Sah man sich vor 15 Jahren noch in der Position des Außenseiters, geschmäht von Publikum und Jazz-Traditionalisten, hat sich die Szene inzwischen etabliert. Das vom ICI initiierte *1. Jazz-Avantgarde-Schüler-Festival*, das im Juni im HochX stattfand, zeigte zudem das große Interesse des Nachwuchs. „Es ist erstaunlich, mit welcher Selbstverständlichkeit schon Elfjährige da mitmachen. Das Bedürfnis nach dieser Musik ist groß. Das liegt natürlich auch daran, dass sich in der Gesellschaft etwas verändert hat: Wenn Penderecki-Cluster in Hollywoodfilmen auftauchen oder Collage-Techniken im Hip-Hop, bekommt das, was wir machen, eine gewisse Normalität." Auf der anderen Seite fällt es trotz aller Offenheit nach wie vor schwer, das Publikum zu erreichen. Es fehlt an Sendeplätzen im Rundfunk, es fehlt an Konzerträumen – auch und gerade in München. „Es gibt keine Probenräume, du bekommst keine Auftrittsgelegenheiten, da ist keine Infrastruktur da. Die Flucht nach Berlin oder London ist immer ein Thema." Zum Glück ist das ICI hiergeblieben – und spielt zum Jubiläum drei Konzerte, die die Bandbreite dieser Band widerspiegeln.

Der erste Abend am 7. Oktober – von ihnen selbst als 1. Akt des Geburtstags-Triptychons bezeichnet – widmet sich der Verbindung von Musik und Tanz. Im Dialog mit Katrin Schafitel und fünf weiteren Tänzer*innen haben sie eine Performance entwickelt, die wie ihre Musik ganz aus dem Moment entsteht. Es gibt keine Komposition, keine Choreographie, nur einen losen Ablauf, der sich an den räumlichen Gegebenheiten des HochX orientiert: Das Publikum wandelt mit den Performern durch Bühne und Zuschauerraum, in die Garderoben, Toiletten und andere versteckte Ecken des 130 Jahre alten Theaters. Jeder Raum bietet dabei eine neue akustische oder visuelle Herausforderung. Keiner weiß, was ihn hinter der nächsten Ecke erwartet – auch die Mitwirkenden nicht. Etwas intimer wird dann der 2. Akt am 20. November, wenn Phil Minton zu Gast sein wird. Surren, Quietschen, Brummen und Röcheln: International bekannt wurde Minton durch seine aberwitzigen und virtuosen Stimm-Spielereien. Aus der Zusammenarbeit des ICI mit dem Avantgarde-Sänger ist auch bereits eine CD entstanden mit dem für Impro-Musik programmatischen Titel *Say Yes. Till No.* Im Jubiläums-Reigen, der am 2. Dezember mit *Electrobeats* schließen wird, mag einem die Einladung einer Größe der internationalen Szene wie eine Rückkehr zu den Anfängen des Ensembles erscheinen. Aber vermutlich würden die Jungs vom ICI da widersprechen: In ihrer Musik gibt es kein Früher und Heute, sondern eine fröhliche Koexistenz von Altbewährtem und Neu(tönend)em. Mal sehen, was in den nächsten 20 Jahren so passiert. ■

Emre Akal

Die Grotte Mensch

München, Berlin, Istanbul, Wien – Emre Akal ist viel unterwegs. Nach* MUTTERLAND...stille *(2017) wird der Autor und Regisseur wieder einen Zwischenstopp im HochX einlegen, um dort sein neues Projekt zum Thema „Angst" zu zeigen. Wir haben mit ihm über seinen Weg ans Theater, die Situation in der Türkei und den Einfluss von Francis Bacon und* Monkey Island *auf seine Kunst gesprochen.

Du bist ja gebürtiger Münchner, arbeitest aber inzwischen auch in Berlin, Istanbul und Wien.

Meine Basisstation ist zwar München und ich mache auch gerne hier meine Projekte, ich war aber die vergangenen zwei Jahre viel unterwegs. Gerade komme ich aus Wien, wo ich für mein nächstes Projekt recherchiert habe.

Deine Eltern sind Anfang der 70er aus der Türkei nach Deutschland gekommen.

Ja, als Gastarbeiter, wie so viele andere. Außerdem waren sie aktiv in der linken Bewegung in der Türkei, wo die politische Lage immer brenzliger wurde. Sie haben politisches Theater gemacht, z.B. Brecht gespielt, der ja verboten war. Dafür wurden sie auch bestraft. Und das war auch der Grund, warum sie nach Deutschland gegangen sind. Meine Mutter ist zuerst zum Arbeiten hierhergekommen und hat später meinen Vater nachgeholt und dann sind sie hiergeblieben. Mein Vater stand dann auch 40 Jahre nicht mehr auf der Bühne, erst wieder in meinem Stück *Die Schafspelzratten*.

Daher auch dein Bezug zum Theater?

Ja, das kam in erster Linie durch meinen Vater. Er hat mir viel davon erzählt, vor allem von der politischen Dimension ihrer Theaterarbeit. Dass das nicht nur Kulturberieselung ist, sondern gesellschaftliche Bedeutung hat. Das habe ich von ihm gelernt. Meine erste Rolle hatte ich dann in der dritten Klasse, als Diener in *Aschenputtel*, der aber nichts sagen durfte. Das hat mich sehr frustriert *(lacht)*. Später habe ich dann Schauspiel studiert und sieben Jahre lang als Schauspieler gearbeitet. Schnell habe ich dann gemerkt, dass das System, in dem ich als Schauspieler stecke, ein unglaublich einengendes ist und mir das nicht ausreicht. Ich war immer der Ausführende, nicht der Macher, und die Themen haben mich nicht interessiert. Aufgrund meiner Herkunft habe ich auch immer nur die entsprechenden Klischeerollen spielen dürfen. Die Themen, die Stücke waren zu dieser Zeit einfach noch nicht da.

Es gab noch kein postmigrantisches Theater.

Noch weit davon entfernt. Das hat mich unglaublich wütend gemacht und ich dachte: Scheiße, dem muss ich was entgegensetzen, ich muss dafür sorgen, dass es diese Erzählungen auf der Bühne gibt. Und so habe ich einfach angefangen, mit meiner Familie, meinen Freunden, meiner Community Interviews zu führen und aus diesen vielen Lebensgeschichten unterschiedlicher Generationen einen rhythmisierten Text zu machen. Daraus entstand dann 2012 mein erstes Stück *Die Schafspelzratten*. Danach habe ich mit der Schauspielerei aufgehört und mich aufs Schreiben konzentriert. Letztlich wollte ich aber die Bildwelten aus meinem Kopf auch selber auf die Bühne bringen und habe angefangen, Regie zu führen. Ich bin dann mit einem Stipendium in die Türkei gegangen. Die Projektidee war, herauszufinden, wie türkisch ich eigentlich bin – das ist ja das, was die Leute hier immer in einem sehen. Und dann habe ich dort relativ viel inszeniert, auch am Stadttheater, und parallel Texte geschrieben. Letztlich war es das, was ich als Schauspieler immer gesucht habe: der Macher zu sein, seine eigenen Themen, seine eigenen Bilder umsetzen zu können. Es wäre aber falsch, mich als postmigrantischen Theatermacher zu bezeichnen. Ich habe auch keinen besonderen herkunftsbedingten Blick auf bestimmte Themen.

Und werden deine Texte auch von anderen inszeniert?

Ja, ich habe auch schon als Autor bei diversen Projekten mitgearbeitet, bei *Love it or leave it!* von Nurkan Erpulat am Maxim Gorki Theater beispielsweise oder *Die Eroberung des goldenen Apfels* mit Hakan Savaş Mican. Mein Text *Ostwind* wurde von Wilfried Alt inszeniert, das hat dann auch den Stuttgarter Theaterpreis gewonnen und gastierte an den Münchner Kammerspielen.

Und wie fühlt sich das an, wenn andere deine Texte inszenieren? Beißt sich das nicht manchmal mit den Bildern, die du beim Schreiben im Kopf hattest?

Es beißt sich immer. Und im schlimmsten Fall ist es dann richtig gut *(lacht)*. Dass etwas entsteht, woran ich beim Schreiben überhaupt nicht gedacht habe, wenn also der Text mal wieder schlauer war als ich selbst. Das Schreiben funktioniert für mich auch anders als das Regieführen: Beim einen geht es um eine Stimme, einen Rhythmus, beim anderen funktioniert es eher über Bilder und Rhythmus.

Wie unterscheidet sich das Schreiben auf Türkisch vom Schreiben auf Deutsch?

Ich habe schon Texte auf Türkisch geschrieben, aber noch nicht auf die Bühne gebracht. In Istanbul waren meine Stücke immer auf Deutsch mit Übertiteln, für die dortige deutsch-türkische Community. Das war ein riesiger Erfolg, es gibt eine große Begeisterung für deutschsprachiges Theater. Meine Schreibsprache, meinen Duktus, meinen Rhythmus habe ich natürlich im Deutschen entwickelt, das nicht-alltagssprachliche Türkisch ist mehr oder weniger eine Fremdsprache für mich. Wenn ich auf Türkisch schreibe, übertrage ich natürlich viele stilistische Eigenheiten von der einen in die andere Sprache. Das klingt interessant, aber ich bin mir immer nicht ganz sicher, ob das eigentlich alles so richtig ist *(lacht)*.

Wie ist das Theater in Istanbul? Welche Erfahrungen hast du dort gemacht?

Das Theater in der Türkei ist eigentlich deutsches Theater von vor hundert Jahren. In den Anfängen der Republik wurden von jüdischen und deutschen Einwanderern Konservatorien und Opernhäuser gegründet. Und diese Wurzeln erkennt man immer noch, auch wenn es sich natürlich weiterentwickelt hat. Es gibt dabei total verstaubte Inszenierungen und wirklich radikale Sachen – gleichzeitig. In Istanbul gibt es eine riesige freie Szene, die mit keiner anderen in Deutschland zu vergleichen ist. Da ist ein großes Bedürfnis, Dinge zu erzählen, die so am Stadt- und Staatstheater auch aus politischen Gründen nicht erzählt werden können. Die freie Szene ist wichtig, weil dort gegen Normen angekämpft wird, weil dort Formen gesprengt werden. Ansonsten ist das Prinzip das Gleiche: Es gibt kein Geld, die Schauspieler verdienen ihren Lebensunterhalt beim Fernsehen und machen Theater aus Prinzip. Und das ist das Wichtige: Theater in der Türkei ist absolut gesellschaftsrelevant. Es möchte noch etwas verändern, den Leuten etwas beibringen. Das ist viel existenzieller als hier in Deutschland.

Und wie hat sich die Situation der Kunstschaffenden in den vergangenen Jahren verändert?

Natürlich ist es schwieriger geworden, allen voran durch die Frage der Finanzierung. Wenn du etwas machen willst, dass dem Geldgeber politisch nicht gefällt, bekommst du eben keine Unterstützung. Oder ein Theater wird geschlossen, weil es angeblich keine Feuerleiter hat. Oder es läuft so wie bei mir: Ich wollte zusammen mit einem Freund eine Adaption verschiedener Antigone-Stoffe inszenieren, bezogen auf die aktuelle Situation in der Türkei. Und dann wurde das mitten in den Proben abgesetzt, da das Theater es für sicherer empfand, eine klassische Antigone zu machen. Grundsätzlich ist das Theater aber eine Waffe: Anders als z.B. an den Universitäten kann man hier nicht einfach alle rauschmeißen und durch systemkonforme Leute ersetzen. Wenn einer kein Talent hat, wenn die regierungsfreundlichen Stücke schlecht sind, dann kommt keiner. So ist das Theater noch eine letzte Bastion gegen die Restriktion und die Autokratie. Deswegen ist es auch fatal, wenn sich dann z.B. der Europäische Kunstfonds aus der Förderung zurückzieht, denn gerade jetzt bräuchten die Künstler diese Unterstützung.

Zurück zu deiner Theaterarbeit: Deine Theatersprache hat sich ja stark verändert, das Dokumentarische der frühen Stücke wurde ja abgelöst von einer sehr abstrakten Bildsprache. Wie kam es zu dieser Entwicklung?

Schon mein erstes Stück *Die Schafspelzratten* war durch die Rhythmisierung und Formalisierung der Sprache eigentlich kein klassischer Dokumentartheatertext mehr. Grundsätzlich ist es ja so, dass wir ständig berieselt werden, zugeballert mit Realität in ihrer ganzen Widerlichkeit. Und wir haben eine Schutzschicht aufgebaut gegen diese Informationsflut, das erreicht uns gar nicht mehr, das löst nichts mehr in uns aus. Und wenn ich jetzt im Theater diesen dokumentarischen Realismus sehe, dann löst das in mir eine Abwehr aus. Ich möchte das nicht sehen, dieses falsche Reale. Die Abstraktion ist für mich wichtig, weil sie meine Weltwahrnehmung widerspiegelt. Ich bin ja in den 80er Jahren aufgewachsen und meine Inspirationen stammen aus der frühen digitalen Welt, aus Computerspielen wie *Monkey Island*, *Zak McKraken* und anderen

Adventure Games. Das waren abstrakte, in sich geschlossene Universen, in die ich gerne eingetaucht bin. Gleichzeitig nah und sehr weit weg. Und das ist doch das Spannende am Theatermachen: eine Welt zu schaffen, mit eigenen Regeln, eigenen Ritualen, eigenen Bestrafungsmechanismen. Eine Welt, wo ich als Zuschauer denke: Das hat nichts mit mir zu tun, das kann ich erst mal so annehmen, das kann mir nicht schaden. Und so lässt man die Sache erst wirklich an sich ran und stellt fest: Das hat doch ganz viel mit mir zu tun. Das ist doch das Schöne: die Abwehr zu unterlaufen, die Schutzschicht zu penetrieren. Wie bei *MUTTERLAND…stille*: Am Anfang passiert minutenlang einfach gar nichts und es ist wunderschön, die Reaktionen der Zuschauer zu erleben: Lachen, Stöhnen, Wut – es kommt alles vor. Und das heißt: Auch wenn man sich langweilt und genervt ist, muss man eine Haltung finden zu dem, was gerade passiert. Es lässt einen nicht kalt. Oder bei der Szene, in der sich jemand bis fast zum Erbrechen mit Schokolade vollstopft: Da wird plötzlich die Form durchbrochen und es entsteht etwas nicht Kalkulierbares. Und weil man vorher schon diese Offenheit aufgebaut hat, geht einem das unglaublich nahe; einige Zuschauer sind dann ja auch gegangen. Somit war das ein Bruch im Spielstil, wo plötzlich etwas Lebendiges zum Vorschein kam. Und es war Folter. Die aber natürlich auch in einer Übersetzung war. Das sind so Bilder, die ich liebe.

Welche Rolle spielen Bilder im Arbeitsprozess? Gibt es da Inspirationsquellen?

Ich lasse mich bei der Entwicklung meiner Stücke sehr von Bildern und Fotos inspirieren. Zur Zeit sind das zum Beispiel die Gemälde Francis Bacons. Oder ich schaue mir stundenlang die krassesten Sachen auf Youtube an, über eklige Pickel oder Menschen, die nicht mehr aufhören können zu essen. Das fasziniert mich, das löst etwas in mir aus, das ich benutzen kann. Ich zeichne auch viel, deshalb erinnern meine Stücke auch häufig an Tableaus. Was man da sieht, ist ja mehr oder weniger eine Aneinanderreihung von Portraits. Diese strenge Form ist für mich wichtig, ist sie doch immer eine Übersetzung für unsere Gesellschaft, für die Einengung und Unterdrückung und gleichzeitig das Lebendige darin. Es ist der Mensch, der mich interessiert. Das Fiese im Menschen, das

Ekelhafte im Menschen. Die Grotte Mensch. Die Familie ist für mich der Inbegriff eines ekelhaften Systems, daher arbeite ich gerne damit. Ich bin bei meinen Stücken nie auf der Suche nach dem Abstrakten. Mein großer Wunsch ist es eigentlich, eine ekelhaft banale Geschichte zu erzählen. Das Abstrakte entsteht dann. Es kommt von selbst, es kommt von den Bildern, in der Übersetzung.

Wie entwickelst du deine Stücke? Was passiert in der Vorbereitungszeit, was im Probenraum?

Ich habe eine relativ lange Vorbereitungszeit, ich starte ja immer nur mit der Idee eines Themas. Ich lese und schaue sehr viel, lerne Menschen kennen und spreche mit ihnen. Und dann sammle und produziere ich, das können Texte, Dialoge oder gemalte Bilder sein. Und dann komme ich in die Proben und erzähle von meiner Vision. Die ist zu diesem Zeitpunkt schon recht konkret, kann sich aber natürlich in der Zusammenarbeit mit den anderen – Schauspieler, Bühnenbild, Dramaturgie – noch stark weiterentwickeln. Denn ich weiß ja noch nicht, ob die Bilder, die ich habe, die Geschichte tatsächlich ausreichend erzählen. Die Schauspieler brauchen also Offenheit und Vertrauen. Wichtig ist dabei die Arbeit an der Körperlichkeit, das kann z.B. auch nur ein Augenaufschlag sein. Am Anfang mag sich diese starke Formalisierung für die Schauspieler unfrei anfühlen, aber nach einer Weile entdecken sie die Freiheit, die darin steckt. Wir proben ja immer sehr intensiv, zwei Monate lang jeden Tag. Und nach den Proben mit den Schauspielern geht es noch weiter: Wir haben eine Partiturwand, wo wir Szenen und Bilder aufhängen und überprüfen können, was noch fehlt oder was gestrichen werden muss. Bilder müssen auch nicht logischerweise aufeinander folgen, um am Ende doch eine Gesamtgeschichte erzählen zu können. Viel interessanter ist ja auch eigentlich das, was in den Lücken zwischen den Blättern an der Wand, zwischen den Bildern passiert. Weil wir uns das Nicht-Erzählte, das Nicht-Gesehene selber vorstellen müssen.

Dein aktuelles Projekt trägt ja den Arbeitstitel „Angst". Worum wird es in diesem Stück gehen?

Ich habe gerade die Recherchephase abgeschlossen und lasse jetzt die Gespräche und Bilder in mir arbeiten. Das Thema ist: Was ist Angst im Mikro-

kosmos, im Makrokosmos? Was sieht man, wenn man mit der Lupe auf den Menschen schaut? Was macht die Angst mit ihm? Das ist für mich politisches Theater, denn das Politische steckt im Kleinen, im Zwischenmenschlichen, in der Familie. Es geht um banale menschliche Angstmechanismen, um die Frage der Erziehung und darum, was man aus Angst alles tut. Mir geht es nicht darum, eine Horrorshow auf die Bühne zu bringen, sondern ausgehend von der kleinsten Ebene den großen Überbau zu erzählen: gesellschaftliche Ängste, die Angst vor Fremden, vor dem angeblichen Kulturverlust. Und der Wille zur Abschottung. Gerade gibt es ja die Sehnsucht nach dem abgeschlossenen Raum, dem Kosmos, der Schutz bieten soll. Diese Angst führt ja auch zu einer unglaublichen Passivität, zur Lethargie: Alle warten auf den großen Retter, der für sie das Angst-Problem löst. Das ist eine kollektive Verschafung, die da gerade passiert. Bei den Interviews musste ich feststellen, dass es eine absurd große Angst vor dem Fremden gibt, dem Unbekannten; das ist auch durch die Medien beeinflusst. Und es hat mich schon schockiert, was da alles gesagt wurde. Vor zehn oder fünfzehn Jahren hätte man mir das so nicht ins Gesicht gesagt. Und das ausgerechnet in Deutschland zu sehen macht mich wütend. Zugleich freue ich mich über diese Klarheit und die Wut, denn dann kann ich eine Haltung dazu entwickeln. Ich kann ein Projekt machen und dagegen ankämpfen. Deswegen waren diese Interviews auch so bereichernd und wichtig für mich. Weil sie diese Wut geweckt haben und die Lust, das zu übersetzen. Ich glaube, dass das Stück sich genau auf diesen Punkt beziehen wird: Es gibt kein Entkommen von der Angst, nur ein Sich-Stellen. Du musst den Kern der Angst bekämpfen. Und der liegt nicht in den Menschen, die tausende Kilometer hierhergelaufen sind. Der Kern liegt in uns selber.

Und wie geht es nach dem Projekt weiter?

Dann werde ich das nächste in Angriff nehmen. Es geht immer irgendwie weiter, und das ist das Schöne. Die Leute wachzurütteln, zu penetrieren. Das ist doch ein Kampf, dieses Wachrütteln. Auch bei uns Verschlafenen, die ins Theater gehen. Auch wir müssen aufgeweckt werden. Und wenn ich mal keine Lust mehr haben sollte, werde ich Farmer. Oder wie meine türkische Mutter sagt: Im schlimmsten Fall kochen wir uns zuhause einen Tee. ■

Emre Akal lebt als Autor und Regisseur im Spannungsfeld zwischen München, Berlin und Istanbul. Mit seiner ersten Arbeit *Die Schafspelzratten* erhielt er 2012 eine Debutförderung der Stadt München. Es folgten drei Stipendien der Stadt München, ein Dramatikerstipendium am DiverCITY-LAB in Wien und die Teilnahme am einjährigen Dramenlabor des Westfälischen Landestheaters. Seine Arbeiten waren unter anderem am Theater Rampe in Stuttgart, dem Werk X in Wien, dem Stadttheater Bakırköy, dem Tatavla Sahnesi in Istanbul, dem Kaltstart Theaterfestival in Hamburg, an den Münchner Kammerspielen und am Maxim Gorki Theater in Berlin zu sehen. Sein Stück *Ostwind* erhielt 2015 den Theaterpreis der Stadt Stuttgart und des Landes Baden-Württemberg und gastierte 2016 an den Münchner Kammerspielen. 2016 entwickelte er mit Nurkan Erpulat das Stück *Love it or leave it!* am Maxim Gorki Theater Berlin und mit Hakan Savas Mican das Stück *Die Eroberung des goldenen Apfels* am Landestheater Niederösterreich. 2017 inszenierte er sein Projekt *MUTTERLAND...stille* mit Premiere am 23. November im HochX. Im Mai 2017 gewann er zusammen mit Rieke Süßkow für *Heimat in Dosen* den Jurypreis des Nachwuchswettbewerbs Theater Drachengasse in Wien, dessen abendfüllende Ausarbeitung am 22. Januar 2018 zur Uraufführung kam.

AlfredoZinola

Kommunizierende Körper

Bei manchen Künstler*innen sind die Berührungsängste gegenüber dem Kindertheater groß. Nicht so bei Alfredo Zinola: Der Tänzer und Choreograph entwickelt seit Jahren erfolgreich Stücke für Alt und Jung. Begegnung mit einem Künstler, der kluges Nachdenk-Theater mit sinnlich-spektakulären Bildern verbindet.

Totale Finsternis auf der Bühne. Zwei Körper, komplett nackt, nur punktuell erleuchtet durch bunte Lichtreflexe. *Naked Bodies and Reflections* zeigt, dass es manchmal nicht viel braucht, um sinnliche und aufregende Performances zu machen: zwei Tänzer, Alfredo Zinola und Maxwell McCarthy, LED-Lampen, Reflektoren und grenzenlose Neugierde auf die Ausdrucksmöglichkeiten nackter Haut. Was hier so simpel anmutet, ist natürlich Resultat eines langen Prozesses des Nachdenkens und Ausprobierens – gemeinsam, denn Alfredo Zinola setzt bei der Entwicklung seiner Stücke ganz auf den Dialog mit Anderen. Als Zuschauer*in der Performance wird man unwillkürlich hineingezogen in diese Welt aus Dunkelheit, Licht und Bewegung – ein Effekt, den Zinola beabsichtigt: „Das Visuelle ist für mich sehr wichtig. Man braucht ein klares, starkes Zeichen, um sich körperlich und geistig darauf beziehen zu können. Stücke sind für mich Atmosphären, in die man eintaucht."

Wortwörtlich eintauchen musste er auch bei seinem ersten Kinderstück *PRIMO*: 2013 entwickelte er zusammen mit seinem damaligen Partner Felipe González eine Tanzperformance komplett unter Wasser – ein riesiges Glas-Bassin auf der Bühne machte es möglich. Der Effekt war verblüffend: Die Kritik nannte das Stück „eine Feier der menschlichen Form". Diese Arbeit war für Zinola ein Wiedersehen mit einem ihm sehr vertrauten Medium: dem Kindertheater. Seine Eltern, beide Schauspieler, hatten in den 70ern eine Kindertheater-Compagnie gegründet, das Teatro dell'Angelo in Turin. Er wirkte auch in einigen Produktionen des Theaters mit, bevor er sich – sehr zum Unmut seiner Eltern – für eine künstlerische Laufbahn entschied. Nach Stationen in Italien und Spanien studierte er Zeitgenössischen Tanz an der Folkwang Universität in Essen. Dort entwickelte er mit Kommiliton*innen erste eigene Stücke, darunter das Duett *Suschi* über eine italienisch-koreanische Begegnung und die Interview-Performance *About Josema*. Das Dialogische zieht sich wie ein roter Faden durch Alfredo Zinolas Schaffen. Es bestimmt seine Arbeitsweise und findet manchmal sogar Eingang in die Performances selbst; die direkte Begegnung mit dem Publikum – egal welche Altersklasse – interessiert ihn dabei ebenso sehr wie die theoretische Auseinandersetzung mit Kommunikationsprozessen. Das zeigt sich auch in der Entscheidung, die praktische Tanzausbildung mit einem Studium der Interkulturellen Kommunikation zu verbinden. Seine Abschlussarbeit befasste sich, wie sollte es auch anders sein, mit einer Gesprächs-Performance des französischen Choreographen Jérôme Bel.

Über die Jahre hat sich der Kreis derjenigen, mit denen Zinola im Dialog seine Stücke entwickelt, immer weiter vergrößert. Mit der peruanisch-belgischen Tänzerin Ximena Ameri arbeitete er an *ATO* und *Bomba Mix*; der amerikanische Performer Maxwell McCarthy war bereits an *Naked Bodies*, *NERO* und *PARTY* beteiligt und wird auch bei seinem neuen Stück *FOCUS* mit dabei sein. Mit Mateusz Szymanówska ist nun auch zum ersten Mal ein Dramaturg mit an Bord – eine neue Erfahrung für Zinola, die zeigt, wie wichtig ihm Theorie und Reflexion inzwischen geworden sind. Wie kann man komplexe Themen sinnlich verhandeln, welche Formen der Kritik sind denkbar? Zinola geht es um die Möglichkeiten, die die Bühne jenseits von Storytelling und klaren Botschaften bereithält – auch und gerade im Kindertheater. „Ich würde sagen: 95 % aller Stücke für Kinder setzen auf Unterhaltung und einfache Geschichten. Das ist auch

das, was Veranstalter und Publikum erwarten. Und dann hört man natürlich oft: Deine Stücke sind für Kinder nicht geeignet, das ist zu schwierig. Die Kinder sind aber zum Glück meist anderer Meinung." Anders als im Erwachsenentheater sieht Zinola im Theater für junges Publikum noch Raum für neue Formen, neue Darstellungsweisen, die die Sehgewohnheiten herausfordern. Seine Stücke verzichten auf Tanz im traditionellen Sinne. Sie sind Körper-Performances, in denen Rhythmus und Bewegung nach wie vor eine wichtige Rolle spielen. Daher braucht es auch die Sensibilität für Physisches, wie sie nur ausgebildete Tänzer mitbringen – und das Interesse an einer intensiven Auseinandersetzung mit allen Fragen des Körperlichen, ästhetisch, politisch, gesellschaftlich. Kritik ist ein wichtiger Begriff für ihn, allerdings nicht im Sinne einer Bestätigung des Schon-Gewussten, sondern als Einladung, das Bestehende neu und anders wahrzunehmen. „Das Ziel ist Sensibilisierung: Eine andere Erfahrung anbieten, wie eine andere Straße. Kritik im Sinne von Aufzeigen anderer Möglichkeiten, was Körper, was Wahrnehmung sein kann." Aber nicht alle ästhetischen Entscheidungen seien politische Botschaften; manchmal gehe es auch einfach nur um die Freude und die Schönheit des Augenblicks.

So auch in *Nero*, einer 2015 entstandenen Arbeit, die bereits einiges aus *Naked Bodies and Reflections* vorwegnahm: die Dunkelheit, das Spiel mit Licht und Reflexionen, die Nähe zwischen Spielenden und Zuschauenden. Kinder zwischen 2 und 5 Jahren sitzen am Boden in einem Kissenrund, in der Mitte befinden sich zwei Straßenlaternen, die nach und nach abgedunkelt werden. In die Dunkelheit hinein erzeugen die Performer*innen mit Taschenlampen und reflektierenden Stoffen erst kleine, dann immer größer werdende Lichteffekte. Das Spiel mit den Formen und Farben nimmt schließlich den ganzen Raum ein und zieht sich über Boden, Wände und die Körper der Zuschauer*innen. Am Ende kommt das Licht wieder bei seinem Ursprung, dem Körper des Tänzers an, um schließlich zu erlöschen und vom hellen Licht der Straßenlaterne abgelöst zu werden. Das Stück verzichtet auf die üblichen Zutaten des Kindertheaters – Figuren, Handlung, Dialog – und vertraut ganz auf die Phantasie und Deutungslust der Zuschauenden. Ein Angebot, das von den Kindern gerne angenommen wird, auch wenn Zinola und seine Performer*innen erst lernen mussten, wie man ihre Aufmerksamkeit bekommt (und auch behält). Nicht aus dem Konzept bringen lassen lautet die Devise: „Wenn man bei der Vorstellung am Sonntag Nachmittag ein etwas hyperaktives Publikum hat, denkt man schnell: Oh je, die ersten 10 Minuten sind so langsam, die Musik so ruhig, vielleicht spiele ich besser etwas schneller. Aber das stimmt nicht; vielleicht musst du sogar etwas langsamer spielen. Denn nur so bringst du das Publikum in deine Welt, gibst ihnen deinen Rhythmus."

Manchmal bedauert Zinola es, dass es nicht mehr Nachgespräche, mehr Raum für den Austausch mit den Zuschauer*innen gibt. Das ist wahrscheinlich

auch der Grund, warum er sein nächstes Projekt im direkten Dialog mit seinem Publikum entwickeln möchte – und zwar mit Kindern und Erwachsenen gleichermaßen. Ausgangspunkt für *FOCUS* war die Beobachtung, dass die Kinder während der Shows fasziniert sind von den Körpern der Darsteller*innen. Füße, Hände, Waden – alles wird kommentiert, diskutiert, manchmal sogar zu berühren versucht. Es gibt ein großes Bedürfnis, den Körper zu entdecken, über ihn zu sprechen, auch von Seiten der Erwachsenen. Zugleich trifft man auf eine Vielzahl an Unsicherheiten und Tabus – zumal, wenn Kinder im Spiel sind. „Ich dachte, es wäre interessant zu sehen, was passiert, wenn man beide Seiten in einen Dialog bringt. Dass die Kinder Entdeckungen machen können und die Erwachsenen lernen, darüber zu sprechen." Deshalb hat Alfredo Zinola in München und Düsseldorf, wo das Projekt parallel entsteht, Recherchegruppen ins Leben gerufen: Kinder unterschiedlicher Altersstufen und ihre Eltern werden sich in Übungen und Gesprächen mit dem Thema befassen. Dazu zählen neben anatomischen Fragen – Warum hat man Haare? Warum bekommen wir Falten, wenn wir älter werden? – auch soziale: Wieviel Nähe geht in Ordnung? Welche Berührungen lasse ich zu, welche nicht? „Eine Übung kann zum Beispiel sein: Wir stellen uns vor, am Meer zu sein und tragen alle Shorts und T-Shirts. Die Kinder bekommen Handys und können mit der Zoom-Funktion das aufnehmen, was sie interessiert. Und dann kann man mit ihnen darüber sprechen: Warum hast du das ausgewählt? Und mit den Erwachsenen: Wie hast du dich dabei gefühlt? Es wird spannend sein zu sehen, was daraus entsteht." Dabei hat das Projekt neben dem künstlerischen auch eine pädagogische Komponente: Es geht in Zeiten von Body Shaming und Essstörungen auch darum, ein positives Verhältnis zum eigenen Körper zu entwickeln. Und natürlich geht es auch darum, etwas über das Verhältnis von Kindern und Eltern heutzutage zu erfahren. Deswegen richtet sich das Stück *FOCUS* an kindliches wie erwachsenes Publikum – ein Novum in der doch sehr stark separierten Theaterlandschaft. Die Gespräche und Erlebnisse aus den Recherchegruppen sind dabei das Material, aus dem Alfredo Zinola mit seinem Team schlussendlich das Stück entwickeln wird. Wie das dann auf der Bühne aussieht, darüber möchte er noch nicht allzu viel verraten; sicher ist nur, dass es währenddessen viel zu sehen und danach viel zu reden geben wird – am besten im Dialog mit Anderen. ■

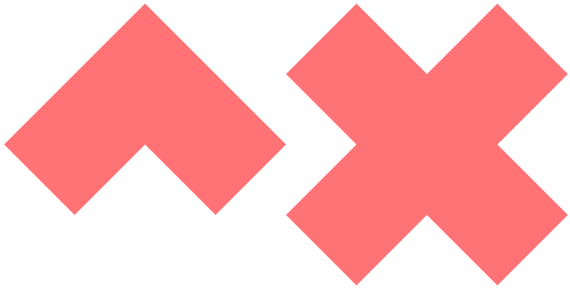
Der Performer und Choreograf Alfredo Zinola sammelte erste Theatererfahrungen in der Kindertheater-Compagnie seiner Eltern, dem Teatro dell'Angolo in Turin. 2004 begann er eine Tanzausbildung bei der Choreographin Raffalea Giordano. Nach Stationen in Italien und Spanien studierte er Zeitgenössischen Tanz an der Folkwang Universität der Künste in Essen und Anthropologie/Interkulturelle Kommunikation an der Universität Turin. Im Rahmen seines Studiums entstanden erste Projekte; mit Felipe González realisierte er 2013 das Kinderstück *PRIMO*, das in einem Schwimmbecken auf der Bühne stattfand. Mit dem Performer Maxwell McCarthy entstanden *NERO* (2015), ein Stück über die Dunkelheit, und *PARTY* (2016), ein Tanzerlebnis für Kinder. Die Zusammenarbeit mit Ximena Ameri führte zu *ATO* (2014), einer ortsspezifischen Performance in der Privatwohnung einer Familie, und *Bomba mix* (2015), einem Stück über Kinder-Klischees und Marketingstrategien. 2016 zeigte er zusammen mit Maxwell McCarthy *Naked Bodies and Reflections* am HochX; dort wird im Februar 2019 auch sein neues Stück *FOCUS* Premiere feiern.

JEAN-MARC TURMES
PHOTOGRAPHY

www.jeanmarcturmes.com

Außerdem im HochX:

***Kindertheater Fraunhofer** Der Wiesnräuber Die Kuh Rosmarie · Der Wunschkalender **liaison hoch x** Lesereihe **Anna McCarthy & Manuela Rzytki** WHAT ARE PEOPLE FOR? **Ulrike Quade Company** Maniacs **Theater of Senses** Stone Water Sting **Sandglass Theater** D-Generation: An Exaltation of Larks **Ari Tepperberg** And my heart almost stood still **Antonio Cereso** There is no home like place **Kompanie Dennis Deter** Blow Boys Blow **Jaha Koo** Cuckoo **Julia Giesbert** Knusper Knusper Knäuschen **Musik zum Anfassen** Countdown **Annette Geller** www. wirwollenweiter **Theater Kunstdünger** Der Mond zu Gast **Compagnie Nik** 1 vor dem anderen **Sabine Liebner** Morton Feldman & Friends **Julia Wahren** Desperados*



www.hochx.de