

MAGA ZIN#2

HochX Theater und Live Art





Impressum

HochX Magazin #2

September 2019
1. Auflage: 7.000

Herausgeber

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

Redaktion/Texte

Ute Gröbel

Gestaltung/Layout

Ulrich Eisenhofer

Druck

Gotteswinter und Aumaier GmbH
München

Fotos/Copyright

Titelseite, Seiten 7, 8, 11, 14, 19, 20, 25, 26, 30,
34, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 53 © Jean-Marc Turmes

Seite 10 © Benno Heisel

Seite 17 © Varun Sharma

Seite 18 © Christoph Mukherjee

Seite 22 © compagnie nik

Seite 28 © Andreas W. Kohn

Seite 37 © Ceren Oran

Seite 38 © Franz Kimmel

Seite 44 © Samuel Hof

Seite 45 © Elisa Maruschat

Seite 51 © Ralph Drechsel

Seite 52 © Gérard Pleynet



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

Das HochX ist eine Infrastrukturmaßnahme
der Landeshauptstadt München

Inhalt

Editorial	6
<i>Ute Gröbel/Benno Heisel</i> Eine große Neugierde	8
<i>Sandra Chatterjee</i> Bewegungen destillieren	14
<i>compagnie nik</i> Das Happy End findet nicht statt	20
<i>Raphaela Bardutzky</i> Der Text überrascht mich	26
<i>Simone Schulte/Anna Konjetzky/Ceren Oran</i> Wider das Bildungsziel	34
<i>O-Team</i> Crash! Boom! Bang!	42
<i>Gesche Piening</i> Im Jenseits der Leistungsgesellschaft	48

Editorial

Mit drei Jahren kann ein Kind Kreise und Linien zeichnen, Bauklötze stapeln und sicher Hindernisse umrunden. Auch unser „Baby“, das HochX, ist jetzt drei Jahre alt. Über 450 Veranstaltungen liegen bereits hinter uns: Theater, Tanz, Musik, Performance, Installationen und genreübergreifende Arbeiten; 1067 Künstler*innen aus München und der Welt standen bei uns auf der Bühne; es wurden allein 116 Uraufführungen im HochX produziert. Für seine drei Jahre ist das Kind ganz schön aufge- weckt und neugierig.

Die erste Ausgabe des HochX-Magazins im ver- gangenen Jahr wurde so begeistert aufgenommen, dass wir uns dazu entschlossen haben, eine zweite folgen zu lassen. Dieses Magazin ist kein Spielzeit- heft, sondern wirft Schlaglichter auf ausgewählte Produktionen und Projekte, die 2019/20 im HochX stattfinden werden. Wir wollen Einblicke in Pro- duktionsprozesse geben, Gedankenwelten hinter Stücken aufschließen und Künstler*innen zu ihren Plänen zu Wort kommen lassen. Das Ziel ist es, in der Fülle von Ankündigungstexten, Teasern und Facebook-Likes Orientierung zu finden und sich Zeit zu nehmen für eine tiefergehende Beschäfti- gung mit künstlerischen Biographien und Visionen.

Zum ersten Mal dabei sind auch Ute Gröbel und Benno Heisel, die als künstlerische Leitung zusammen mit Susanne Weinzierl und Ulrich Ei- senhofer das HochX aufgebaut haben. Gemeinsam sprechen sie über schwierige Anfänge, Zukunfts- visionen und das Glück, mit so vielen unterschied- lichen Künstler*innen in und für München Theater machen zu dürfen.

Wie ihr Theater vor drei Jahren roch, daran können sich die beiden noch sehr gut erinnern. Kein Wun- der: Duft und Erinnerung sind eng gekoppelt, wie die Performance *no smell in outer space* von Sandra Chatterjee und Amahl Khouri im Oktober zeigt. Im Portrait erzählt Sandra Chatterjee von ihrem stei- nigen Weg zu einer eigenen Tanzsprache und von dem einzigen Ort, an dem es keine Gerüche gibt: dem Weltraum.

(Fast) in den Weltraum reist auch der kleine Einar auf seiner Suche nach den Bäumen. Diese haben nämlich die Erde verlassen, weil die Menschen sie nach und nach zerstören. *Einar, der auszog die*

Welt zu retten ist das neue Stück von Niels Klaunick und Dominik Burki aka compagnie nik. Auch die Choreograph*innen Anna Konjetzky und Ceren Oran arbeiten regelmäßig für junges Publikum, unter anderem in der von Simone Schulte-Aladag ersonnenen Reihe *explore dance*. Die Interviews mit compagnie nik und den drei Tanztheaterma- cher*innen bilden in dieser Ausgabe einen Schwer- punkt zum freien Kinder- und Jugendtheater aus München.

Autor*innen stehen im zeitgenössischen avancier- ten Theater gerne mal außerhalb des Rampenlichts. Nicht so hier: zum ersten Mal lassen wir im HochX- Magazin jemanden zu Wort kommen, der bzw. die sich am liebsten schreibend die Welt erschließt: Raphaela Bardutzky. Ebenfalls abgedruckt: ihre Kurzgeschichte *Hannibal schlief*.

Für das Magazin sind wir diesmal weit gereist – nach Stuttgart. Dort entwickelt nämlich das O-Team Stücke, die nach unserem Umgang mit Techno- logien & Co. fragen. So auch in ihrem Mammut- projekt *CRASH*, das mit einem Schrottauto, Crash Test Dummies und vielen spannenden Fragen im Gepäck in den kommenden zwei Jahren bei uns Halt machen wird. Erste Station: eine Installation mit Unfallauto auf dem Mariahilfplatz, nur wenige Meter vom HochX entfernt.

Auch Gesche Piening verlässt gerne mal den ge- schützten Theaterraum, um den Schattenseiten unserer Gesellschaft auf die Spur zu kommen. Ihr neues Projekt befasst sich mit Bestattungen „von Amts wegen“. Wer sind die Menschen, die in dieser Stadt am Rande stehen und vereinsamt sterben? Die klarsichtige Theatermacherin beschließt mit ihrem Interview dieses Magazin – und mit ihrem *Requiem für Verschwundene* die Reihe der Neuproduktionen im HochX.

Wie immer ist das nur ein Bruchteil dessen, was das HochX 2019/20 für Euch bereithält. Alle Infor- mationen zu den aktuellen Veranstaltungen, den Stücken und ihren Macher*innen findet ihr unter www.hochx.de. Wir freuen uns auf Euch und die kommende Spielzeit!

Euer HochX



Wolfi **Eibert** Veronika **He**
inrich Benno **Heisel** Ute
Gröbel Ulrich **Eisenhof**
er Lionel **Dzaack** (FSJ 18
/ 19) Susanne **Weinzierl**



B e n n o **H e i s e l** U t e **G r ö b**
e l A n t o n i a **B e e r m a n n**

Eine große Neugierde

Das HochX wird drei Jahre alt – Zeit für einen Rück-, Aus- und Einblick. Antonia Beermann, die 2019/20 als Elternzeitvertretung Teil des künstlerischen Leitungsteams des HochX sein wird, hat sich mit Ute Gröbel und Benno Heisel unterhalten. Ein Gespräch über schlaflose Nächte, die Schönheit von DIN-Normen und den Zusammenhang von Theatermachen und Klopapierwechseln.

Das HochX gibt es jetzt seit drei Jahren. Wie hat das Ganze angefangen?

Ute: 2015 hat die Stadt München den Betrieb des Theaters in der Entenbachstraße ausgeschrieben. Sie wollte eine neue Leitung für das damalige i-camp, das ja 23 Jahre lang eine wichtige Spielstätte für das freie Theater in München war. Und wir – das heißt Benno, Uli Eisenhofer, Susanne Weinzierl und ich – haben uns als Team beworben und den Zuschlag bekommen. Das war im Sommer 2015 und im Januar 2016 sollte es losgehen.

Benno: So einfach war es dann leider doch nicht. Als wir das Haus endlich in Augenschein nehmen konnten, waren wir schockiert vom schlechten baulichen Zustand. Alles war vermüllt, Elektrik und Wasserleitungen defekt, die Bühne nicht bespielbar. Und das ein halbes Jahr vor der geplanten Eröffnung! Also mussten wir parallel die Bauplanung übernehmen, Geld auftreiben, Handwerker finden und natürlich nebenbei noch ein künstlerisches Programm auf die Beine stellen. Da haben wir uns schon häufiger gefragt: auf was haben wir uns da eingelassen? Wir sind Theaterleute, keine Bauleiter.

Ute: Weder wir noch das Kulturreferat wussten, in welchem Zustand das Haus war. Deshalb war von Seiten der Stadt natürlich auch kein Geld für Baumaßnahmen eingeplant. Wir mussten viel Überzeugungsarbeit leisten: wenn dieses oder jenes nicht gemacht wird, geht der Lappen nicht hoch. Gleichzeitig muss man den Auftritt des Hauses neu konzipieren, das Erscheinungsbild entwickeln und Kontakte zu den Künstler*innen knüpfen. Und natürlich musst du mit einem Knaller eröffnen – wofür eigentlich auch kein Geld vorhanden war. Das war schon extrem belastend.

Wie haben denn die Künstler*innen darauf reagiert?

Ute: Das hat uns am meisten erstaunt: das Vertrauen, das uns die Künstler*innen von Anfang an

entgegengebracht haben. Wir konnten ja nicht garantieren, dass das Haus im Herbst nicht noch eine riesige Baustelle sein wird. Im Nachhinein merkt man erst, welche Risiken andere auch bereit waren zu tragen – mit uns.

Und woher kam dieses Vertrauen?

Benno: In vielen Gesprächen wurde deutlich, dass wir als freie Theatermacher*innen unter den gleichen Missständen leiden: es gab keine gut ausgestattete Bühne für freie Tanz- und Theaterproduktionen, die Szene ist in sich zerstritten und in der Stadt wenig sichtbar. Und wir haben das HochX als Möglichkeit gesehen, eine Veränderung anzustoßen. Einen Ort zu schaffen, wo man gut und verlässlich arbeiten kann, wo man sich als Künstler*in und Zuschauer*in wohlfühlt. Und wo Leute sind, die einem auf Augenhöhe begegnen und transparente Entscheidungen treffen.

Ute: Offenheit ist das Stichwort. Wir sprechen mit jedem, der ein Projekt bei uns machen möchte und nehmen die künstlerischen Ideen sehr ernst, aber ohne unsere eigene Haltung zu verleugnen. Und diese Offenheit schafft Vertrauen, bis heute.

Was war der kritischste Moment in dieser Zeit?

Ute: Ich erinnere mich, dass es einen Moment gab, an dem sich alles entschieden hat: als wir nämlich feststellen mussten, dass die Notstromanlage nicht funktioniert. Die braucht man, damit bei einem Stromausfall keine Panik im Zuschauerraum entsteht. Dem i-camp hätte deswegen schon Jahre zuvor die Betriebsgenehmigung entzogen werden müssen, aber die Feuerwehr hat damals geschlafen. Da war klar: in dem Haus besteht Gefahr für Leib und Leben, es kann so nicht eröffnet werden. Das war im Mai und im September sollte es losgehen. Das war der Moment der Entscheidung: entweder investiert die Stadt München auf einen Schlag mehrere zehntausend Euro oder wir sind raus. Zum Glück waren sie einsichtig (*lacht*).



Und der schönste Moment?

Benno: Die Bilder vom Eröffnungsabend sind mir noch sehr präsent. Als die Gäste ins Foyer strömten und ich dachte: Wow, wir haben es tatsächlich geschafft. Ein paar Latten an der Tür fehlen noch, aber wir haben nun wirklich ein Theater. Natürlich gab es in den letzten Jahren viele schöne Momente, gute Begegnungen, tolle künstlerische Arbeiten. Und es werden immer mehr: die dritte Saison war die bislang erfolgreichste. Das ist eine gute Tendenz.

Kommen wir zum Künstlerischen. Was ist euer Auftrag? Und welche Ziele verfolgt ihr?

Ute: Unser Auftrag ist es, eine Spielstätte für die freie Szene der Stadt zu sein. Also der freien Tanz-, Theater-, Musik-, Literatur-, Kindertheater und Performanceszene in ihrer ganzen Bandbreite eine Plattform zu geben. Das HochX ist offiziell eine „städtische Infrastrukturmaßnahme“. Darüber wurden schon viele Witze gerissen, aber wir haben das immer sehr ernst genommen. Denn was heißt Infrastruktur? Das heißt, gute Arbeitsbedingungen zu schaffen für frei produzierende Künstler*innen. Einmal auf materieller Ebene, d.h. dass wir hier eine technisch gut ausgestattete Bühne haben und Pro-

benräume, in denen man arbeiten kann. Und auf immaterieller Ebene: dass es hier Ansprechpartner gibt, die mich als Künstler*in bei der Umsetzung beraten können. Das ist immer ein Balanceakt, denn Strukturen eröffnen nicht nur Möglichkeiten, sie können Freiheiten auch einschränken. Und die Freiheit im künstlerischen Arbeiten ist ja das bestimmende Moment für die freie Theaterarbeit.

Benno: Der Fokus unseres Konzepts liegt auf künstlerischen Arbeitsprozessen. Damit ist zweierlei gemeint: einerseits die Rahmenbedingungen für Tanz- und Theaterschaffende zu verbessern und andererseits zu vermitteln, wie in der freien Szene gearbeitet wird. Das unterscheidet sich ja grundlegend vom Stadt- und Staatstheater – strukturell, inhaltlich, ästhetisch.

Ute: Und ganz konkret: Wer macht hier überhaupt Kunst? Welche Themen treiben Münchner Tanz- und Theaterschaffende um? Wir wollen darüber mit dem Publikum in einen Dialog kommen und so auch mögliche Berührungsgängste mit „schwieriger“ Kunst abbauen.

Benno: Das diskursive Vehikel dafür, so dachten wir, wäre eine Auseinandersetzung mit Arbeit.



nachher

Das hat natürlich auch eine ökonomische Komponente. Die freie Szene ist im Vergleich zu den millionenschweren Stadt- und Staatstheatern notorisch unterfinanziert und viele Künstler*innen leben und arbeiten – gerade in einer teuren Stadt wie München – am Existenzminimum. Das wollten wir thematisieren. Letztlich haben wir aber erkannt, dass so eine Debatte besser an anderer Stelle geführt wird und haben das Netzwerk Freie Szene München mitbegründet.

Was ist das Netzwerk?

Ute: Ein Zusammenschluss von über Hundert Tanz- und Theaterschaffenden, Kollektiven und Spielstätten. Dabei geht es nicht nur um den Austausch untereinander, sondern auch um eine konkrete Interessensvertretung, d.h. die Verbesserung der Situation der Kuntschaffenden in dieser Stadt. Das ist alles parallel entstanden, unser Neustart und die Gründung des Netzwerks. Und das hat vielen gezeigt: in München verändert sich etwas, es weht ein frischer Wind. Dabei ist es wichtig, dass es solidarisch und vielstimmig zugeht.

Benno: Die Solidarisierungswelle, die u.a. vom Netzwerk Freie Szene angestoßen wurde, hat ja nicht nur

Gruppen erfasst, sondern auch Institutionen. Das ist einmalig in der Geschichte der freien Szene der Stadt.

Neben diesem politischen Anspruch habt ihr aber auch einen künstlerischen – wie schafft ihr es, dem ohne eigenes Produktionsbudget gerecht zu werden?

Ute: Wir produzieren in der Tat nicht selbst, unser Programm setzt sich aus freien Produktionen zusammen, die drittmittelfinanziert sind. In der Regel ist das die Projektförderung der Stadt München, verbunden mit geringen Mitteln aus Bezirk, Land und Bund. Und natürlich könnte man polemisch sagen: Die Geldgeber bestimmen, was bei uns läuft. Doch bevor eine Jury über einen Projektantrag entscheidet, passiert ja schon total viel: wir sprechen mit den Künstler*innen, die bei uns ein Stück herausbringen möchten, über ihre Ideen und Konzepte und überlegen, ob wir der richtige Ort dafür sind. Das Haus hat ja bei aller Offenheit ein experimentelles Profil und Shakespeare-Inszenierungen in klassischem Kostüm wird man bei uns eher nicht finden (*lacht*). Wir sprechen also über Projekte und beraten auch in Fragen der Budgetplanung und Umsetzung. Und über diese Gespräche entwickelt

sich der Spielplan. Das läuft nicht so zielgerichtet wie in der klassischen Dramaturgie, wo man gezielt ein Thema setzt und Künstler*innen ans Haus holt. Es ist viel fluid, zufälliger. Und doch ergeben sich im Nachhinein inhaltliche und ästhetische Linien, in denen sich Debatten klar abbilden – die freie Szene ist ja auch immer ein Seismograph für aktuelle gesellschaftliche Themen.

Benno: Im Kleinen gibt es natürlich auch Impulse von uns. Vor allem, wenn es darum geht, die Vielfalt neben dem Performativen zu pflegen, etwa in der Lesereihe *LIX*. Ähnlich verhält es sich mit der Musik. Und wir achten darauf, eine möglichst große Bandbreite von unterschiedlichen Kunstschaffenden an unser Haus zu binden. Die Diversität, um die viele Stadttheater gerade ringen, ist bei uns gegeben: Bei uns arbeiten Leute von hier und anderswo, Alte, Junge, Künstler*innen mit Behinderung und ohne Behinderung. Wir haben einen Frauenanteil von knapp 60 Prozent. Natürlich ist das auch das, was die freie Szene mitbringt. Sie ist einfach vielfältiger als das klassische Theater.

Und woher kommen die Gruppen, die bei euch spielen?

Ute: Der Schwerpunkt liegt ganz klar bei Gruppen aus München, hinzu kommen vereinzelt überregionale Gastspiele. Das ist aber nur ein geringer Anteil, vieles davon findet im Rahmen von Festivals wie *SPIELART*, *Think Big*, *Figurentheaterfestival* oder *Grenzgänger* statt. Das Lokale ist für uns die zentrale Bezugsgröße. Das hat Vor- und Nachteile, wir sind z.B. nicht Teil des großen Produktionshauszirkels aus Häusern wie Kampnagel, HAU, Mousonturm oder FFT, die nochmal ganz andere Möglichkeiten der Kooperation und des Austauschs haben. Wir versuchen also, uns auf anderem Weg überregional und international zu vernetzen. Aber natürlich sind wir in erster Linie ein Haus für Münchner Künstler*innen.

Wie war die Resonanz der Künstler*innen und des Publikums vor Ort, als ihr das HochX übernommen habt? Und was hat sich seitdem verändert?

Ute: Am Anfang waren die Meinungen gespalten, weil wir keine Szenegrößen waren, sondern als Quereinsteiger wahrgenommen wurden. Wir haben alle einen Theaterakademie-Background und da hieß es schon mal: die Theaterakademie August Everding übernimmt die freie Szene. Was natürlich Quatsch ist. Aber du merkst, da weht ein seltsamer Gegenwind und du weißt erstmal nicht, wie du damit umgehen sollst. Deswegen haben wir das

einfach ignoriert. In den Begegnungen, in den Gesprächen mit den Künstler*innen selbst haben wir davon aber nichts gemerkt. Da war eine große Offenheit da, ein großes Interesse, eine große Neugierde auf uns. Und das zieht sich seit drei Jahren durch.

Das Prinzip der geteilten Leitung ist ja schon länger im freien Theater etabliert und die Stadttheater ziehen auch langsam nach. Wie ergeht es euch als Leitungsteam? Stoßt ihr da auf Skepsis?

Ute: Skepsis nicht, aber es gibt natürlich wahrnehmbare Unterschiede. Gerade am Anfang wurde Benno als der „Chef“ des Ganzen angesehen. Für öffentliche Auftritte, bei Podiumsdiskussionen, Gremien oder Empfängen wird häufig er angefragt. Das hat sicherlich auch mit Gender zu tun. Das ist subtil, aber wahrnehmbar.

Benno: Oder manchmal auch nicht so subtil.

Ute: Besonders liebe ich es, wenn jemand anruft und nach dem künstlerischen Leiter verlangt und partout nicht mit mir, sondern ausschließlich mit dem Herrn Heisel sprechen möchte. Da wird das Gespräch schon mal unerfreulich (*lacht*).

Benno: Grundsätzlich sind wir ja ein kleines Team aus inzwischen sieben Leuten, das alles bespricht und vieles gemeinsam entscheidet. Das ist natürlich manchmal etwas mühsamer als in einer klassischen Hierarchie, wo einer das Sagen hat. Dafür braucht es viel Kommunikation, einen guten Informationsfluss, auch Geduld. Das musste sich am Anfang erst finden und das war nicht immer einfach. Wir haben Gottseidank seit unserem Start niemanden verloren, sondern konnten mehr Leute hinzugewinnen: unseren technischen Leiter Wolfi Eibert zum Beispiel oder Veronika Heinrich im Betriebsbüro.

Und was sind eure Pläne fürs HochX für die nähere oder fernere Zukunft?

Ute: Über die Zukunft reden wir gerade sehr viel. Drei Jahre ist ein guter Moment, um innezuhalten und zu sehen, wo wir gerade stehen und wo es hingehen könnte. Wir sehen ein großes Entwicklungspotenzial in dem, was wir aufgebaut haben. Aber dafür braucht es jetzt bestimmte Weichenstellungen. Der Wunsch ist, ein Produktionshaus zu werden, ohne die Offenheit, die wir haben, aufzugeben. Wir wollen ja nicht die Überkurator*innen werden. Es bräuchte ein Koproduktionsbudget, um eigene Akzente zu setzen und mit bestimmten Künstler*innen oder anderen Häusern kontinuierlich zusammenarbeiten zu können. Momentan fehlen uns dafür die Mittel. Das heißt auch, dass wir unsere

räumlichen Möglichkeiten erweitern müssen. Wir bräuchten eigentlich noch eine weitere Bühne, wir bräuchten eine Werkstatt, ein Lager – das wir jetzt nicht haben – und bessere Probenräume. Wir wollen wachsen, uns Schritt für Schritt weiterentwickeln. Und da braucht es einen Partner auf Seiten der Politik, der das auch möchte. Die Frage ist: will die Stadt München, dass wir aus dem HochX etwas Größeres, Besseres machen? Denn es läuft zwar alles sehr gut, aber man will ja auch nicht stehenbleiben. Und das ist die Frage nach einer Zukunftsvision.

Im Vergleich mit anderen deutschen Großstädten fällt auf, dass München kein Produktionshaus hat.

Ute: Das ist Fluch und Segen zugleich. In Hamburg gibt es ja zum Beispiel Kampnagel. Und wenn man sich mit Leuten aus der dortigen Szene unterhält, sehen viele das nicht nur positiv. Ein großer Player zieht natürlich viel Aufmerksamkeit, viele Ressourcen auf sich und der Rest steht ein wenig im Schatten. Zugleich sehen wir natürlich, was so ein Haus den Künstler*innen bieten kann und das fehlt in München. Natürlich wollen wir nicht das nächste Kampnagel werden, in diesen Dimensionen denken wir nicht. Wir denken an eine organische Weiterentwicklung. Wo könnte es hingehen mit diesem Haus in dieser spezifischen Münchner Theaterlandschaft?

Benno: Mit unseren 50 Produktionen im Jahr sind wir jetzt schon am Limit. Die hohe Zahl an Anfragen ist erfreulich. Aber daraus ergeben sich auch wieder Probleme: die Zeit, die die Gruppen auf der Bühne haben, ist stark limitiert. Wir können bei Stücken, die gut laufen, nicht spontan weitere Vorstellungen ansetzen. Wiederaufnahmen sind auch schwierig. Und dann passiert es, dass eine Produktion vielleicht dreimal gezeigt wird und dann nie wieder. Das ist ein Skandal. Im Moment planen wir ein Jahr im Voraus, Produktion an Produktion. Mit einer zweiten Bühne wäre das anders.

Und in der näheren Zukunft? Worauf freut ihr euch besonders in der kommenden Spielzeit?

Ute: Wir freuen uns, dass wir eine Förderung im Programm Doppelpass der Bundeskulturstiftung erhalten haben. Wir werden über drei Jahre hinweg mit dem O-Team und dem Theater Aalen zusammenarbeiten und können so in einen kontinuierlichen, auch inhaltlichen Austausch mit einer Gruppe gehen. Das wird auch eine unserer Eröffnungspremieren: *Hard Drive*, eine Installation auf dem Mariahilfplatz für vier Zuschauer*innen. Und parallel auf der Bühne zeigen wir ein neues Tanz-

stück von Léonard Engel: *How to get rid of a body*, was wiederum in Kooperation mit PACT Zollverein in Essen entsteht. Das Schöne ist: bei beiden Produktionen hat man das Gefühl, das ist etwas, das spezifisch München ist – weil es entweder von einem Münchner Künstler stammt oder bei uns in der Au stattfindet – und zugleich Brücken schlägt nach draußen. Und das ist ja genau das, was wir mit dem HochX erzählen wollen.

Benno: Im Herbst haben wir wie immer eine hohe Schlagzahl an Premieren. Da ist zum Beispiel das Stück von Sandra Chatterjee, *no smell in outer space*, wo es um Gerüche und Erinnerungen geht. Oder die neue Produktion von Emre Akal, *Welt brennt (AT)*, mit dem wir auch schon von Anfang an zusammenarbeiten. Und was uns besonders freut, ist, dass das Kindertheater hier inzwischen einen festen Platz gefunden hat. Neben der Neuproduktion der compagnie nik zeigen wir im Dezember viel Kindertheater und im Frühjahr Tanz für junges Publikum. Wie auch die nächste Spielzeit relativ tanzlastig sein wird: die Tanzplattform Deutschland kommt nach München und wir vom HochX sind natürlich auch mit dabei.

Und ganz persönlich: Gibt es etwas, was ihr durch das HochX gelernt habt?

Benno: Ich kenne jetzt die DIN 1896, die regelt die Steigung von Abwasserrohren innerhalb und außerhalb von Häusern (*lacht*).

Ute: Ganz grundlegend: was es braucht, um Theater machen zu können. Was alles funktionieren muss, damit es funktioniert. Und natürlich haben wir viel über uns selbst erfahren: wie man unter sehr starkem Druck funktioniert, als Team, aber auch ganz persönlich als Paar. Das war ein interessanter Lernprozess.

Benno: Wir versuchen ständig, das Haus zu verbessern. Und da muss man permanent neue Fertigkeiten erlernen, das geht von der Bauplanung bis hin zum Programmieren.

Ute: Wir sind Selbermacher, deswegen sind wir auch in der freien Szene. Wir glauben nicht an die große Arbeitsteilung, wo jeder seinen spezialisierten Bereich hat und sich für anderes nicht zuständig fühlt. Das ist das Schöne an so einem kleinen Team und einer selbstgeschaffenen Struktur: jeder ist für alles mitverantwortlich. Natürlich gibt es besondere Fertigkeiten und Tätigkeitsschwerpunkte, aber gedanklich gibt es keine Trennung zwischen Dramaturgie, Technik, Verwaltung oder der Frage, wer jetzt das Klopapier nachfüllt. ■



Sandra Chatterjee

Bewegungen destillieren

*Der Geruch von Sonnencreme erinnert an den Strandurlaub in der Kindheit, der Duft von Eau de Cologne an die längst verstorbene Patentante: Olfaktorisches ruft Erinnerungen hervor. Um Düfte in ihren emotionalen, kulturellen und politischen Dimensionen geht es in dem Stück no smell in outer space. Eine der Macher*innen: Sandra Chatterjee. Höchste Zeit also, die vielseitige Künstlerin und Kulturwissenschaftlerin näher kennenzulernen.*

„Mit einem Mal war die Erinnerung da“, erkennt der Protagonist von Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* beim Genuss von Tee und Madeleines und sieht sich in längst vergangene Zeiten zurückversetzt. Doch Gerüche können noch viel mehr: sie beschwören nicht nur Vertrautes, sondern markieren auch Fremdheit. Jemanden gut – oder gar nicht – riechen zu können kann ein Hinweis sein auf soziale, kulturelle oder geschlechtliche Unterschiede. Bei allem, was riecht, duftet, dampft oder stinkt überschneiden sich Persönliches und Politisches, Philosophisches, Affekt und Kunst.

Nur ein Ort ist vollkommen geruchlos: der Weltraum. Diese Erkenntnis der Philosophin und Parfümeurin Daniela Andrier war eine Inspiration für Sandra Chatterjee und Amahl Khouri, sich auf die Spur der Düfte zu begeben – ihr Stück *no smell in outer space* wird im Oktober im HochX Premiere feiern. Das Thema Duft mit all seinen Widersprüchen und Querverbindungen ist dabei wie geschaffen für die Tänzerin, Choreographin und Kulturwissenschaftlerin Chatterjee. Die geborene Münchnerin ist Expertin für Körperliches und kulturelle Praktiken, die sie sowohl in künstlerischen Arbeiten als auch in der universitären Forschung unter die Lupe nimmt. Ihre eigene Tanzbiographie hält dabei einige überraschende Wendungen bereit.

Am Anfang stand der traditionelle indische Tanz. Mit elf Jahren begann Sandra Chatterjee ihren Un-

terricht zuerst in der bekannten klassischen Tanzform Bharatanatyam, um dann zu Kuchipudi zu wechseln. Kuchipudi, eine Form des Tanztheaters, hat seinen Ursprung im Bundesstaat Andhra Pradesh. Er wurde traditionell von Brahmanen praktiziert und koexistierte dort mit anderen Tempel- und Hoftanztraditionen. Nach einer Hochphase im 15. Jahrhundert erfuhr dieser Tanz, der sich durch einen Wechsel von erzählenden und abstrakten Elementen auszeichnet, im Zuge der Unabhängigkeit Indiens im 20. Jahrhundert eine Renaissance. Jede der filigranen Kopf- und Hüftbewegungen, Fußpositionen, Sprünge, Pirouetten und Gangarten folgt dabei einem genauen Regelwerk und muss über Jahre hinweg einstudiert werden; nicht leicht in einer Stadt wie München, in der spezialisierte Tanzlehrer*innen rar sind.

Ein indisch aussehendes Mädchen, das indischen Tanz lernt – schon früh wurde sie mit Authentizitätserwartungen aller Art konfrontiert: „Aus Indien hieß es: das ist doch nicht authentisch, wenn man Kuchipudi im Ausland lernt, zumal meine Familie aus einer anderen Gegend stammt und die Sprache nicht spricht. Und von deutscher Seite bekam ich zu hören, ich solle beim Tanzen bloß nicht den Mund aufmachen – Deutsch zu sprechen zerstöre die Illusion.“ Sandra Chatterjee lacht, doch sie hatte in der Zeit ihrer Tanzausbildung einige Konflikte durchzustehen. Nicht zuletzt, als sie mit 18 Jahren auch noch anfang, zeitgenössischen Tanz zu lernen. Die

Distanz zum traditionellen Tanz mit seinem präzisen System aus Falsch und Richtig wurde immer größer. Außerdem gelang es zunächst nicht, das Klassische mit dem Modernen zu verbinden. „Da gab es eine riesige Kluft, auch körperlich. Und so ist man dort zu anders, aber auch hier zu anders.“ Eine Identitätskrise folgte, kurzzeitig hörte sie sogar ganz mit dem Tanzen auf.

Der Befreiungsschlag kam dann auf Hawaii: An der University of Hawai'i at Mānoa schrieb sie sich am Department of Theater and Dance ein. Mit dem dortigen Schwerpunkt auf asiatische und pazifische Tanz- und Theaterformen konnte sie eine Vielzahl unterschiedlicher Tanzstile kennenlernen – von hawaiianisch über tahitisch bis hin zu koreanisch, philippinisch oder japanisch. Ein anderes Umfeld, mehr Luft zum Atmen und die Möglichkeit, sich neu zu (des-)orientieren, so beschreibt Sandra Chatterjee ihre Zeit auf Hawaii. Schließlich fand sie in der Auseinandersetzung mit polynesischen Tanzformen den Schlüssel zu ihrer eigenen Tanzsprache. Jenseits von Deutschland und Indien, jenseits von Fragen nach Tradition, Authentizität oder „richtiger“ Zeitgenossenschaft. Heute unterrichtet sie in München regelmäßig Kuchipudi und Bharatanatyam.

Ihre nächste Station war dann Los Angeles, wo sie zunächst ihren Master, dann ihre Promotion abschloss. Parallel zu ihrem Interesse für Forschung wuchs auch das Interesse für die politischen Dimensionen von Kunst. Los Angeles war mit seinen diasporischen Künstlercommunities und progressiven Artists of Color der richtige Nährboden für die Auseinandersetzung mit kritischen Theorien und postkolonialen Thesen. Nach wie vor im Fokus: der Körper, der – wie sie in ihrer Dissertation zeigt – in den Performances südasiatischer Künstler*innen als widerständig in Szene gesetzt wird. Zurück in Europa widmet sie sich aktuell wieder stärker einer tanzästhetischen Fragestellung, diesmal aus diskursivem Blickwinkel. Wo zieht der zeitgenössische Tanz seine Grenzen? Was wird in Definitionen und (Selbst-)beschreibungen als „zeitgenössisch“ angesehen, was nicht? Eine Forschungsfrage, die sie auch wieder zu den Anfängen ihrer eigenen Tanzbiographie zurückführt.

Eine erste Erkenntnis: dass es sehr viele Missverständnisse gibt, wenn wir vom Zeitgenössischen re-

den. „Das Zeitgenössische wird ja oft mit Begriffen wie offen, experimentell oder grenzüberschreitend beschrieben. Das ist es auch, aber nur innerhalb kultureller Grenzen. Bei einem Begriff wie „vielfältig“ denkt man gar nicht daran, dass damit monokulturell vielfältig gemeint sein könnte. Die Grenzen, die hier künstlerisch überschritten werden sollen, sind also sehr spezifisch.“ Gerade Formen, die einer anderen Tradition entstammend eher auf Musik und Erzählung setzen, bleiben dabei häufig außen vor. Das schlägt sich dann in Ausschreibungen von Förderungen oder bei Festivaleinladungen nieder: Je nach Verständnis von Zeitgenossenschaft werden bestimmte Arbeiten ausgewählt – und andere eben nicht. Eine provokante Sichtweise für eine junge Tanzwissenschaftlerin, die als Künstlerin ja selbst auch von Institutionen, Kurator*innen und Geldgebern abhängig ist.

Vielleicht ist es daher als erstes Zeichen der Öffnung und Veränderung zu werten, wenn Sandra Chatterjee für die Plattform *CHAKKARS* nun Unterstützung durch die Stadt München erhält. Für eine Veranstaltung im Köşk zum Thema *Postmigrantische und postkoloniale Perspektiven im zeitgenössischen Tanz* hatte sie Künstler*innen wie Nuray Demir, Tümay Kilinal, Hyusin Kim, Hiba Shammout oder Ceren Oran gebeten, in einer Art Parcours ihre Positionen dem interessierten Publikum vorzustellen. 2019 folgten dann noch ein Workshop zum Thema Rassismus im zeitgenössischen Tanz sowie eine mehrtägige Reihe im HochX, die aus historischer Perspektive die Verflechtungsgeschichte(n) von Tanz im Dreieck zwischen Deutschland, Schweden und Indien aufspürte. Ehrengast war Astad Deboo, der als Pionier des zeitgenössischen Tanzes in Indien gilt und seit 50 Jahren weltweit Erfolge feiert. In seinem Schaffen spiegelt sich auch wider, was als These den Workshops, Performances und Diskussionen zugrunde lag: Tanzkulturen sind keine einsamen Inseln, die sich strikt getrennt voneinander entwickeln; von jeher gab und gibt es Begegnungen und produktive Vermischungen zwischen Ost und West.

Über den ganzen Globus spannt sich auch das Künstlernetzwerk Post Natyam Collective, mit dem Sandra Chatterjee seit 15 Jahren Projekte an der Schnittstelle von Kunst, Theorie und Aktivismus verwirklicht. Medium der Kooperation und Kollaboration ist das Internet: via Skype, Zoom



UNFINISHED – Iteration I and II (2013/2014)

und Blogging entwickelt sie mit ihren in den USA lebenden Mitstreiterinnen Cynthia Ling Lee und Shyamala Moorty Ideen und Konzepte für choreographische Arbeiten, die mal als Videotanz, mal als Live-Performances das Licht der Welt erblicken. In Form von Installationen fließen die Bild-, Text- und Videobeiträge aller Mitwirkenden in das finale Werk ein. So etwa bei *Back to the Beautiful*, einer Auseinandersetzung mit den ästhetischen und politischen Dimensionen von (Grenz-)Flüssen. 2017 in Salzburg entstanden und von der dortigen Saalach inspiriert, wanderte die Installation dann schließlich nach Santa Cruz (USA), Maribor (Slowenien) und Ghucchuk Pani (Indien), um sich den Flüssen San Lorenzo River, Drava bzw. Ghucchuk Pani anzunehmen und den damit verbundenen Fragen

nach Grenzziehungen, nationaler Identität und Migration. Das Digitale ermöglicht dem Post Natyam Collective eine Zusammenarbeit, die reale Grenzen (fast) verhindern: die Visa-Bestimmungen der USA machen es aktuell mehr oder weniger unmöglich, dort für ein Kunstprojekt zusammenzukommen, wie Sandra Chatterjee selbst erfahren musste.

Doch zurück nach München. Mit *no smell in outer space* soll im Herbst ein Stück entstehen, das vermeintlich Unvereinbares zusammenbringt: Tanz und Dokumentartheater. Gemeinsam mit der deutsch-jordanischen Autor*in und Theatermacher*in Amahl Khouri tauchte sie ein in die Welt der Düfte, um in Recherchen und Interviews diesem faszinierenden Thema auf die Spur zu kommen.



Tagore On Vinyl – Traveling With Thakur (2011)

Ein wahrlich globales Thema, das sich die beiden da ausgesucht haben. Die Anfänge der Duftherstellung liegen in Mesopotamien, vor 4000 Jahren; das Verfahren, mittels Destillation flüssige Düfte herzustellen, stammt aus dem arabischen Raum. In Indien sind Ittars beliebt, Duftöle, die sogar den Geruch regenfrischer Erde verströmen können. Und Frankreich – genauer: Paris – gilt nach wie vor als Zentrum der Parfumindustrie. Deswegen beschäftigen sie sich mit Dufttraditionen aus Europa, Indien und dem arabischen Raum und suchen den Austausch mit Gesprächspartner*innen, die eine enge Verbindung zu Düften oder Gerüchen haben. Zu Wort kommen sollen aber auch diejenigen, die durch Migration oder Flucht vertraute Geruchswelten hinter sich lassen mussten. Welche Bedeutung ha-

ben Alltagsgerüche für die Erinnerung an Heimat? Und wie reagieren autochthone Nasen auf zugewanderte „exotische“ Düfte?

„Wenn man die richtigen Gesprächspartner*innen findet, kommt man nah an die Geruchswahrnehmung des einzelnen heran, an das Philosophische, aber aus einer persönlichen Perspektive“, so Sandra Chatterjee. „Es ist erstaunlich: alle, die eine Passion für dieses Thema haben, werden sehr schnell philosophisch.“ Praktisch, wenn man neben kulturellen und politischen Aspekten auch die philosophischen oder gar spirituellen Dimensionen des Themas in einem Theaterabend behandeln möchte. Doch wie kommt man von diesem Recherche-material nun zum zentralen Medium des Stücks,

zum Tanz? „Wenn Menschen Gerüche beschreiben, benutzen sie häufig Bewegungsmetaphern: schwere Gerüche, leichte Gerüche, etc. Wir wollen aus diesen Beschreibungen unsere Bewegungsinspiration nehmen, aus den Worten Improvisationen entwickeln.“

Und dann gibt es ja noch den Schlüsselbegriff Destillation: ein Verfahren, in dem Flüssigkeiten erhitzt, verdampft, wieder eingefangen und konzentriert werden. Auf den Tanz übertragen ein unerschöpfliches Reservoir für Bewegungsmuster und, generell betrachtet, eine treffende Metapher für den künstlerischen Prozess. Denn Kunst und Destillat haben eins gemeinsam: in beiden findet sich die Essenz einer Sache wieder, sozusagen die Verdichtung von Realität. Und hier wie dort kann es passieren, dass aus vermeintlich vereinbaren Dingen etwas Drittes, Neues entstehen kann. Sei es nun ein Duft, eine Identität oder eine individuelle Tanzsprache. ■



19

Sandra Chatterjee ist Choreographin und Performance-, Tanz- und Kulturwissenschaftlerin. In ihrer Arbeit mit den Schwerpunkten Gender, Migration und Postcolonial Studies erkundet sie stets die Überschneidungspunkte zwischen Theorie und künstlerischer Praxis. Sie ist Gründungsmitglied der Post Natyam Collective, einer multinationalen, internet-basierten Koalition von Choreograph*innen und Wissenschaftler*innen. Sie war Ko-Organisatorin der Integrier-Bar München und des 7hoch2//Festival für zivile Auftragskunst in Salzburg. Zu ihren aktuellen Projekten zählt die Performance *no smell in outer space*, die Organisation der Reihe *CHAKKARS – Postmigrantische und Postkoloniale Interventionen im Tanz* und das Forschungsprojekt *Border – Dancing Across Time* an der Universität Salzburg (Austrian Science Fund: P 31958). Mehr Informationen unter www.sandrachatterjee.net



compagnienik

Das Happy End findet nicht statt

Als Compagnie nIK machen sie kluges und poetisches Kindertheater. Ob Gentrifizierung, Geschlechterrollen oder Klimawandel: Dominik Burki und Niels Klaunick ist kein Thema zu heikel. Seit Jahren stehen sie gemeinsam auf der Bühne und spielen Theater für alle – auch für Erwachsene, die gerne mal aufs Handy starren.

Wie hat es mit euch und der Compagnie nIK angefangen?

Dominik: Wir beide haben uns an der Neuen Münchner Schauspielschule kennengelernt, die damals von Ali Wunsch-König geleitet wurde. Dort war auch Veronika Wolff Lehrerin, mit der wir nach Abschluss der Schule weitergearbeitet haben. Sie ist bis heute unsere Hausregisseurin.

Niels: Nach der Schule haben wir ein Angebot vom Theaterhof Prießenthal bekommen, dort ein Stück zu spielen. Wir haben uns dann für *Stones* von Tom Lycos und Stefo Nantso entschieden, weil das einfach der beste Text war, den wir finden konnten. Wir sind damit sehr erfolgreich auf Tournee gegangen und nach etwa 70 Vorstellungen im ersten Jahr haben wir uns in die Hand versprochen: das machen wir weiter.

Dominik: Wir beide sind uns sehr einig, wie wir Theater verstehen, aber zugleich unterscheiden wir uns sehr in der Spielweise und in der Art des Denkens. Niels hat einfach mehr Gespür für das Ästhetische.

Niels: Und Dominik ist als ehemaliger Lehrer stärker von der Pädagogik geprägt. Aber trotz der unterschiedlichen Herangehensweisen machen wir am Ende das Theater, das wir mögen.

War Kinder- und Jugendtheater etwas, das ihr von Anfang an machen wolltet?

Dominik: Dass *Stones* ein Jugendstück war, war wirklich Zufall. Wir spielen es auch immer noch, inzwischen sind es gut 250 Vorstellungen. Dieser Text war der Türöffner. Wir haben in der Folge dann Stücke gemacht, die sich an Jugendliche und Erwachsene richteten, zum Thema Flüchtlinge etwa oder Hunger. Das Kindertheater kam erst nach und nach dazu. Wir waren damals auf der Suche nach Stoffen

und haben zufällig das Kinderbuch *König & König* entdeckt.

Niels: Als wir *König & König* fanden, rumorte es in mir. Ich wollte diesen Stoff unbedingt machen. Ich habe eine Stückfassung geschrieben und sie dann erst Dominik und Veronika gezeigt. Das war anfangs eine Just-For-Fun-Geschichte, wir hatten ja auch kaum Geld dafür. Aber dann hat es uns überraschend einen neuen Markt eröffnet.

Und wie entwickelt ihr eure Stücke? Basieren sie immer auf einer literarischen Vorlage?

Dominik: Meistens. Zuerst setzen wir uns zusammen und überlegen, zu welchem Thema wir arbeiten möchten und Niels schreibt dann die Stücke. *Serafin und seine Wundermaschine* basiert beispielsweise auf einem Kinderbuch von Philippe Fix, während unser neues Stück *Einar, der auszog die Welt zu retten* ohne literarische Vorlage auskommt. Niels hat sich hier von nordischen Sagen inspirieren lassen. Letztlich ist *Stones* das einzige Stück, das wir nicht selbst entwickelt haben.

Niels: Es fängt bei uns nie mit Texten, sondern immer mit einem Thema an. Mit Geschichten, die wir erzählen wollen, mit Themen, die uns wichtig sind. Und dann beginnt die Suche nach den Möglichkeiten, das auf der Bühne umzusetzen.

Und welche Themen sind das?

Niels: *König & König* ist ein Gender-Stück, *Serafin* ein Stück über Gentrifizierung und in *Einar*, unserem neuen Stück, geht es um Klima- und Umweltschutz. Uns interessieren nicht die Standardthemen im Kinder- und Jugendbereich, da geht es ja oft um Nazis mit Beziehungsproblemen, Drogenschwierigkeiten oder Kinder, die zu häufig ins Handy starren. Pädagogische Stücke eben. Uns interessiert viel



Serafin und seine Wundermaschine (2015)

mehr, wie man Kinder und Jugendliche politisieren kann. Wie kann man diese Altersklassen als eigenständige politische Subjekte wahrnehmen und respektieren? Wie kann man wichtige Themen auf die Bühne bringen und so neue Horizonte öffnen?

Dominik: Bei Kindern würde ich das eher Philosophieren nennen. Aber nochmal zurück zu *Stones*: das ist ja vordergründig eines dieser pädagogischen Stücke, weil es von Jugendkriminalität handelt.

Niels: So verkaufen wir es auch den Lehrern (*lacht*).

Dominik: Aber eigentlich erzählt es viel mehr: Wo setze ich meine Grenzen? Welche Verantwortung trägt der Einzelne, trägt die Gesellschaft? Da steckt so viel mehr drin.

Erzählt doch noch ein bisschen mehr zu eurem nächsten Stück *Einar*, das im Herbst im HochX Premiere haben wird. Du entwickelst den Text basierend auf nordischen Sagen?

Niels: Ja. Am Anfang stand die Idee, dass die Bäume die Welt verlassen, weil die Menschen sie nicht gut genug behandeln. Ich weiß gar nicht mehr genau, wie ich auf die nordische Sagenwelt gekommen bin – das ist einfach spannendes Material, auch stilistisch. Natürlich ist es durch die Vereinnahmung des Stoffes durch die Nazis heikel, damit zu arbeiten. Die Götterriege rund um Odin, Thor und Freya taucht in den Mythen selbst auch erst recht spät auf. Am Anfang geht es vor allem um den Einklang mit der Natur, das ist eine reine Geister- und Naturreligion. Das Religiöse kommt bei mir im Stück nicht

vor, ich habe mich ausschließlich auf diese Naturmotive konzentriert. Das Schöne an Mythologie ist ja, dass sie total blödsinnig ist. Da tauchen die Figuren auf und verschwinden wieder, die Geschichte macht wilde Sprünge und keinen stört es. Und das ist wiederum interessant fürs Theater.

Dominik: Die Hauptfigur in dem Stück wird eine Puppe sein, außerdem werden wir zum ersten Mal mit Elementen des Schattentheaters arbeiten. Gut ist, dass wir uns viel Zeit lassen können mit der Entwicklung. Dadurch, dass wir nicht nur Schauspieler, sondern auch Theatermacher sind, müssen wir darauf achten, dass zu Beginn der eigentlichen Proben alles erledigt ist, von der Ausstattung bis zur Publikumsaquirse. Damit wir uns im Probenprozess voll aufs Spielen konzentrieren können.

Ihr wolltet mit *Einar* auch auf Gastspiel nach Mexiko reisen, habt das aber nun abgesagt. Warum?

Dominik: Ein wichtiger Aspekt unserer Arbeit ist es, dass alle Stücke, alle Themen auch für uns persönlich eine Konsequenz haben. Wir haben im vergangenen Jahr auf einem Festival in Ciudad Juárez gespielt und hatten dort eine tolle Zeit. Jetzt sind wir wieder eingeladen, aber wir haben beschlossen, nicht zu fahren – wir können kein Stück über den Klimawandel machen und dann in den Flieger steigen. So eine Entscheidung tut natürlich weh. Die Frage ist: wie können wir in Zukunft ökologisch auf Tournee gehen? Aktuell überlegen wir, eine Live-Übertragung zu machen: Wir spielen hier in

München um vier Uhr morgens und das Publikum in Mexiko schaut zu, parallel gibt es dort noch eine Ausstellung zum Thema Klimawandel. Das ist eine radikale Setzung. Aber auch wir sind in der Bringschuld, etwas grundlegend zu ändern.

Niels, du hast den Verband für freies Kinder- und Jugendtheater in München gegründet. Wie steht es denn um das Kindertheater in dieser Stadt?

Niels: 2014 wollte ich einen Antrag auf Projektförderung bei der Stadt München stellen und mir wurde gesagt, dass ich keine Chance hätte – die Jury sehe Kindertheater als nicht kunstwürdig an. Ich war so wütend darüber, dass ich einen Brief an den Stadtrat geschrieben habe. Und ob es nun daran lag oder nicht: Wir haben dann im nächsten Jahr als einzige Kindertheatergruppe eine Förderung aus dem „Erwachsenentopf“ bekommen, gleichzeitig wurde zum ersten Mal eine eigene Förderung für das freie Kinder- und Jugendtheater aufgelegt. Also war es die richtige Entscheidung, nicht die Klappe zu halten, sondern den Unmut tatsächlich zu artikulieren. Das Kindertheater steht ja im Vergleich zur ebenfalls nicht üppigen Tanz- und Theaterförderung nochmal schlechter da.

Woher kommt die fehlende Anerkennung fürs Kindertheater?

Niels: Warum werden Gymnasiallehrer besser bezahlt als Grundschullehrer? Es wird zwar viel über Förderung für Kinder gesprochen, aber faktisch immer mehr Geld gespart. Und was das Theater angeht: Geschichtlich kommt das Kinder- und Jugendtheater aus der freien Szene. Es ist noch gar nicht so lange her, da gab es das an Stadt- und Staatstheatern überhaupt nicht. Es ist eine Nischensache und entsprechend schlecht ist die finanzielle Ausstattung. Die Veranstalter*innen verdienen natürlich mit uns nicht so viel, wenn die Karten zwischen drei und sechs Euro kosten. Manchmal sind die Vorstellungen umsonst, was ich für vollkommen falsch halte. Wir leben in einer geldorientierten Gesellschaft und alles, was nichts kostet, ist nichts wert. Man sollte sich lieber Gedanken darüber machen, wie man Kinder, die es sich nicht leisten können, gezielt fördern kann, ohne sie zu diskriminieren. Aber da muss man sich als Gesellschaft, als Politik eben überlegen: will man das?

Das Politische liegt bei euch ja nicht nur in den Inhalten, sondern auch in der Form. Wie würdet ihr eure Spielweise beschreiben?

Dominik: Ich glaube schon, dass wir einen eigenen Stil haben. Die Spielweise ist ja zunächst eine recht komödiantische. Wenn man Spaß hat, wenn man lachen kann, ist man als Zuschauer*in bestimmten Dingen gegenüber aufgeschlossener.

Niels: Ich hab mich viel mit Brecht beschäftigt und das hat mich sicherlich geprägt. Zudem haben wir beide Spaß am klassischen Sprechtheater. Wir sind immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen, einer besonderen Emotionalität. Wie können wir das Publikum mitnehmen, es emotional in die Geschichte einbinden, die wir erzählen?

Dominik: In der schauspielerischen Arbeit müssen einfach das Innere und das Äußere übereinstimmen, egal in welcher Rolle man auftritt. Je länger wir die Stücke spielen, desto mehr Dichte, mehr Qualität bekommen sie auch. Das ist auch der Grund, warum wir unsere Stücke so lange spielen können. Erst ab der 30. oder 40. Vorstellung hat man als Schauspieler die Freiheit, ein Stück wirklich zu spielen.

Aber ist man nicht irgendwann an dem Punkt zu sagen: jetzt ist genug?

Dominik: Wenn man die Stücke immer wieder neu nimmt, wird es nie langweilig. Und wir kennen uns so gut auf der Bühne, dass es immer lebendig und spannend bleibt. Bei *König und König* gab es mal die Situation, dass ich als Prinzessin auftrete und ein Kind rief: Oh, ein Indianer! Da hat es mich natürlich gerissen und ich musste das ganze Stück über kämpfen, nicht loszulachen.

Niels: Das Publikum hat nichts gemerkt, aber ich hab nur Dominik angesehen und mir gedacht: Verdammst, jetzt muss ich das Stück alleine zu Ende spielen (*lacht*).

Ihr verzichtet auch mal auf das obligatorische Happy End, zum Beispiel bei *Serafin und seine Wundermaschine*.

Niels: Das ist auch wichtig, denn das Happy End findet in der Realität nicht statt. Der Vorgang der Verdrängung ist eine Realität, von der auch Kinder betroffen sind. Es gibt im Kindertheater eine Tendenz, Geschichten immer gut ausgehen zu lassen. Zwischendurch kanns schon mal kritisch werden, aber am Ende ist alles geordnet und gut, damit die Kindern nicht überfordert sind. Und da möchte ich mit meinen Stücken dagegenhalten. Weil ich die Erfahrung gemacht habe, dass es kaum möglich ist, Kinder zu überfordern. Man kann Kindern sehr viel zutrauen – und sollte das auch.

Und wie reagieren die Erwachsenen darauf?

Dominik: Es gibt schon häufig Erzieher*innen, Lehrer*innen, Intendant*innen, die der Meinung sind, dass unsere Stücke für Vierjährige nicht gehen. Unsere Erfahrungen sind da zwar andere, aber wir sind gerne dazu bereit zu sagen: dann eben ab fünf (*lacht*). Aber im Ernst: die Kinder verstehen vielleicht nicht jeden Zusammenhang. Aber wie oft sitze ich im Theater im Abendprogramm und verstehe auch nichts? Und nehme doch eine Szene mit, die mich total inspiriert?

Niels: Da hast du etwas Wichtiges gesagt. Inspiration entsteht nicht in erster Linie aus Begreifen, sondern aus dem Nicht-Begreifen, der Suche. Ich sehe etwas, das ich nicht sofort komplett begreifen kann und deswegen fasziniert es mich, fesselt es mich und ich denke weiter darüber nach.

Dominik: Wir haben mal in der Schweiz *Serafin* gespielt. Und danach kam ein Kind zu mir und hat gefragt: Habt ihr wirklich kein Haus mehr? Und ich habe gesagt: Ja, in der Geschichte haben sie wirklich keines mehr, aber sie gehen weiter und bauen sich ein schönes neues Haus. Und dann hat das Kind seinen Geldbeutel hervorgekramt und mir 50 Rappen für das neue Haus gegeben. Und dann kam der nächste und wollte ebenfalls Geld geben. Und ich sagte: Passt schon, Niels und ich haben Geld und Serafin und Blom – die Figuren aus dem Stück – brauchen keins. Und da denke ich mir: was kann man mehr erreichen als das?

Kommt ihr nach den Stücken immer mit den Kindern ins Gespräch?

Niels: Bei den Jugendstücken bieten wir immer ein Gespräch an. Am Anfang haben wir bei den Jugendlichen noch stark „pädagogisch“ gearbeitet, also Fragen zu den Inhalten gestellt. Aber das haben wir inzwischen komplett aufgegeben. Weil wir gemerkt haben, dass wir dadurch den künstlerischen Aspekt zerstören. Da fällt ein Rolladen runter und die Jugendlichen merken: Ach so, das war ja gerade Unterricht. Deswegen fordern wir sie nur dazu auf, uns Fragen zu stellen und darüber kommt man dann aufs Inhaltliche zu sprechen. Bei den Kinderstücken machen wir das nicht. Wir geben den Kindern am Schluss ein kleines Geschenk mit und kommen so mit ihnen ins Gespräch.

Dominik: Es gibt viele tolle Begegnungen mit den Kindern, wenn man nach der Vorstellung einfach noch da ist. Das ist viel wertvoller als der eigentliche Applaus.

Neben Theatern spielt ihr ja auch in Stadtteilkulturzentren und anderen theaterfernen Orten. Was verändert das?

Dominik: Wenn wir z.B. Jugendtheater an Schulen spielen, merkt man schon, ob es dort eine Theater-AG gibt oder nicht. Wenn die Schüler*innen selbst Erfahrung damit haben, auf der Bühne zu stehen, ist ein anderer Respekt da. Auch bei denen, die nicht spielen.

Niels: Entscheidend ist auch, ob das Kollegium dahinter steht, dass wir kommen. Wenn Lehrer*innen keine Lust haben, merken wir das sofort. Damit steht und fällt die Aufmerksamkeit.

Dominik: Es gab schon Erzieher*innen, die ein Buch gelesen, mit dem Handy gespielt oder sich unterhalten haben. In diesen Momenten ist es fast unmöglich, eine gute Vorstellung zu spielen, denn die Kinder orientieren sich natürlich an den Erwachsenen.

Niels: Manchmal denke ich, wir haben es mit einer Generation von Erwachsenen zu tun, die selber keine Theatererfahrung haben. Wo die Kinder vielleicht schon mehr Theater gesehen haben als sie und sie deswegen nicht wissen, wie sie sich im Theater zu verhalten haben. Es ist verrückt.

Dominik: Aber spannend ist, wenn die mit Handy am Ende doch sagen: Toll, das war auch was für uns. Das ist uns wichtig: dass wir eigentlich immer Theater für alle machen.

Niels: Aber um den Kreis zu schließen: Ich schätze es sehr, dass mich das Kinder- und Jugendtheater dazu zwingt, mich mit diesen scheinbar äußerlichen Dingen zu beschäftigen. Theater muss immer um die Aufmerksamkeit des Publikums kämpfen. Es zwingt dich, darüber nachzudenken, wie du dein Publikum emotional einbindest, damit es bei deiner Geschichte bleibt. Ich kann mich nicht in substanzloser Betrachtung von etwas versenken, was mich vielleicht interessiert, das Publikum aber nicht. Theater muss wie ein Rausch sein. ■



Niels Klaunick, geboren und aufgewachsen in Niedersachsen, absolvierte seinen Ausbildung zum Schauspieler an der Neuen Münchner Schauspielschule – Ali Wunsch König. Seitdem arbeitet er freischaffend als Schauspieler, Autor und Bühnenbildner, vorzugsweise mit seinem Kollegen Dominik Burki in der gemeinsamen compagnie nik.

Mehr Informationen unter www.compagnie-nik.de



Dominik Burki, geboren und aufgewachsen in Luzern, war bis 2000 als Primarlehrer in der Schweiz tätig. Bis 2003 besuchte er die Neue Münchner Schauspielschule – Ali Wunsch König und arbeitete danach als Schauspieler, u.a. am Landestheater Dinslaken, dem Theaterhof Priessenthal oder mit dem Theater Stückwerk. 2014 gründete er zusammen mit Niels Klaunick die compagnie nik. Dominik Burki leitet zudem regelmäßig theaterpädagogische Workshops.



R a p h a e l a **B a r d u t z k y**

Der Text überrascht mich

*Raphaela Bardutzky gehört zu den Autor*innen, die nicht nur einsam am Schreibtisch vor sich hinarbeiten, sondern aktiv die Münchner Literaturszene mitgestalten: Sie hat ein Netzwerk für Theatertexter*innen ins Leben gerufen und im HochX moderiert sie die Lesereihe LIX. Ihre Texte sind politisch, komisch, einfühlsam. Portrait einer Schreibenden, die mit Theater eine ganze Welt erzählen kann – auch ohne Lampen.*

2017. Erbittert wird um den Kurs der Münchner Kammerspiele unter Matthias Lilienthal gestritten. Mitten in die Diskussion platzt eine Meldung der Süddeutschen Zeitung: Münchner Theaterautor*innen hätten sich zusammengetan, um das dramatische Theater gegen die Performance-Kunst zu verteidigen. Eine Positionierung zugunsten des alt ehrwürdigen Theatertextes also? Zwei Jahre später muss Raphaella Bardutzky noch immer darüber lachen. Nein, alles nur ein Missverständnis, es war viel einfacher: Sie und Theresa Seraphin, die heute Dramaturgin an der ARGE Salzburg ist, hätten damals das Netzwerk Münchner Theatertexter*innen ins Leben gerufen, um einfach mal alle an einen Tisch zu bringen, die im Theater mit Texten arbeiten: Regisseur*innen, Dramaturg*innen, Performer*innen und ja, auch Theaterautor*innen. „Wir wollten einen Ort schaffen, wo über Sprache und Text im Theater diskutiert wird, wo Schreibende sich austauschen können“, so Bardutzky. Mit Erfolg: inzwischen hat sich eine Gruppe von rund 15 Theatertexter*innen gefunden, die sich zu regelmäßigen Schreibwerkstätten treffen und auch sonst sehr umtriebig sind. Neben regelmäßigen Lesungen ist mit *Münchner Schichten* die erste Theaterserie für diese Stadt entstanden; im kommenden Jahr folgen Kooperationen mit Textwerkstätten aus Berlin und Wien.

Aller Abgesänge zum Trotz ist also der Text im Theater lebendig – aber vielleicht nicht so, wie es sich Fans des traditionellen Literaturtheaters vorstellen. Das geschriebene Wort ist häufig nicht mehr Ausgangspunkt einer Inszenierung, Sprache wird zum gleichberechtigten Theatermittel neben Bewegung, Raum oder Licht. Dieser offene Werkbegriff trifft sich auch mit Raphaella Bardutzkys Selbstverständnis als Autorin, schließlich ist sie über die Theaterpraxis zum Schreiben gekommen. Am Anfang stand zunächst der Wunsch, Filme zu machen. Doch während des Studiums der Schauspiel dramaturgie ist sie, wie sie selbst sagt, „dem Theater verfallen. Ich dachte: Mein Gott, du kannst mit Theater die ganze Welt erzählen, und brauchst nicht einmal eine Lampe.“ Vom Filmemachen mit seiner ganzen Technik ab- und dem Erzählen fürs Theater zugewandt hat sie sich schließlich in einem Projekt der Theaterakademie unter der Leitung von Albert Ostermaier. In seinem Auftrag sollten die Studierenden Varianten der Odyssee verfassen – und sie hat mit Abstand die meisten Texte abgeliefert. Seitdem schreibt sie regelmäßig für die Bühne. 2017 wurde sie für ihr Theaterstück *Wüstling* mit dem Literaturstipendium der Stadt München ausgezeichnet.

Dabei ist es ihr wichtig zu wissen, für welchen Kontext sie Texte produziert. „Ich muss einfach wissen, für was, mit wem und wofür ich schreibe. Wie der Raum beschaffen ist, wer das Publikum ist.“ Deswegen gehe sie auch mehrmals die Woche ins Theater: um am Schreibtisch nicht zu vergessen, dass ihre Worte einmal laut ausgesprochen werden. „Das Wort im Theater ist ein öffentliches Wort in einem öffentlichen Raum, nicht auf einem Papier. Das ist ein Riesenunterschied, weil man viel mehr Verantwortung übernehmen muss. Prosa schreiben ist eher wie „Ich liebe dich“ denken, Theater schreiben ist „Ich liebe dich“ sagen.“

Die von vielen Dramatiker*innen beklagte „Verfälschung“ der Texte durch die Regie fürchtet sie nicht, im Gegenteil. „Ich finde es super, wenn jemand zu meiner Phantasie seine Phantasie dazulegt und das Ganze dadurch größer wird und wächst. Das ist ein großes Glück. Ich versuche beim Schreiben auch, Korridore zu lassen und Herausforderungen zu formulieren.“ Am liebsten ist sie aber von Anfang an in den Entstehungsprozess eines Theaterprojekts eingebunden, wie etwa bei der szenischen Installation *Requiem*, die anlässlich des Mozart-Sommers 2018 in Mannheim entstanden ist oder eben bei



Münchener Schichten: Existenzgründung (2019)

dem Gemeinschaftsprojekt *Münchener Schichten*, an dem insgesamt acht Autor*innen und drei Regieteams beteiligt waren.

Die Idee dazu kam von den Münchner Theater*innen. Jede*r der acht sollte mit einem halbstündigen Mini-Drama seinen ganz eigenen Blick auf die Stadt werfen; Helmut Dietls Kultserie *Münchener Geschichten* aus den 70ern stand dabei Pate. Viele Themen, die heute heiß diskutiert werden, kommen darin schon vor: Gentrifizierung, Mietprobleme, Rechtsruck. Auf Serien-Protagonisten wie Tscharlöcher wurde bei der Neuauflage verzichtet, ebenso auf eine durchgängige Handlung. Die einzige Vorgabe für die Autor*innen Barbara

te Kock, Benno Heisel, Leander Steinkopf, Theresa Seraphin, Amahl Khouri, Jan Geiger, Andreas Kohn und Raphaela Bardutzky war es, eine der Figuren aus der vorangegangenen Folge zu übernehmen und weiterzuführen – eine Auflage, der nicht immer alle nachgekommen sind. Aber auch das war Konzept: „Wir wollten allen die maximale Freiheit geben, ihre ganz eigene Perspektive auf diese Stadt zu formulieren. Und zu sagen, welche Erzählung München ihrer Meinung nach braucht.“

Diese Vielfalt der Perspektiven spiegelte sich auch in der Wahl der Spielorte wider: Als Zuschauer*in verirrt man sich mal ins stylish-ranzige Zwischennutzungsprojekt The Lovelace, mal in ein Fit-

nessstudio im Glockenbach, mal in ein knarziges Treppenhaus im Westend oder, wie bei Raphaela Bardutzkys Serienfolge *Existenzgründung*, in einen Coworking-Space am Ackermannbogen. In dieser rasant geschriebenen und gespielten Szene (Regie: Kevin Barz) geht es um einen Krampus, der sich mit seinem ganz spezifischen Skill-Set aus Rute und Glockengeläut selbstständig machen will und Beratung in Business-Fragen braucht. Nach und nach entpuppt sich das ganze absurde Szenario als Dreharbeit zum Pilotfilm einer Serie (sic!), deren Zukunft ebenso ungewiss ist wie die der prekär beschäftigten Mitwirkenden – Krampus-Darstellerin inklusive.

Diese Mischung aus Humor und Sozialkritik ist charakteristisch für Raphaela Bardutzkys Texte. Das Ökonomische spielt eine wichtige Rolle, dazu Tabus und „verdreckte Ecken der Gesellschaft“, wie sie selbst sagt. Nach wie vor ist sie überrascht davon, wenn das Publikum auf ihre feinhumorigen Stücke mit heftigem Lachen reagiert. „Ich sitze ja nicht am Schreibtisch und sage mir, jetzt überlege ich mir eine witzige Geschichte. Ich muss immer darüber lachen, was mein Text macht, was die Figuren machen, was die Sprache macht. Das ist keine Absicht. Es ist immer ein Kontrollverlust, der beim Schreiben passiert. Der Text überrascht mich.“ Und das sei doch der eigentliche Grund, warum sie schreibe: die Lust am Unvorhersehbaren.

Dass Texte manchmal einen Eigensinn entwickeln, erlebt sie tagtäglich. Dabei ist sie eigentlich eine disziplinierte Textarbeiterin. Den ausgiebigen Recherchen zu Beginn folgt eine Phase des Planens und Konzipierens. Neben ihrem Schreibtisch hängt eine große Tafel, an der wie auf einem Schlachtplan die Struktur des Textes festgehalten wird. Und dann kommt doch alles anders: Handlungen entwickeln sich in unerwartete Richtungen, Figuren sprengen den vorab festgesetzten Rahmen – ein neuer Plan muss her. Doch manchmal ist das nicht so einfach, wie sie etwa mitten im Entstehungsprozess von *Wüstling* feststellen musste. Das postdramatische Stück handelt von sexueller Gewalt; Folie ist der Don-Giovanni-Stoff, der seit 200 Jahren als Verführungsgeschichte voller Liebe und Abenteuer (fehl-)gedeutet wird. 2016 begonnen wurde der Text bald von der aufkommenden Me-Too-Debatte eingeholt. Was auf den ersten Blick wie ein glücklicher Zufall erscheint – wann nimmt ein literarischer Text schon mal tagesaktuelle Ereignisse vorweg? – war ein wirkliches Problem für die Autorin. „Wie soll man

auf einen Diskurs reagieren, der sich permanent verändert? Da sind wir wieder beim Theater: Wenn ich für ein Publikum schreibe, sich aber der Common Sense dieses Publikums ständig verschiebt, musst du andauernd einen neuen Text schreiben.“ Somit betrachtet sie dieses Stück als nach wie vor unabgeschlossen, auf weitere Bearbeitungen und Umschreibungen wartend.

Dabei könnten ihr auch wieder die Theater-texter*innen behilflich sein, die sich in der Vergangenheit schon als nützliches Forum für Textprobleme aller Art erwiesen haben. Bei jeder Werkstatt wird ein neuer, noch im Entstehen befindlicher Text präsentiert und nach bestehenden Regeln diskutiert – nicht schonungsloses Niedermachen ist die Devise, sondern konstruktives Feedback. Das gibt im besten Falle nicht nur Selbstvertrauen, sondern hilft auch, die eigene Arbeit qualitativ zu verbessern. Anders als in Leipzig, Berlin oder Hildesheim mit ihren Literaturinstituten gibt es nämlich in München keine Möglichkeit der Weiterbildung für Schreibende – ein Umstand, den die Münchner Theater-texter*innen mit ihrem Workshopangebot ändern wollen. Dazu gehört auch eine überregionale Kooperation mit dem von Maxi Obexer geleiteten Neuen Institut für Dramatisches Schreiben aus Berlin und Bernhard Studlars Wiener Wortstätten. 2020 wird es losgehen mit der Teilnahme an Maxi Obexers Summer School in den Südtiroler Bergen, gefolgt von wechselnden Lesungen in den drei Städten. Raphaela Bardutzky ist sich sicher, dass sich dadurch auch die Sichtbarkeit der Münchner Autor*innen erhöhen wird.

Aktuell steht für sie noch ein anderes Projekt an: ein Sammelband mit ausgewählten Erzählungen. Allerdings sei das Verfassen von Prosa, so sagt sie nicht ohne Ironie, weit aufwändiger als das Schreiben fürs Theater: „Bei Prosa musst du viel mehr arbeiten. Diese Schlampigkeit in den Regieanweisungen – wenn es bei Büchner etwa heißt: „Freies Feld“ – das kann man sich bei Prosa nicht erlauben. Da braucht es schon die ganze Phantasie.“ Ihren Stil hat sie beim Tagebuchschreiben entwickelt, ursprünglich eine Aufwärmübung für die „eigentliche“ literarische Arbeit. Beim Notieren alltäglicher Erlebnisse ihrer Freund*innen und Bekannten kristallisierte sich langsam die Stimme einer Erzählerin heraus. Doch so ganz kann sie auch bei der erzählenden Literatur nicht vom Theater lassen. Das zeigt auch ihre Begeisterung

für die Lesung, die als Gattung ja irgendwo im Dazwischen von Geschriebenem und Dargestelltem angesiedelt ist. Auch hier sei es toll, den Dialog mit dem Publikum zu suchen, die Stimmung im Raum zu spüren, so Bardutzky. Das zeigte sich nicht zuletzt bei einer Kurzlesung im Rahmen des HochX-Sommerfestes 2018: Auf engstem Raum im Keller eines Wohnhauses eingepfercht lauschten die Zuschauer*innen gebannt ihrer Geschichte *Hannibal schlief*, die von Tiefschlaf und dunklen Geheimnissen handelt. Nicht wenige wollten danach mit ihr über ihre Erfahrungen sprechen, so sehr hatte die körperliche Nähe zur lesenden Autorin die Distanz zwischen erzähltem und realem Ich aufgehoben. „Und das ist es, was ich am Theater mag: dass etwas zurückkommt. Dass du direkt mit dem Publikum kommunizierst. Und dass sie – vielleicht – etwas mit nach Hause nehmen.“ Nach Hause nehmen kann man jetzt auch diesen Text von Raphaela Bardutzky, der auf den folgenden Seiten abgedruckt ist. ■



Raphaela Bardutzky studierte Dramaturgie, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Philosophie an der LMU München und der Bayerischen Theaterakademie August Everding. Seit 2012 arbeitet sie als Script-Consultant und Drehbuchlektorin im Bereich Arthouse-Filme. Gemeinsam mit Theresa Seraphin gründete sie 2016 das Netzwerk der Münchner Theatertexter*innen – eine Diskussionsplattform zur Textproduktion im zeitgenössischen Theater. Ihr Theatertext *Wüstling* wurde 2017 mit dem Münchner Literaturstipendium ausgezeichnet. Als Dramaturgin verantwortete sie im Sommer 2018 eine szenische Version des Mozart-Requiem am Nationaltheater Mannheim. Sie gehörte außerdem zum Leitungsteam der Theaterserie *Münchner Schichten*, welche zwischen November und März 2019 in München zu sehen war. Außerdem unterrichtet sie Schreiben für Film und Theater am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München.

Raphaella Bardutzky

Hannibal schlief

Als Bub habe ich einmal eine Biographie über Hannibal den Karthager gelesen. Darin hieß es, dass Hannibal – wie alle großen Feldherren – die Fähigkeit besessen habe, schlafen zu können, wann auch immer Schlaf möglich war. Sobald er nur Zeit fand, sobald sich eine ruhige Minute ergab, in welcher er keine Verhandlungen führen, keine Schlachttaktik festlegen oder das Todesurteil eines Deserteurs unterzeichnen musste, nutzte er die Gelegenheit für ein Nickerchen. Solange, bis sein Vize-Kommandeur ihn wieder weckte.

Bekanntlich überquerte Hannibal mit siebenunddreißig Elefanten, fünfzigtausend Soldaten und neuntausend Reitern die Alpen – eine Aufgabe, für die es sich in jeder Hinsicht empfiehlt, ausgeschlafen zu sein. Und Hannibal – so stand es zumindest in meiner Biographie – war im Stande, in jeder Lebenslage sofort einzuschlafen. Zu jeder Uhrzeit, in jeder Position und in jedem Gemütszustand. Er schlummerte auf dem Rücken der Elefanten, in der eisigen Kälte des Col de la Traversette, oder als die karthagische Aristokratie ihn beschimpfte. Schloss einfach die Augen und überließ sich den Armen des Morpheus. Ruhte sich aus.

Als Kind war ich derart beeindruckt von dieser Fähigkeit, dass ich sie ebenfalls zu erlernen trachtete. Vielleicht, dachte ich, könnte aus mir ja auch eines Tages ein Feldherr werden, ein Napoleon, ein Alexander der Große oder ein General Eisenhower. Fortan trainierte ich fleißig das Schlafen. Exerzierte diese Kunst in jeder Position und an jedem Platz, so wie andere Kinder vielleicht Klavier übten oder mit dem Fußball ihre Fertigkeiten zu steigern versuchten.

Und wirklich, ich lernte schlafen. Ich schlief in der Kommode meiner Mutter, stehend im Aktenschrank meines Vaters oder zusammengekauert unter dem Bett meiner Schwester. Eines Tages gelang es mir sogar, auf dem Volksfest zu schlafen: Ich zahlte vier Runden Achterbahn und bat den Kartenabreißer, einen Buben in meinem Alter, mich anschließend wieder zu wecken. Der Junge war danach sogar derart beeindruckt von meinen Fähigkeiten, dass er mir vorschlug, mich als Star an die Kuriositäten-Show seines Onkels zu vermitteln. Zugegeben, ich fand seine Idee damals gar nicht so uninteressant. Die Aufgabe, vor Publikum einzuschlafen, hätte mich durchaus gereizt. Aber es wäre selbstredend niemals in Frage gekommen. Was hätten meine Eltern dazu gesagt? Immerhin war mein Vater Professor an der hiesigen Universität.

Als Jugendlicher provozierte ich dann Lehrer mit Tiefschlaf im Lateinunterricht oder während des Schulgottesdienstes. Sie reagierten natürlich empört, wussten sich nicht anders zu helfen als mit dem Rohrstock – es war noch die Zeit der Tätzen und Kopfnüsse. Aber der Zorn meiner wertten Pädagogen – das konnte ich schon als Kind genau spüren – hatte seine Ursache weniger in verletzter Eitelkeit, weil ich ihre Stunden verpennte, nein! In Wahrheit waren sie neidisch auf meinen Schlaf. So schlafen zu können. Wer will das nicht? Schon damals war ein gesunder Schlaf doch Luxus und Rarität gleichermaßen. In unserer heutigen, hektischen Zeit gilt das mehr denn je. Achtzig Prozent aller Arbeitnehmer kämpfen hierzulande mit Schlafstörungen. Wir sind geradezu gesamtgesellschaftlich schlaflos. Und diese Schlaflosigkeit kostet unsere Wirtschaft übrigens jährlich 53 Milliarden Euro.

Schon länger versuche ich, Regierungsmitglieder und Manager für dieses Phänomen zu sensibilisieren – ich komme ja geschäftlich mit einigen in Kontakt. Schließlich habe ich mein Hobby oder auch meine Begabung zum Beruf gemacht. Ich leite das weltweit innovativste und renommierteste Institut für gesunden Schlaf und entspanntes Leben. Wir lehren gestresste und überbeanspruchten Menschen das Ein- und Durchschlafen. Nach einzigartigen und patentierten Methoden. Zu unseren Klienten zählen Politiker aller Parteien, berühmte Sportler und Schauspieler sowie Vorstandsvorsitzende großer Konzerne.

Dabei ist die individuelle Schlafberatung nach wie vor unser größtes Geschäftsfeld: Wir erstellen von unseren Klienten detaillierte Schlafanamnesen und nehmen hierfür die Polysomnografie im Schlaflabor genauso ernst, wie eine tiefgreifende Lebensstil- und Biographieanalyse. Gemeinsam mit den Klienten erarbeiten wir Rituale und Techniken, die den Schlafprozess stabilisieren. Oft genug gestalten wir auch Schlafzimmer um oder optimieren die Bettstatt.

Neben derartigen Analysen haben sich mittlerweile verschiedene Geräte – neudeutsch „Gadgets“ – zu unserem zweiten Standbein gemausert. Schon seit den Neunzigern produzieren wir verschiedene Liegen, die wahlweise das Geruckel von Autos, Zügen oder Kinderwägen imitieren können. Inzwischen vertreiben wir außerdem verschiedene Brillen, die blaue Lichtwellen herausfiltern oder Lampen, die ab einer bestimmten Uhrzeit das Licht langsam herunterdimmen und somit den Körper auf Schlafenszeit einstimmen. Ehrlich gesagt habe ich derartige Technik immer für unnötigen Firlefanz gehalten, aber die Verkaufszahlen haben mich längst eines Besseren belehrt.

Denn erst diese Gerätschaften machten uns zum eindeutigen Weltmarktführer der Sleeponomics.

Ich denke also, ich kann zufrieden sein. Trotz einer siebzig-Stunden-Woche, trotz meiner Verantwortung für weltweit über neunzig Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, bin ich gesund und kann immer noch schlafen. Diese Fähigkeit ist seit meiner Kindheit nicht schlechter geworden.

Offengestanden macht mir inzwischen jedoch ein anderes Problem zu schaffen: Ich wach nicht mehr auf.

Ich tauche ab, in die tiefsten Gebiete des Schlafes. Die Tiefsee des Tiefschlafs. Eine Region aus pechschwarzer Finsternis und eisiger Kälte, durchzogen von Schwaden schwefelhaltigen Nebels. Wer weiß, ob sie jemals jemand vor mir betreten.

Seltsame Gestalten tummeln sich dort: Die Menschen sind gallertartig, fast transparent. Manchen fehlen Körperteile oder sie befinden sich in einem Zustand fortgeschrittener Verwesung. Einige von ihnen sind mir bekannt, andere kommen mir bekannt vor, aber ich kann mich nicht entsinnen woher. Die, die ich wiedererkenne, sind allesamt schon verstorben. Meine Großtante, zum Beispiel, oder mein Schulfreund Bruno, der als Kind in die Säge geraten ist. Genauso mein Vater.

Vermutlich handelt es sich also gar nicht mehr um ein Gefilde des Schlafes, sondern bereits um einen Vorraum des Todes. Langsam ziehen die Menschen dort ihrer Wege; schlurfen gemächlich über einen Boden aus rotem Sand. Manchmal bleibt jemand stehen und wirft mir einen fragenden Blick zu. Mitunter kann ich sogar sprechen, mit ihnen. Aber ich bin vorsichtig, mit Plaudereien. Ich vergesse zu schnell die Zeit.

Ich muss Obacht geben, dass ich rechtzeitig den Rückweg antrete, rechtzeitig dem Schlaf entkomme; mein Aufwachprozess läuft zunehmend schleppender ab. In den letzten Tagen musste mich mein Assistent richtiggehend schütteln, um mich zu wecken. Gestern hat nicht einmal das funktioniert – in seiner Not übergoss er mich mit einem Kübel eiskalten Wassers. Nur so habe ich das Bewusstsein wiedererlangt.

Kurz zuvor hatte ich meinen Lateinlehrer dort unten getroffen. Der, den ich als Kind durch provokatives Ratzen immer so in den Harnisch getrieben habe. Kaum hatte er mich gesehen, begann er schon, mich wie einen Schulbub zu schimpfen. Erst echauffierte er sich darüber, dass ich das Futur II von somniare nicht mehr konjugieren konnte, danach begann er, über mein Geschäftsmodell herzuziehen: Eine Schande sei das, Politikern und Managern zu einem ruhigen Schlaf zu verhelfen. Der Schlaf gebühre ausschließlich den Gerechten, ob ich das nicht verstünde. Die Skrupellosen und Geldgierigen müssten wachgehalten werden von ihrem Gewissen.

Ich habe versucht, höflich zu bleiben und das Gespräch schnell zu beenden. Trotzdem war mir flau im Magen danach. Seitdem frage ich mich, ob mein Geschäft mit dem Schlaf tatsächlich so unmoralisch und schandhaft sein könnte. Teilweise sicher. Und je länger ich darüber nachdenke, desto sinnloser wirkt alles auf mich. Wir sollten leben, nicht schlafen. Ich sollte endlich leben und aufhören, in immer tiefere Territorien des Schlafs vordringen zu wollen. Wie ein Konquistador auf der Suche nach Gold.

Was mich wider besseren Wissens dennoch täglich aufs Neue in die Abgründe des Tiefschlafs zieht, ist die kurze Begegnung mit meinem Vater, die sich vor zwei Wochen dort unten zutrug. Er hatte keine Haare mehr, seine Pupillen waren ganz weiß, seine Nase war kaum noch vorhanden. Ich habe ihn trotzdem sofort erkannt. Und bin weggelaufen, so schnell mir mein linkes Knie das heut noch gestattet.

Seither versuche ich, ihn noch einmal zu treffen. Ich muss ihn noch einmal treffen. Ich habe ihm etwas zu sagen.

Ich möchte ihm sagen, dass es nicht in Ordnung war, was er meiner Schwester angetan hat. Es war ein Verbrechen, sonst nichts. Auch wenn wir uns alle immer ganz ahnungslos gaben. So taten, als könnte er kein Wässerchen trüben. In Wahrheit haben wir es alle gewusst.

Bis heute taucht er regelmäßig in ihren Alpträumen auf, falls sie mal eindöst. Eindöst, nicht schläft.

Sie kann nicht schlafen, sie will nicht schlafen und sie ist der einzige Mensch, dem ich es nie werde beibringen können.

Das möchte ich Vati unbedingt sagen. Ich möchte ihn anschreien, ihn zur Rede stellen, ihm alles sagen, was ich früher nie ausdrücken konnte. Vor lauter Sehnsucht, einer anständigen Familie entstammen zu dürfen.

Wenigstens einmal muss ich das schaffen. Muss es mir über die Lippen. Selbst, wenn es nichts wieder gut macht. Nichts ändert. Meine Feigheit und Scham nie reduziert.

Ich habe mich immer schlafend gestellt.

Jedes Mal, wenn es geschah.

Aber ich war die ganze Zeit wach.



Simone **S**chulte Anna **K**
on **j**et **z**ky Ceren **O**ran

Wider das Bildungsziel

*Wer bei Tanz für junges Publikum noch an Nussknacker & Co. denkt, sollte 2020 dringend ins HochX kommen: explore dance und Think Big! zeigen die Vielfalt des Tanzes jenseits aller Altersklassen. Wir haben mit der Tanzvermittlerin Simone Schulte-Aladag und den Choreograph*innen Ceren Oran und Anna Konjetzky gesprochen: über schulische Freiräume, kindliche Anarchie und die Möglichkeit, mit dem Körper Geschichten zu erzählen.*

Simone, du bist Produktionsleiterin, Kuratorin, Tanzvermittlerin. Wie würdest du das beschreiben, was du machst?

Simone: Der Begriff „Tanzvermittlung“ ist nicht perfekt, aber eigentlich trifft er es ganz gut. Vor vierzehn Jahren haben wir mit dem Verein Tanz und Schule begonnen, Künstler*innen an Schulen zu bringen, damit sie dort Kinder und Jugendliche unterrichten. Zudem entwickeln wir ständig neue Formate, um Menschen zu erreichen, die vorher noch nie etwas von Tanz oder Performing Arts gehört haben. Das ist eigentlich mein Hauptanliegen. Daneben arbeite ich noch im Tanzbüro München und berate Münchner Choreograph*innen.

Und wie bist du dazu gekommen, junges Publikum an Tanz heranzuführen?

Simone: Meine Tochter war damals in der ersten Klasse und schon nach einigen Wochen total frustriert von der Schule. Und sie sagte: Mama, ich glaube, seit ich in der Schule bin, ist meine Fantasie verlorengegangen. Und ich dachte: Das kann doch nicht sein. Das war das Schlüsselerlebnis. Zu dieser Zeit habe ich als Produktionsleiterin gearbeitet und bin auf eine bundesweite Ausschreibung gestoßen, wo es darum ging, Tanz in Bildung zu integrieren. Gemeinsam mit den Kolleginnen Andrea Marton und Katja Schneider wurde so Tanz und Schule gegründet. Wir haben dann zusammen mit dem Campus Staatsballett unter der Leitung von Bettina Wagner-Bergelt Projekte wie *Anna tanzt* oder *Heinrich tanzt* verwirklicht und mit Access to Dance eine Plattform gegründet, die den Tanz in dieser Stadt sichtbar machen sollte. Dieses vernetzte Arbeiten war damals noch sehr neu und ist bis heute wichtig für uns.

Wie haben die Schulen am Anfang auf euch reagiert?

Simone: Da habe ich mir zunächst die Zähne ausgebissen. Ich musste viel Überzeugungsarbeit leisten. Die ersten Schulen, mit denen wir gearbeitet haben, waren die Schulen unserer Kinder. Da gab es Lehrer*innen, die begeistert waren und so sind wir reingerutscht. Am Anfang waren es fünf Schulklassen, jetzt sind wir bei 80 angelangt. Es hat sich in der Zeit auch viel verändert. Die Lehrer*innen wissen jetzt, dass ästhetische Bildung ein wichtiger Bereich ist und dass auch nicht-lineares Lernen gefördert werden muss. Natürlich spielt auch die Einführung der Ganztagschule eine Rolle, wo wir als zusätzliche Anbieter gefragt sind.

Welche Altersklassen spricht ihr an?

Simone: Zweite bis elfte Klasse. Seit einem halben Jahr machen wir auch Projekte in ausgewählten Kitas und Fortbildungen für Erzieher*innen. Und inzwischen gibt es auch die Möglichkeit, mit Kindern Stücke anzuschauen. Da kommt endlich zusammen, was zusammengehört: die Bewegungsarbeit mit Kindern und die Präsentation hochwertiger künstlerischer Arbeiten.

Wie kam es dazu, dass ihr 2011 mit *Think Big!* ein Festival für Tanz für junges Publikum ins Leben gerufen habt?

Es ist schwer, mit Schulklassen reguläre Tanzvorstellungen zu besuchen, wenn es keine Einführung, keine Form von Vermittlung gibt. Bettina Wagner-Bergelt hat mit *Dance4U* ein kleines Format mit Gastspielen im Rahmen des DANCE-Festivals ausprobiert. Das hat ziemlich gut funktioniert und wir haben dann mit einem kleinen Budget ein eigenes

Festival aufgelegt, zu dem die Klassen eingeladen waren, mit denen wir Tanzprojekte gemacht haben. Das bestand aus einer Eigenproduktion und drei internationalen Gastspielen, nach und nach sind dann noch Workshops und weitere Produktionen hinzugekommen.

Euer jüngstes Projekt ist *explore dance*, an dem auch Anna und Ceren beteiligt sind. Was ist die Idee dahinter?

Simone: Wir von Tanz und Schule – oder Fokus Tanz, wie wir neuerdings heißen – sind schon lange im Austausch mit den Kolleg*innen der Potsdamer Fabrik und K3 Tanzplan Hamburg. Und so entstand die Idee, ein städteübergreifendes Format für Künstler*innen zu entwickeln, die mit jungem Publikum arbeiten wollen. *explore dance* erhält eine Förderung durch den Tanzpakt und läuft über drei Jahre. In jeder Spielzeit entstehen in jeder Stadt an jedem Ort zwei Produktionen: ein Bühnenstück und ein Pop-Up-Stück für den öffentlichen Raum oder fürs Klassenzimmer. Jede Bühnenproduktion tourt in die beiden Partnerstädte. Hinzu kommen Residenzen für die Künstler*innen und jedes Jahr eine Plattform, wo alle sechs entstandenen Produktionen gezeigt werden. 2020 findet diese Plattform in München statt, zusammen mit dem *Think Big!* Festival. Da wird es auch um den Austausch der Künstler*innen untereinander gehen. Begleitet werden die Produktionen von einem Vermittlungsprogramm: wir versuchen vor allem in den Pop-Up-Formaten Kinder und Jugendliche so früh wie möglich in den künstlerischen Prozess miteinzubeziehen. Hinzu kommt der inhaltliche Austausch mit den Tanzvermittler*innen und den Lehrer*innen.

Wie steht es denn um die Sichtbarkeit des Tanzes für junges Publikum in München?

Anna: Als ich mit Tanz für junges Publikum in München angefangen habe, gab es durch Fokus Tanz schon ein Netzwerk, deswegen habe ich da gar nicht viel vermisst. Durch eure Arbeit, Simone, ist in München der Tanz für junges Publikum fast sichtbarer als der Tanz für Erwachsene. Dort merkt man das Fehlen entsprechender lokaler und vor allem überregionaler Netzwerke wie *explore dance* stärker. München ist da sehr isoliert.

Ceren: Ich glaube schon, dass langsam erkannt wird, welche Möglichkeiten im Tanz für junges Publikum stecken. Aber natürlich fehlt es noch an einer wirklichen Anerkennung, auch finanziell. Wenn du Stücke für Kinder machst, hat das nicht dasselbe

Ansehen wie Tanz für Erwachsene. Dabei macht es für mich persönlich viel mehr Sinn, für Kinder zu arbeiten. Ich fühle eine starke Verpflichtung gegenüber jungem Publikum.

Simone: Tanz für junges Publikum hat keine Tradition in Deutschland. Kinder- und Jugendtheater sind ja immer noch in der Regel reine Sprechtheater. Das Potenzial des nonverbalen Theaters wird erst nach und nach entdeckt, da sind andere europäische Länder schon weiter. Natürlich wünschen wir uns, dass sich auch die bestehenden Institutionen öffnen und die Möglichkeiten entdecken, mit dem Körper Geschichten zu erzählen. Aber da liegt noch ein weiter Weg vor uns.

Ceren, du bist in Istanbul geboren und hast dort und in Salzburg Tanz und Choreographie studiert. Wie bist du zum Tanz für junges Publikum gekommen?

Ceren: Angefangen hat das während meines Master-Studiums in Salzburg. Mein Freund und ich haben damals die Leiterin des Toihaus Theater kennengelernt, die daran interessiert war, mit uns zu arbeiten. So ist *Trag mich* entstanden. Nach dieser Erfahrung musste ich unbedingt weiter für Kinder arbeiten.

Warum?

Ceren: Die meiste Zeit suche ich nach etwas, das Sinn macht; etwas, das Menschen inspirieren kann. Ich habe das Gefühl, wenn ich Tanzstücke für Erwachsene mache, erreiche ich nur einen sehr kleinen Ausschnitt des Publikums. Und dieses Publikum ist sich meistens der Probleme bewusst, die ich in meinen Stücken verhandle. Beim jungen Publikum ist es anders. Manchmal sind unsere Aufführungen das erste Theatererlebnis für sie. Und es ist schön mitzuerleben, wie sie sich vom Tanz und der Musik inspiriert fühlen. Sie vollziehen die Bewegungen nach, sprechen tagelang über das, was sie auf der Bühne gesehen haben, und spielen das Stück zu Hause nach, vor ihren Eltern. Das Feedback ist meist direkt und ehrlich, es fordert dich heraus. Ich mag diese Herausforderung ebenso wie die Suche danach, wie ich Kinder inspirieren kann.

Du hast in München zwei sehr erfolgreiche Stücke für sehr junge Zuschauer*innen gemacht: *Sag mal...* und *Elefant aus dem Ei*. Wie entwickelst du deine Stücke?

Ceren: Das unterscheidet sich nicht sehr von den Arbeiten für Erwachsene. Bei beiden Stücken waren meine persönlichen Erfahrungen der Ausgangs-



Sag mal... (2016)

punkt. In *Sag mal...* geht es um kulturelle Differenz und darum, nicht die selbe Sprache sprechen zu können. Erst mal nichts zu verstehen und sich dann langsam anzunähern. Und das trifft sich mit meiner eigenen Erfahrung: ich spreche nicht sonderlich gut Deutsch und versuche seit 14 Jahren, in dieser Kultur zurechtzukommen. Ähnlich bei *Elefant aus dem Ei*: das ist ein sehr persönliches Stück, das nach dem Tod meiner Großmutter entstanden ist. Es geht darin um den Kreislauf des Lebens, um Werden und Vergehen. Wenn ich in den Probenraum gehe, habe ich Bilder im Kopf, aus denen dann alles entsteht. Ich mache mir nicht viele Gedanken darüber, wie Kinder denken oder was sie verstehen. Ich vertraue ihnen hundertprozentig. Im Team sprechen wir höchstens über äußerliche Parameter wie die Lautstärke der Musik oder die Länge der Szenen. Denn es gibt schon einen Unterschied darin, wie Zweijährige oder wie Sechsjährige Dinge wahrnehmen.

Gibt es Dinge, die man einem ganz jungen Publikum nicht zeigen kann?

Ceren: Gewalt. Wir alle sind viel zu viel von Gewalt umgeben, auch Kinder. Daher würde ich nie etwas schaffen oder zeigen, das auf Gewalt verweist.

Du zeigst im HochX im Februar ja dein neues Stück, *Schön anders* wird es heißen. Worum geht es da?

Ceren: Das Thema ist Herdenpsychologie. Eine Gruppe gibt dem Individuum das Gefühl, nicht alleine zu sein, geschützt zu sein. Umgekehrt gibt es ein großes Bedürfnis nach Individualität. Wie verhalten sich also diese beiden widerstreitenden Prinzipien, der Wille zur Unabhängigkeit und die Sehnsucht nach Gemeinschaft? Was kollidiert da oder was entsteht da an kreativer Energie? Das ist das, worüber wir gerade nachdenken. Anders als bei *Elefant aus dem Ei* und *Sag mal...* möchte ich diesmal auf eine Narration verzichten und mich ganz auf Musik und Bewegung konzentrieren. Daher werden nur fünf Tänzer*innen auf der Bühne sein und ein Jazz-Pianist. Die Idee dazu hatte ich, als ich auf dem Purple-Festival in Berlin *Der Bau* von



Move More Morph It! (2018)

Isabelle Schäd gesehen habe. Es war faszinierend zu sehen, wie die Kinder im Publikum eine Stunde lang gebannt waren von diesem Tanzstück, das nur aus abstrakten Bildern und Bewegungen bestand. Das ist die Herausforderung, der ich mich stellen möchte.

Die Frage der Narration ist interessant. Sind Kinder irritiert, wenn sie merken, dass ein Stück keine Story im klassischen Sinne hat?

Anna: Nein. Kinder schaffen es, sehr im Moment zu sein und sind daher eher bereit für Sprünge. Das Problem haben eher die Erwachsenen, die dauernd fragen: Worum geht es denn? Wo ist da der Zusammenhang?

Simone: Bei *Eine Geschichte der Welt* von Dennis Deiter und Lea Martini, das im HochX lief, konnte man das gut beobachten. Das war ja ein höchst abstraktes Stück, wo die Geschichte der Planeten gezeigt wurde – oder eben nur bunte Kugeln im dunklen Raum. Wir mussten die Lehrer*innen sehr gut dar-

auf vorbereiten, was sie erwartet. Durch die Vorbereitung konnten sie sich dann wie die Kinder auf das Stück einlassen und ganz viel entdecken.

Ist es ein Problem, dass Stücke wie *Eine Geschichte der Welt* unter dem Label „Tanz“ laufen, obwohl dort nicht im engeren Sinne getanzt wird?

Simone: Ja, ich glaube auch, dass wir den Begriff erweitern müssen. Es geht eigentlich um Performing Arts. Da muss man noch viel Vermittlungsarbeit leisten: dass Tanz viel mehr sein kann als Tanzschritte. Aber Kinder haben auch hier die geringsten Probleme damit.

Anna, du arbeitest seit 2005 als Choreographin. Wie hat das bei dir angefangen mit dem Tanz für junges Publikum?

Anna: Ich war auf der Suche nach einer anderen Art der Interaktion zwischen Tänzer*innen und Publikum. Ich wollte einen lautereren, direkteren Austausch. Die Körperlichkeit von Kindern und Jugendlichen ist mir zudem sehr vertraut. Ich glaube,

da gibt es eine Nähe zwischen meinem Universum, meiner recht energetischen und rauen Bewegungssprache und ihnen. Trotz der Abstraktion, die meine Stücke haben, funktioniert daher der Dialog ganz gut.

Wie entstehen deine Stücke? Du gehst ja sehr konzeptionell vor.

Anna: Ja, total. Bei mir trifft immer die Auseinandersetzung mit einem gesellschaftspolitischen Thema auf die Auseinandersetzung mit dem Körper. Hinzu kommt die klanglich-musikalische Ebene und die Frage, wie der Dialog mit dem Zuschauer beschaffen ist, was dann direkt mit dem Raum zu tun hat: Welche räumliche Setzung braucht dieses Thema? In der konkreten Arbeit mit Tänzer*innen geht es auch nie um das Ausführen von Dingen. Ich kann mit Rollen oder Charakteren nicht so viel anfangen. Die Tänzer*innen sind die, die sie sind, und ich habe das Gefühl, das funktioniert mit jungem Publikum sehr gut. Ich versuche nicht, die Perspektive der Jugendlichen einzunehmen.

Du hast im Rahmen von *explore dance* mit der Tänzer*in Sahra Huby *Move More Morph It* gearbeitet. Wie ist das Stück entstanden?

Anna: Ich hatte Lust auf ein mobiles Stück und wollte wieder mit Sahra und dem Musiker Sergej Maingard zusammenarbeiten. Es sollte darum gehen, wie Klang die körperliche Wahrnehmung verändert oder, umgekehrt, wie Körperlichkeiten Klänge verändern. Je nachdem, zu welchen Klängen du dich bewegst oder wie deine Stimme sich ändert nehme ich dich anders wahr: mal als Monster, mal als kleines Persönchen. Eigentlich geht es dabei um Freiheit und die Frage, wie ich mich – auch angesichts von Stigmatisierung und Gruppendruck – ununterbrochen verändern und neu erfinden kann. Die Idee war dann, Sahra sich selbst vertonen zu lassen. Außerdem gibt es noch einen Tisch, der nicht nur eine klangliche Ebene hat, sondern auch vieles widerspiegeln kann: ein Klassenzimmer, eine häusliche Umgebung.

Wie verändert sich das Stück, wenn man es im Klassenzimmer, in der Turnhalle oder im Theater spielt?

Natürlich gibt es Unterschiede, zum Beispiel akustisch. Ein Theaterraum hat eine viel bessere Akustik als eine Sporthalle. Manchmal gehen da Feinheiten des Klangs verloren. Zudem hat man in der Schule – nicht zuletzt durch den Tisch – einen direkten Bezug zum Unterricht, zur Lehrkraft. Im Theater ist es

viel abstrakter. Ansonsten funktioniert es ähnlich, die Zuschauer*innen sind nah dran und als Beobachtende immer sichtbar.

Im kommenden Jahr macht im HochX deine *Nomadische Akademie* Halt. Was ist das?

Anna: Das ist ein Rechercheprojekt gefördert durch den Tanzpakt Deutschland. Entstanden ist das Ganze aus demselben Impuls heraus, aus dem ich auch Tanz für junges Publikum mache. Das Bedürfnis, Dialoge zu stiften und aus der eigenen Nische herauszutreten. Wir werden Tanzschaffende, Wissenschaftler*innen und Studierende für Workshops zusammenbringen und so einen alternativen Raum der Begegnung schaffen. Denn darum geht es eigentlich: die Blasen, in denen wir uns alle befinden, zu öffnen und Grenzen zu überschreiten. Das ist ja auch ein Thema von *Move More Morph It*: zu zeigen, dass es auch andere Körperbilder, andere Geschlechterbilder, andere Liebesbilder gibt. Ich habe den Eindruck, dass unsere Gesellschaft gerade wieder normativer und enger wird. Und dem muss man eine Alternative entgegensetzen. Ich glaube ja, dass Kinder und Jugendliche im Grunde sehr offen, frei und anarchisch sind und erst hinerzogen werden zu einem konservativen Weltbild. Eigentlich muss man die Erwachsenen zurückziehen zu mehr Anarchie und Empathie.

Simone: Nach einer Vorstellung an einer Realschule hat sich ein Jugendlicher im Gespräch gemeldet und gefragt: Was ist jetzt hier das Bildungsziel? Das ist für mich symptomatisch.

Anna: Das erzählt, wie sehr schon Jugendliche auf diese Leistungsgesellschaft gedrillt werden. Wo etwas nur einen Wert hat, wenn es einen Zweck hat. Wenn es einem wirtschaftlichen Ziel dient. Durch das Projekt bin ich ja jetzt wieder häufiger in Schulen und da spüre ich das sehr deutlich. Dir wird manchmal von den Lehrer*innen vermittelt: Das, was du machst, hat Unterhaltungswert; die wirklich ernsthaften Sachen finden an anderer Stelle statt.

Ceren: Für mich sind Pop-Up-Formate sehr wichtig. Es ist wichtig, dass wir in die Schulen gehen, damit wir Lehrer*innen, Schüler*innen und indirekt auch die Eltern dort erreichen, wo sie sind: im Klassenzimmer. Natürlich ist dieser Raum schwierig, weil er so determiniert ist. Aber wir können diesen Raum für eine Stunde in einen Ort der Kreativität verwandeln. Wir verwenden einfach alles, was vorhanden ist, und machen daraus Requisiten oder Musikinstrumente.

Anna: Zugleich ist es wichtig, mit Kindern und Jugendlichen gemeinsam ins Theater zu gehen. Im Museum hängen ja auch keine Bilder für junges Publikum, warum soll das im Tanz so sein? Da sind wir wieder beim Gesellschaftlichen: diese Trennung von Sphären, diese Ghettoisierung.

Simone: Das erlebe ich auch in meinem Bekanntenkreis: wer geht denn mit seinen pubertierenden Kindern noch ins Theater? Niemand. Ab 12 gehen Kinder und Erwachsene getrennte Wege. Festivals wie *Think Big!* sind ein Versuch, auch ganze Familien als Publikum anzusprechen. Aber wir stehen da noch sehr am Anfang.

Das ist auch der Grund, warum es im HochX neben den Schulvorstellungen auch Wochenendvorstellungen gibt – so schwer es manchmal auch ist, Familien zu erreichen.

Simone: Man muss die Eltern ermutigen, etwas mit ihren Kindern zu unternehmen, gerade mit den älteren. Und je mehr Informationen man ihnen im Vorfeld an die Hand gibt, desto interessierter sind sie. Vielleicht müssen wir auch irgendwann gar nicht mehr sagen: Tanz für junges Publikum. Momentan ist das noch notwendig, um den Bereich überhaupt wahrnehmbar und sichtbar zu machen.

Ceren: Ich wünsche mir auch, dass sich die Unterscheidung zwischen Erwachsenentanz und Tanz für junges Publikum langsam auflöst. Tanz ist eine eigene Kunstform und es ist egal, wie alt das Publikum ist.

Der Begriff „Tanz für junges Publikum“ umfasst ja unglaublich viel: Tanzstücke für Kinder und Jugendliche; Stücke, wo sie selber tanzen und den ganzen Bereich der Tanzvermittlung.

Anna: Es ist gut, dass es das alles gibt, aber es wird auch schnell vermischt. Denn neben dem Selbertanzen ist auch das Reden über Tanz sehr wichtig. Die Schule des Sehens. Wir sollten viel mehr über Kunst und vor allem über Körper sprechen. Der Tanz kann ein anderes Verständnis von Körperlichkeiten, vom Miteinander, von Gemeinschaft schaffen. Und ich glaube, dass das in die Gesellschaft schwappen kann. Nicht als Arbeitsform, sondern als Körperform. Wir als Gesellschaft sind ja sehr abgeschnitten von körperlicher Wahrnehmung und körperlicher Andersartigkeit. Und Tänzer*innen und Künstler*innen haben von jeher einen anderen Bezug zum Körper, zur Sexualität, zur Empathie. ■



Simone Schulte hat in Düsseldorf und München Theaterwissenschaft, Germanistik, Politikwissenschaft und Soziologie studiert und 2010 eine Weiterbildung in Musik- und Theatermanagement an der LMU München absolviert. Seit 2003 ist sie mit dem Kulturbüro Simone Schulte selbstständig tätig in den Bereichen Projektmanagement, Beratung und Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. 2006 gründete sie zusammen mit Andrea Marton Tanz und Schule e.V. und 2015 zusammen mit Miria Wurm und Tina Meß das Tanzbüro München. Sie ist künstlerische Co-Leiterin von *Think Big!* Tanz für junges Publikum und seit 2011 Vorstandsmitglied im Bundesverband Tanz in Schulen.

Mehr Informationen unter:
www.tanz-und-schule.com
www.explore-dance.de
www.tanzbueromuenchen.de



Anna Konjetzky studierte an der internationalen Körpertheaterschule Lassaad in Brüssel sowie zeitgenössischen Tanz und bodyweather in Brüssel und Berlin. Von 2005 bis 2008 arbeitete sie als Assistentin von Wanda Golonka am Schauspiel Frankfurt. Seit 2005 kreiert Anna Konjetzky Tanzstücke und Tanz-Installation, ihre Arbeiten wurde u.a. in Kampala, Nairobi, Hanoi, Istanbul, Gent, Nürnberg und Krakau gezeigt. Anna Konjetzky erhielt zahlreiche Stipendien und Auszeichnungen, darunter den Preis „Das beste deutsche Tanzsolo“ und den Förderpreis Tanz der Landeshauptstadt München. 2013 war sie für den George Tabori Preis und 2018 für den deutschen Theaterpreis Faust nominiert.

www.annakonjetzky.com



Ceren Oran studierte zeitgenössische Tanz und Choreographie am SEAD, Salzburg. Seitdem arbeitet sie als freiberufliche Tänzerin, Choreographin und Soundpainterin. Sie hat für mehrere Choreograph*innen und in internationalen Ensembles getanzt. Mit zahlreichen Künstler*innen aus allen Disziplinen hat sie in Europa und Amerika eigene Projekte entwickelt, etwa *RUSH HOUR* (2017), *Heimat...los!* (2015) oder *Arrimamuebles* (2010). Mit ihren Tanztheater-Performances für Kinder *Elefant aus dem Ei* (2017), *Sag mal...* (2016), *Yamuk Yemek* (2015), oder *Trag mich!* (2010) ist sie international auf Tournee und war 2011 für den STELLA-Preis nominiert.

www.cerenoran.com



O - T e a m

Crash! Boom! Bang!

Im Herbst 2019 startet die Gruppe O-Team ein Mammutprojekt: In CRASH geht es um den Unfall als Schattenseite der Technik. In zwei Jahren entstehen in Kooperation mit dem HochX mehrere Projekte, die den Unfall auf die Bühne und auf die Straße bringen werden. Mit dabei: ein Schrottauto, Crash Test Dummies und viele spannende Fragen zu unserem Umgang mit Technologien & Co. Ein Hausbesuch auf ihrer „Insel“ im Kunstverein Wagenhalle in Stuttgart.

Im Foyer des Theater Rampe in Stuttgart. Bevor das Publikum den Theatersaal betreten darf, bekommt es Leinentücher ungelegt. Währenddessen ruft die Inspizientin über Lautsprecher nach und nach die Mitwirkenden zu ihrem Einsatz: die Gewerke sollen sich bereitmachen, die Technik, die Darsteller*innen und schließlich auch der „Chor der Zuschauer*innen“, der nun endlich, in seine antiken Gewänder gekleidet, im Zuschauerraum Platz nehmen darf. Das Stück *Dunkle Materie* der Theatergruppe O-Team beginnt.

Darin verknüpfen sie geschickt und maximal deutungsoffen verschiedene Motive: das Drama rund um Ödipus und sein Schicksal, schuldlos schuldig zu werden; unsere eigene Verstrickung in Umweltverschmutzung und Klimakatastrophen; und schließlich unser ambivalentes Verhältnis zur Technik zwischen Heilsversprechen und Selbstzerstörung. Auf der Bühne ist eine Raumkapsel zu sehen, gesäumt von Relikten ionischer Säulen. Später tritt noch ein „Chor der Scheinwerfer*innen“ auf, der einem Orakel gleich düstere Prophezeiungen an die Wand wirft: „Die Zeichen, sie mehren sich täglich: Insektenschwund, Dürren und Fluten. Der Klimawandel ist längst schon da. Klar, wir sind technisch schon weiter, aber die Investitionen, die großen, müssen sich erst amortisieren.“ Nach und nach gerät dann der sorgsam hochgerüstete Theaterapparat außer Kontrolle: Schaum tritt aus, die Unterbühne wird überschwemmt und nicht mal die freundlich-bestimmten Ansagen der Inspizientin können die Situation noch retten. Auf ihre Ordnungsrufe – „Können wir bitte mit der nächsten Szene fortfahren?“ – reagiert schon lange keiner mehr.

Die Beziehung zwischen Mensch und Technik ist das bestimmende Thema in den aktuellen Stücken des O-Teams. So auch beim Langzeitprojekt *CRASH*, das in den nächsten drei Jahren am HochX Station machen wird. *CRASH* handelt vom Unfall – also demjenigen, was bei dem ganzen Glauben an Fortschritt und Beherrschbarkeit gerne mal verdrängt wird. Das Ganze ist gefördert vom Programm Dop-

pelpass der Bundeskulturstiftung; insgesamt vier Theaterproduktionen werden entstehen, die abwechselnd in München und am Theater Aalen, dem weiteren Kooperationspartner neben dem HochX, zu sehen sein werden.

Zuhause ist das O-Team aber eigentlich in Stuttgart. Dort hat auch alles angefangen, „vor 10 bis 12 Jahren“, wie es in einem Jubiläumsbändchen der Gruppe heißt. Bei einem Gastspiel ihres Stückes *Solaris* haben sie die dortige Wagenhalle für sich entdeckt. Das Areal, 1890 als Reparaturwerkstatt für die Bahn erbaut, ist mit seiner Mischung aus Schrotthandel und Ateliers die ideale Spielwiese für Künstler*innen aller Sparten. Besondere Aufmerksamkeit erhielt dieser Ort durch ihr Folgeprojekt *HerrmannSchlachten_07*. Ein großwahnsinniges Unterfangen mit über 100 Beteiligten und ohne nennenswertes Budget, in dem die Künstler*innen ganz frei nach Kleist als letzte Germanen in Erscheinung traten, die ihr Wagenhallen-Dorf gegen das römische Imperium zu verteidigen suchten. Das von großem medialen Echo begleitete Projekt verlangte den Mitwirkenden einiges ab: Wochenlang campierten sie in der unbeheizten Halle, sie schliefen, probten und aßen dort. Noch heute ist die Wagenhalle ihr Rückzugsort mit Atelier, Lager- und Probenmöglichkeiten, „unsere Insel“, wie Samuel Hof sagt.

Die aufwändige Bespielung leerstehender Gebäude wurde zum Markenzeichen der frühen O-Team-Projekte, darunter etwa *Treffpunkt Golgatha* oder *Blaupause* im ehemaligen SZ-Redaktionsgebäude in München. Regie führte zu diesem Zeitpunkt noch Jonas Zipf, der nach einer bewegten Karriere als RODEO-Festivalleiter, Dramaturg und Schauspielchef nun Leiter des Kulturamts Jena ist. In diesen frühen Jahren bildete sich auch das Kernteam heraus, aus dem die Gruppe heute noch besteht: Samuel Hof, gelernter Bühnenbildner und seit dem Weggang Zipfs als Regisseur tätig; Nina Malotta, die als bildende Künstlerin zum O-Team dazugestoßen ist; die Dramaturgin Antonia Beermann und Folkert Dücker, der als einziger ausgebildeter



HerrmannSchlachten_07 (2007)

Schauspieler bei ihnen auf der Bühne steht. Offiziell dabei sind auch noch der Grafiker Markus Niessner und der Musiker und Soundbastler Pedro Pinto. „Wir sind aber kein Kollektiv“, betont Nina Malotta. „Jeder hat seinen Bereich und je nach Thema oder Konzept ergibt sich eine andere Zusammensetzung derjenigen, die bei einem Projekt mitmachen.“ So kann es sich schon mal ergeben, dass Antonia Beermann, eigentlich Dramaturgin, bei *Dunkle Materie* die Rolle der Inspizientin spielt.

Waren zu Beginn die Locations noch die eigentlichen Stars, die von den Künstler*innen bewohnt und bespielt und von den Zuschauer*innen umherstromernd entdeckt werden konnten, begannen sie in den Folgeprojekten, die Orte stärker theatral auszugestalten. Da wurde beispielsweise ein Schrottplatz zu einer ein Kilometer breiten Open-Air-Bühne (*Kashmir*, 2013) oder der Keller eines Abbruchhauses zur Zeitkapsel der Münchner Bohème (*Café Stefanie*, 2015). Die Arbeiten der letzten Jahre waren allesamt Bühnenstücke, doch auch ihnen merkt man das besondere Augenmerk fürs Räumliche an. Dabei gehe es auch um die Befragung dessen, was einen (Theater-)raum überhaupt ausmache, so Antonia Beermann. „Wir testen gerne aus, wo die Limits dieser Räume sind. Sei es, dass wir einen Modularitynsynthesizer einsetzen, der das Geschehen steuert oder dass wir das Publikum zum „Chor der Zuschauer*innen“ und so zu Akteur*innen machen. Uns geht es darum, die Zuschauer-situation in der Schwebe zu halten, damit man gezwungen ist, sich zu dem zu verhalten, was auf der Bühne passiert.“

Besagter Modularitynsynthesizer kam bei *Lichtung* (2014) zum Einsatz, ein „Geräuschtheater von und mit Martin Heidegger“, wie es im Untertitel heißt.

Hier wird der Raum selbst zum dritten Akteur neben Folkert Dücker und der Figurenspielerin Antje Töpfer. Denn nichts ist so wie es scheint in diesem naturalistischen Wohnküchen-Setting zwischen Resopaltisch und Waschmaschine: das tropfende Geräusch der Kaffeemaschine verselbstständigt sich, ein wandernder Lichtpunkt führt die beiden zur Erforschung der Wände und Decken, bis schließlich das ganze Interieur mit seinem geheimnisvoll blinkenden Innenleben in Schutt und Asche liegt. Dazu stumme Einblendungen von Heidegger-Zitaten gemischt mit Szenen aus dem Experimentalfilm *Koyaanisqatsi*, der schon 1982 nach den fatalen Eingriffen des Menschen in die Natur fragte.

Lichtung war nicht nur der Auftakt einer bis heute andauernden intensiven Auseinandersetzung mit Technik; es war auch der Beginn der Zusammenarbeit mit den Figuren- und Objekttheatermacher*innen Antje Töpfer und Florian Feisel, die bei *CRASH* wieder mit dabei sein werden. Neben dem Theater Rampe ist das Figurentheaterzentrum FITZ seit dieser Zeit verlässlicher Kooperationspartner der Gruppe; diese Unterstützung durch zwei kleine Produktionshäuser sowie die geringe, aber stetige Förderung durch die Stadt Stuttgart und das Land Baden-Württemberg erlaubt es dem O-Team, kontinuierlich zu arbeiten und so ihre Ästhetik immer weiterzuentwickeln. Mit Erfolg: *Lichtung* wurde, ebenso wie *Oz* (2018), mit diversen Theaterpreisen ausgezeichnet und sogar von der Münchner Kritik positiv besprochen.

Das war nicht immer so: das Verhältnis zwischen München und O-Team ist notorisch schwierig. Der Auftritt im SZ-Gebäude in der Sendlinger Straße endete in einer berühmt-berüchtigten Abrissparty. Ihre Einladung zum RODEO-Festival durch Festi-



Dunkle Materie (2018)

valleiter und Ex-Mitstreiter Jonas Zipf sorgte 2014 für einen kleinen Theaterskandal: die Auswahljury fühlte sich übergangen, der Vorwurf der Vetternwirtschaft stand im Raum. Dabei war alles umgekehrt, wie Samuel Hof betont. Sie hatten den Spielort Schwere Reiter schon lange vor dem Festival für ihre Produktion *Die Verschollenen / Os Desaparecidos* reserviert und konnten aufgrund internationaler Partner nicht von dem Termin abrücken; letztlich hätten sie eher widerwillig zugestimmt, Teil des Festivals zu werden – um schließlich ein verheerendes Presseecho zu ernten. Nicht viel besser war die Resonanz auf ihr Stück *Café Stefanie*: „Empfohlen sei der Unfug nur jenen, die die Wochen bis zu den Faschingstagen ohne billig maskierten Gute-Laune-Zwang gar nicht mehr aushalten können“, ätzte die Münchner Abendzeitung und bestätigte damit unfreiwillig das, was das O-Team angetreten war zu untersuchen: wie München – um 1900 und heute – auf die exaltierten Lebens- und Kunstentwürfe seiner Bohème reagiert.

Doch das ist alles Schnee von gestern. Mit *CRASH* schlagen sie nicht nur ein neues Kapitel in München auf, sondern verschieben auch den Fokus ihres Langzeitprojekts. „In unserem ersten Doppel-pass-Projekt haben wir uns mit der Bohème und Künstlerbildern beschäftigt und uns sehr stark selbst zum Thema und zu den Protagonisten gemacht“, erläutert Antonia Beermann. „Das wird bei *CRASH* nun anders: wir arbeiten an etwas, das man posthumanistisches Objekttheater nennen kann. Wo die Dinge die Akteure sind und wir uns selbst so weit wie möglich zum Verschwinden bringen.“ Entsprechend wird auch ihr erstes Projekt *Hard Drive*, das am 20. September Premiere feiern wird, ohne menschliche Darsteller*innen auskommen.

Einzigster Protagonist: ein (ziemlich ramponiertes) Unfallauto auf dem Mariahilfplatz. Vier Zuschauer*innen können darin Platz nehmen und einem interaktiven Live-Hörspiel lauschen – eine theatrale Installation, die angesichts der fortschreitenden Entwicklung intelligenter Maschinen und autonom fahrender Autos nach den Grenzen menschlicher Handlungsfähigkeit fragt. Wie ist es um die Freiheit des Einzelnen bestellt, wenn eine künstliche Intelligenz in Millisekunden Entscheidungen fällen kann, ja, wenn sie sie sogar vorherzusehen vermag? Das Auto selbst wird dabei nicht nur als Spielort, sondern als Erzähler selbst in Erscheinung treten. Der Zuschauende soll dabei die Möglichkeit erhalten, aktiv in den Verlauf des Geschehens einzugreifen – oder eben auch nicht.

Den Theaterraum zu verlassen und das Schrottauto wie eine „Entdeckerkapsel“ im öffentlichen Raum zu platzieren, sei ein ebenso schwieriges wie reizvolles Unterfangen, betont Folkert Dücker. Es werde interessant sein zu sehen, wie die Besucher*innen untereinander und mit dem Auto agierten. „Wir behaupten nie, dass das eine KI ist, die das Auto steuert. Es ist immer klar, dass es eine fiktive Geschichte ist, die hier erzählt wird, in die aber auch eingegriffen werden kann.“ Hinzu kommt die einerseits vertraute und andererseits vollkommen ungewohnte Situation, längere Zeit in einem Auto zu sitzen, ohne sich fortzubewegen – und dabei vielleicht noch von Passant*innen beobachtet zu werden. Wie auch in ihren Bühnenstücken möchte das O-Team hier einmal mehr versuchen, die Regeln des Theaters – jemand spielt und jemand schaut zu – erfahr- und hinterfragbar zu machen.

Hard Drive ist dabei nicht die letzte Station dieses Unfallautos: Anstatt auf den Schrottplatz wird es

weiter zu verschiedenen Spielorten im deutschsprachigen Raum wandern, bevor es im Frühjahr 2020 auf der Bühne des HochX wieder zu sehen sein wird. Die Überreste dieses Autos ziehen sich nämlich wie ein roter Faden der Zerstörung durch zwei Jahre *CRASH*. In *Wetware*, das im März Premiere feiert, werden sie in stark umgearbeiteter Form als Bühnenbild dienen. Der schon im Titel gesetzte Kontrast zu *Hard Drive* ist inhaltliches Programm: hier auf der einen Seite die „harte“, unflexible Technik, auf der anderen Seite der weiche, fluide, vermeintlich natürliche Körper. Eine Unterscheidung, die in Zeiten physischer Optimierung und Modifizierung jedoch mehr und mehr obsolet erscheint: sind wir mit unseren Prothesen, Herzschrittmachern, Upfern und Downern nicht längst schon selbst technoide Wesen? Auf der Bühne wird das O-Team den menschlichen Körper durch seinen unheimlichen Doppelgänger ersetzen: den Crash Test Dummy.



Samuel Hof studierte Bühnenbild an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und erhielt 2008 das NaFöG-Stipendium des Landes Berlin. Als Bühnenbildner arbeitete er in zahlreichen freien Produktionen sowie am Stadt- und Staatstheater (u.a. Volksbühne Berlin und Thalia Theater Hamburg). Seit 2010 arbeitet er überwiegend als Regisseur. Seine Inszenierung *Ich bedanke mich für alles* am Theaterhaus Jena wurde 2013 zum Festival Radikal Jung nach München eingeladen. 2014 war er Teilnehmer des Internationalen Forums des Theatertreffens.

Lange vor dem ADAC hat nämlich das Figurentheater herausgefunden, dass man mit menschenähnlichen Puppen Vorgänge simulieren kann. Samuel Hof: „Das Stellvertreterprinzip ist bestimmend für das Theater. Die Puppe probiert – wie auch der Performer auf der Bühne – stellvertretend für das Publikum Dinge aus.“ Dabei geht es neben der Simulation auch um die Stimulation: wie kann man auf technischem Wege bestimmte Stimmungen herstellen, wie Körper und Geist des Zuschauenden beeinflussen, ja sogar steuern? Mit der Umsetzung wollen sie einmal mehr Neuland betreten, soll der Theaterabend doch – von ein paar Referenzen auf J.G. Ballards Roman *Crash* abgesehen – in erster Linie mit Musik und elektronischen Klängen operieren.

Aber was ist es denn nun, was uns an Technik und ihrer Schattenseite, dem Unfall, so fasziniert? „Die



Nina Malotta studierte freie Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg und an der Akademia Sztuk Pieknych in Krakau sowie Szenographie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe. Sie wurde einige Jahre von Galerien in Köln und London vertreten und hatte Ausstellungen in verschiedenen Städten in Europa. Seit 2008 arbeitet sie mit verschiedenen freien Theatergruppen (u.a. copy&waste, Monstertruck, backsteinhaus produktion) sowie an Stadt- und Staatstheatern (u.a. Münchner Kammerspiele, Theaterhaus Jena, Staatstheater Darmstadt) als Bühnen- und Kostümbildnerin und Performerin.

Erfindung der Technik war schon immer die Erfindung des Unfalls“, so Antonia Beermann. „Es gibt keine Technik ohne Unfälle und trotzdem sind wir permanent von den Heilsversprechen von immer perfekteren Technologien, einer immer globaleren Vernetzung konfrontiert. Und was ich mich frage: warum funktioniert diese Erzählung, dieser Mythos immer noch?“ Und Samuel Hof ergänzt: „Im Unfall wird das Verdrängte sichtbar, etwa die Risiken, die wir tagtäglich eingehen. Und wenn etwas passiert, greift die soziale Verabredung, das als Unfall – und nicht etwa als Normalfall – zu begreifen. Dabei wird versucht, den Unfall durch Versicherungen oder Sicherheitstechnologien zu bannen. Aber letztlich wird er nur verschoben, verdrängt.“ Dabei kann der Unfall auch aufregend sein, sexy, begehrenswert, wie die Figuren in Ballards Roman erfahren. Zum eigenen Lustgewinn provozieren sie Autounfälle und genießen das kurzzeitige Risiko, den Kontroll-

verlust – bis einer der Protagonisten wirklich ums Leben kommt.

Doch moralinsaure Technikkritik oder die Beschwörung dystopischer Zukunftsszenarien sind nicht die Sache des O-Teams. Mit einem fragenden Staunen nähern sie sich dem Thema Mensch und Technik immer wieder aufs Neue an; dabei appellieren sie an uns alle, angesichts der großen Umwälzungen nicht in passiven Fatalismus zu verfallen, sondern einen bewussten und selbstbestimmten Umgang mit Technologien zu finden. Denn es gibt keinen Bereich im Leben, der nicht längst schon von Technik durchdrungen wäre, das Theater eingeschlossen. Schon im antiken Theater benutzte man Masken, um die Rede der Darsteller*innen akustisch zu verstärken – der Weg zum „Chor der Scheinwerfer*innen“ ist also kürzer, als man denkt. ■



Antonia Beermann studierte Schauspiel-dramaturgie in München und Stockholm und war im Anschluss als freischaffende Dramaturgin und Regisseurin in Stuttgart und München tätig. Von 2015 bis 2017 war sie Dramaturgin am Theater Konstanz und 2019 Stipendiatin beim Internationalen Forum des Theater-treffens. Ihr Arbeitsschwerpunkt liegt bei lokalen und internationalen Rechercheprojekten, u.a. in Burundi und Malawi. Sie ist Mitbegründerin des Theaterkollektivs What You See Is What You Get. In der Spielzeit 2019/20 wird sie als Elternzeitvertretung Teil des künstlerischen Leitungsteams des HochX.



Folkert Dücker, geboren in Heidelberg, studierte zunächst Arabistik, Islamwissenschaft, Ethnologie und Archäologie an der FU Berlin. 2003 begann er ein Schauspielstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart. Er arbeitet seit 2007 als freier Schauspieler, Sprecher und Künstler. Neben seinem Engagement am Theater arbeitete er an Filmprojekten, spricht für den SWR und den BR, gibt Workshops und verbrachte als Schauspiel-lehrer mehrere Wochen in Nairobi.

Mehr Informationen unter www.team-odradek.de



G e s c h e **P** i e n i n g

Im Jenseits der Leistungsgesellschaft

Gesche Piening ist Theatermacherin und Hörfunkautorin. In ihrer neuesten Arbeit, die im Sommer 2020 im HochX Premiere feiern wird, nimmt sie sich den verdrängten Seiten unserer Erfolgsgesellschaft an: den Bestattungen „von Amts wegen“. Welche Rolle das Politische in ihrem (und unserem) Leben und Arbeiten spielt und warum die Sprache manchmal an ihre Grenzen kommt, erzählt sie uns im Interview.

Du bist eigentlich gelernte Schauspielerin, arbeitest aber als Autorin, Regisseurin, Hörspielmacherin. Wie kam es dazu?

Als Teenager dachte ich, dass meine unterschiedlichen künstlerischen Interessen am besten im Theater zusammenfließen könnten. Beim Schauspielstudium an der Otto-Falckenberg-Schule musste ich aber feststellen, dass Schauspiel allein nicht die richtige Ausdrucksform für mich ist. Da war kein Raum, eigene Projekte zu machen und das zu erzählen, was mich interessiert. Nach dem Ende des Studiums hatte ich dann einen Lehrauftrag am Theaterraum München und kam so über das Unterrichten und Ausprobieren zum Inszenieren. Da habe ich gemerkt: Es braucht andere theatrale Formen, es braucht andere Textgrundlagen und vor allem braucht es eine andere Form der Zusammenarbeit. So bin ich Schritt für Schritt zur freien Theaterarbeit gekommen.

Welche Projekte waren das zu Beginn?

Zunächst habe ich auf literarischer Basis Soloprogramme gemacht, um herauszufinden, wie man vorhandene Texte collagiert. Dann kam schon meine Debütarbeit *Lohn und Brot*. Es ging um die Gegenüberstellung verschiedener Arbeitswelten und die Frage, wie sich der Mensch über seine Arbeit definiert und zu einer Identität findet. Kombiniert und konfrontiert wurde das Ganze mit Liedern über Arbeitsmotivation: „Mein Handwerk fällt mir schwer, drum lieb ich es so sehr“.

Dieses Thema zieht sich durch viele deiner Stücke: Arbeitsverhältnisse und ökonomische Strukturen, auch am Theater.

Das hat mit meinem Werdegang zu tun. Das freie Arbeiten stellt einen vor große Herausforderungen, ökonomisch und existenziell. Wie kann man über-

haupt freies Theater produzieren? Und wie lebt man davon? Diese Erfahrungen haben mich politisiert. Das Künstlersein ist ja eine Art Vorreiter-Modell für andere flexibilisierte Arbeitsformen.

Du hast auch eine Ausstellung zu dem Thema gemacht.

Damals erschien der Report *Darstellende Künste*, der zum ersten Mal systematisch erhoben hat, unter welchen schlimmen Bedingungen Leute im freien Theater arbeiten. Das wollten viele natürlich lieber nicht hören (*lacht*). Ich habe mir dann überlegt, wie man das komprimiert darstellen könnte und hatte die Idee, eine Ausstellung zu machen. Die kann man überall zeigen, wo Publikum ist: in Kulturinstitutionen, in Theatern.

Apropos Reichweite. Das treibt ja viele politische Theatermacher*innen um: Hat meine Arbeit überhaupt Relevanz, wenn sie nur von vergleichsweise wenig Menschen gesehen werden kann? – Was sagst du dazu?

Das ist natürlich ein Thema. Meine derzeitige Lösung ist, dass ich neben den Theaterstücken auch Radioarbeiten für den Bayerischen Rundfunk mache. Letztlich ist aber das Theatermachen selbst ein politischer Akt. Es hat etwas Anachronistisches, dass sich Menschen so viel Zeit nehmen, um sich einem Thema in dieser Ausführlichkeit zu widmen. Das ist ein wichtiger Vorgang, der nicht verloren gehen sollte. Der Anspruch schnell zu produzieren und sich schnell zu allerlei Themen zu äußern tut dem Theater nicht gut. Und daher muss man sich auch dort dem ökonomischen Zeitgeist widersetzen. Um diese Arbeitsform zu verteidigen versuche ich, immer weniger zu produzieren. Aber zugleich muss man ja auch davon leben können. Das ist ein Spagat. Aber solange ich das kann, leiste ich mir den Luxus.

Wie kam es dazu, dass du neben Theater auch Radio machst?

Ich habe hier in diesem Haus – damals hieß es noch i-camp – ein Projekt gezeigt: *Vom Zauber der Nachfrage*. Und die Feature-Redaktion des BR hat mich gefragt, ob ich daraus etwas fürs Radio machen möchte. Das war nicht einfach, weil es ein völlig anderes Genre ist. Das Visuelle fällt weg, dafür muss man sich intensiver mit Sprache befassen. Aber Sprache und Rhetorik ist auch für meine Theaterarbeit wichtig. Ein reines Hörformat war dann *Mein Schneek ist mir Bedürfnis* über das Verhältnis des Menschen zu seinen Haustieren. Und die Arbeit *Wer wollt ihr werden* kreist um Zukunftsfragen und darum, was wir von dieser Welt einmal übriglassen werden. Das war eine Uraufführung am Staatstheater Darmstadt und ebenfalls ein Radioformat. Bei meinem aktuellen Projekt ist es zum ersten Mal umgekehrt: da entsteht zuerst die Hörfunkarbeit und dann das Bühnenstück.

Und um welche Themen ging es noch in deinen Projekten?

In der Villa Stuck habe ich ein großes, interdisziplinäres Projekt gemacht zum Thema Selbstoptimierung. Zuerst wurde man in einem Taxi durch den Stadtraum gefahren und zu seiner Leistungsfähigkeit evaluiert. Dann wurde man durch eine Ausstellung mit Videoinstallationen geführt, die einen optimiert und fortgebildet haben. Zum Abschluss traf man dann im Foyer der Villa Stuck auf einen „anarchischen Ausgleichsraum“, wo man sich durch Musik von der Selbstoptimierung erholen konnte. Da wurde reflektiert, welche Rolle die Kunst am Hofe der Ökonomie spielt. Ganz nach dem Motto: „Anarchischer Ausgleichsraum – bitte Ruhe.“

Neben deiner künstlerischen Arbeit bist du auch noch als Dozentin und Coach tätig. Ist das ein reiner Brotjob oder befruchtet sich das gegenseitig?

Absolut. Durch diese Arbeit komme ich mit Menschen in Berührung, mit denen ich sonst niemals etwas zu tun hätte. Ich hab schon mit Landwirt*innen zusammengearbeitet, mit Leuten aus der Wirtschaft, Lehrer*innen oder Pfarrer*innen. Man trifft sich dort, womit auch ich arbeite: der Sprache. Wie finde ich eine Sprache für das, was ich ausdrücken will? Und das andere Thema ist: woher kommt der Druck, unter dem ich stehe? Manch einer hat Stimmbandprobleme, aber man merkt schnell, dass die Stimme eigentlich in Ordnung ist. Und da ist man wieder bei den Arbeitsverhältnissen. Wie kann

ich ob des Drucks und der Fülle an Informationen handlungsfähig bleiben?

Kommen wir auf dein aktuelles Projekt zu sprechen. Darin geht es um Bestattungen „von Amts wegen“. Was ist das?

Wir haben hier in Deutschland eine Bestattungspflicht. Und normalerweise sind die Angehörigen für die so genannte „Totenfürsorge“ zuständig. Aber es gibt vor allem in der Großstadt eine Menge Menschen, die keine Angehörigen haben und für die das die öffentliche Hand übernehmen muss. Das sind Bestattungen „von Amts wegen“. Ich habe mich gefragt: Wer sind diese Menschen, die in so eine Einsamkeit geraten, dass sie keine sozialen Kontakte mehr haben? Zuerst habe ich diejenigen interviewt, die diese Bestattungen organisieren, in München ist das das Referat für Umwelt und Gesundheit. Wie viele Menschen betrifft das, wer ist das, gibt es typische Biographien? Außerdem habe ich mit Todesermittler*innen der Polizei gesprochen, mit Gerichtsmediziner*innen, Sozialarbeiter*innen, Hausverwalter*innen.

Gibt es bestimmte Risikofaktoren, die dazu führen, dass Menschen vereinsamt sterben?

Wenn sie nicht mehr in der Lage sind mitzuhalten, ihren Lebensunterhalt zu verdienen, leistungsfähig zu sein und dann rausfallen aus unserem Arbeitssystem. Aus welchen Gründen auch immer: Schicksalsschläge, Krankheiten, Süchte. Früher hießen diese Bestattungen auch Armenbestattungen. Aber es ist nicht so, dass das nur arme Menschen betrifft. Manchmal ist es auch ein Globalisierungsproblem: Die Bestattung muss ja innerhalb von fünf Tagen geschehen. Aber manch einer hat nur Verwandte im Ausland, die schwer zu finden sind.

Und wie näherst du dich konkret dem Thema an?

Bei meinem Projekt gibt es zwei Ebenen: Einerseits möchte ich mir einzelne Biographien anschauen, um vielleicht typische Muster herauszuarbeiten. Es ist nicht einfach, etwas über diese Menschen in Erfahrung zu bringen. Und zweitens stelle ich mir die Frage: Wofür stehen diese Bestattungen? Für viele wäre eine Bestattung von Amts wegen ein Alptraum. Ich glaube, es kann jedem passieren, da braucht es nur eine Reihe von Schicksalsschlägen. Und das löst natürlich Ängste aus.

Woher kommt diese Angst?

Darüber versuche ich mir auch gerade klar zu werden. Vielleicht hängt das mit der Frage zusammen,



Lohn und Brot (2009)

was als erstrebenswert im Leben gilt, wann ein Leben „erfolgreich“ war – was auch immer das ist. Und diese Biographien zeigen oftmals, wie es ist, wenn man aus diesem Leistenkönnen herauskippt. Da wird das Begräbnis zu einer finalen Bewertung – und es ist niemand da außer dem Friedhofsaufseher. Der drückt einen Knopf, es gibt ein Musikstück, dann eine Schweigeminute, noch ein Musikstück und dann wird die Urne rausgetragen und beige-setzt. Das wars. Und das ist natürlich ein Alptraum für Menschen, die permanent daran arbeiten, sich auszudrücken, Spuren zu hinterlassen, Leistung zu bringen, erfolgreich zu sein. Über einsam Verstorbene wird ja auch kaum medial berichtet – und wenn, dann nur reißerisch, weil jemand besonders lange in seiner Wohnung lag. Es wird aber auch wenig über die berichtet, die sich stellvertretend für die Gesellschaft um diese verstorbenen Menschen kümmern. Die die Leichen finden, die Bestattungen organisieren. Das ist ein interessantes Vergrößerungsglas für unsere Gesellschaft: Warum wird dieses Thema so ausgeklammert?

Finden diese Bestattungen einzeln oder als Gruppenbestattungen statt?

In München sind das Einzelbestattungen, anders als z.B. in Berlin. Wenn man sich ganz Deutschland anschaut, gibt es eigentlich alles: von der Sammelbestattung zu Discountpreisen bis hin zu Erd- oder Urnenbestattungen wie hier in München. Es gibt eine individuelle Bestattung und namentlich gekennzeichnete Gräber, die nach zehn Jahren – wenn sich kein Angehöriger meldet – wieder aufgelöst werden. Das sind schlichte Gräber, die nicht weiter auffallen. Das Referat für Umwelt und Gesundheit hat mir gesagt: So wie sie gelebt haben, sollen sie auch bestattet sein. Und in der Tat: Diese Menschen sind nicht aufgefallen, haben parallel gelebt, sehr zurückgezogen, ganz alleine. Manchmal sind es nur der Getränkeverkäufer oder der Bankbeamte, denen auffällt, dass sie einen Menschen länger schon nicht mehr gesehen haben. So ein Mensch ist schon sozial gestorben, bevor er physisch gestorben ist.

Und wie gehst du mit deinem Recherche- und Interviewmaterial auf der Bühne um? Was soll daraus entstehen?

Zuerst ging es darum herauszufinden, wen das überhaupt betrifft. Und dann um die Frage, wie kann man eine Form von stellvertretender Trauer



Zauber der Nachfrage (2013)

finden, die dem Leben dieser Verstorbenen gerecht wird. Aber wenn man weder mit den Personen selbst noch mit ihren Angehörigen reden konnte, wird es mit der Sprache schwierig. Es braucht also eine andere, viel offenere Form: die Musik. Ich werde sechs Komponist*innen beauftragen, Kurzrequien zu schreiben. Sie bekommen die wenigen biographischen Daten, die ich ermitteln konnte und werden versuchen, daraus ein musikalisches Bild zu zeichnen. Am Ende wird es dann eine Art Trauerakt geben, in dem diese Requiens uraufgeführt werden. Es geht mir um die Konfrontation mit Menschen, die am Rande der Gesellschaft stehen. Das ist eine gesellschaftliche Ebene, die uns alle betrifft. Wer sind diese Menschen? Warum werden das mehr? Diese etwas abstraktere Ebene wird sprachlich und theatral verhandelt, die Einzelschicksale musikalisch.

Und warum hast du dich für einen theatralen Rahmen entschieden? Das Ganze könnte auch z.B. in einer Aussegnungshalle stattfinden.

Natürlich wäre es reizvoll gewesen, einen Ort zu wählen, der nicht mit Hochkultur in Verbindung steht. Viele dieser Biographien hatten ja in der Tat nichts mit diesen elitären Zirkeln zu tun. Tatsäch-

lich ist es eine Frage des Geldes und der akustischen Umsetzbarkeit: Wenn man sechs Kurzrequien in einer Aussegnungshalle aufführen will, braucht es eine Unmenge an Equipment, das man nach jeder Vorstellung wieder abbauen muss. Am nächsten Tag sollen ja wieder Bestattungen stattfinden. Wir wollen im Theater einen Raum schaffen, der möglichst neutral und pietätvoll ist.

Es ist interessant, über das Verhältnis von Theater und Trauerarbeit nachzudenken. Die Anfänge des Theaters liegen ja im Totenkult, in der Beschwörung der Toten. Spielt das eine Rolle für dein Projekt?

Nur auf Ebene des Rituals. Es ist ein Ritual, diesen Theaterakt zu veranstalten. Ich habe mich in der Recherche mit Begräbnisformen auseinandergesetzt. Es gibt zwei Arten des Begräbnisses durch die öffentliche Hand: die Bestattung von Amts wegen, die fast unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfindet und das große Staatsbegräbnis mit seinem Maximum an Öffentlichkeit, an Inszenierung, an Ritualisierung. Wir suchen gerade das ästhetische Gegenteil davon. Welche reduzierte Form entspricht diesen einfachen Bestattungen?

Und was ist das Ziel? Soll das Publikum Mitleid empfinden mit den armen, einsamen Toten oder gibt es eine politische Botschaft?

Um falsches Mitleid kann es nicht gehen. Diese Toten waren ja auch nicht alle Sympathieträger. Worum es aber gehen soll, ist unsere Berührungsanstalt mit dem Thema. Wer sagt, wie ein „normales“ Leben zu verlaufen hat? Und wieso sind wir so schnell mit Bewertungen bei der Hand? Es ist ja eine merkwürdige Form von Ordnungsbewusstsein, die uns da treibt. Ich war bei meinen Recherchen unter anderem bei den Münchner Lebensplätzen, einer Institution, die obdachlosen Frauen ein Zuhause gibt. Viele sind psychisch krank oder haben das Messie-Syndrom. Und diese Frauen können dort leben, wie sie möchten. Wenn eine zum Beispiel ihre Dusche so vollgeräumt hat, dass sie nicht mehr duschen kann, sucht das Personal mit ihr zusammen eine Lösung. Wenn sie das aber nicht wünscht, bleibt alles so. Und da sagen viele: So geht das doch nicht. Aber warum nicht? Warum muss man alle Leute „normalisieren“? Hat das mit den Leuten zu tun oder hat das nicht eher mit der Gesellschaft zu tun, die alles wieder in geregelte Bahnen lenken möchte? In einer Gesellschaft, in der doch Individualität alles ist, wird eine Individualität, die nichts leistet oder beiträgt, zum Problem. Viele dieser Menschen haben nicht den Antrieb, zurück in diese „Normalität“ zu wollen. Mit der Geschichte des Obdachlosen, der sich hocharbeitet, eine Wohnung findet und wieder Fuß fasst, können wir umgehen. Mit dem, der damit nichts zu tun haben will, der sich zurückzieht und Hilfe ausschlägt, nicht. Wie blank wir doch sind in dem Moment, wo Grundverabredungen nicht mehr funktionieren.

Eine Absage an die Gesellschaft, mit der die Gesellschaft nicht umgehen kann.

Genau. Es reflektiert eine Form des Zusammenlebens und all dessen, was wir als vermeintlich selbstverständlich erachten, auch über den Tod hinaus. Und in den einsamen Bestattungen wird das ablesbar. Man weiß über diese Menschen fast gar nichts. Bei einer von mir besuchten Bestattung waren ehemalige Kolleg*innen, die von dem Begräbnis aus der Zeitung erfahren haben. Die wussten ein wenig über die Person, die sie zuletzt vor 25 Jahren gesehen haben. Was ist danach passiert? Es gab keinen, der gefragt hat, es gab keinen, der geantwortet hat. Und trotzdem sind diese Menschen Teil unserer Gesellschaft. ■



Gesche Piening ist SchauspielerIn, RegisseurIn, Autorin und DozentIn. Nach dem Abitur studierte sie an der Otto-Falckenberg-Schule in München Schauspiel. Ihre Theaterarbeiten sind bundesweit in diversen Theaterhäusern und auf Festivals zu sehen und überschreiten die Grenzen zwischen Theater, Literatur, Bildender Kunst und Hörfunk. Gesche Piening setzt sich stets mit aktuellen gesellschaftspolitischen Fragestellungen auseinander und verarbeitet diese in collagenhaft montierten Bühnen- und Hörfunktexten. Für ihre bisherige künstlerische Arbeit erhielt sie mehrere Auszeichnungen, darunter 2016 den Ödön-von-Horváth-Preis, 2018 den Medienpreis der Kindernothilfe sowie den Medienpreis des Berufsverbands der Kinder- und Jugendärzte. Weitere Informationen unter www.geschepiening.de.

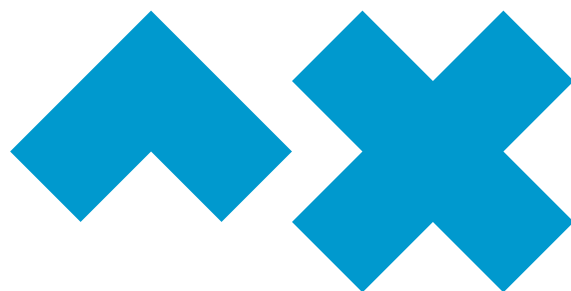


**JEAN-MARC TURMES
PHOTOGRAPHY**

www.jeanmarcturmes.com

Außerdem im HochX:

*Marie Nüzel Rococons – Ein Bericht
über Marie A. Kristóf Kelemen/Bence
György Pálinkás Hungarian Acacia
Ogutu Muraya On Thin Ice Forced
Entertainment 12 am: Awake & Looking
Down Emre Akal Welt brennt Ohta/
Tramontana/Wahren Über die Straße
Julia Wahren Sallys falsche Oma
Theater Kunstdünger Hannah und die
Bohnenstange Caroline Tajib-Schmeer
Faschingsdienstag 1945 Jasmine Ellis
Everything blue Pandora Pop High
Noon Ljuba Avvakumova Goodbye Bird
Benjamin Truong Lotte Carolin Jüngst
she hulk Tanzplattform Deutschland
2020 Boris Nikitin Versuch über
das Sterben Sello Pesa Bag Beatings
Luanda Casella Short of Lying*



www.hochx.de